

СВЕТОЗАР КОЉЕВИЋ

ЕНГЛЕСКИ ПЕСНИЦИ
ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА
(1914-1980)

Од Вишфреда Овена до Филипа Ларкина



Рецензенти

проф. др Зоран Пауновић

Уредници

мр Ђуђица Поповић-Ђеђица
Драгица Ђуђић-Островска

Одговорни уредници

др Светлана Рајсезаљевић
др Петар Пјајановић

За издавача

Радослав Петковић, директор и главни уредник

СР – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад
821.111-14.09*1914/1980*

КОЉЕВИЋ, Светозар

Енглески песници двадесетог века : (1914/1980) : од
Вилфреда Озена до Филипа Ларкина / Светозар Кољевић. –
1. изд. 1. – Београд : Завод за уџбенике и наставна
средства, 2002 (Бачки-Петровац : Култура). – 285 стр. :
Илустр. : 24 cm

Тираж 500. – Регистра.

ISSN 86-17-10914-9

а) Енглеска поезија. 1914-1980.

CSOBISS-SR-ID 198135623

ISBN 86-17-10914-9

Сајузи студентима
са захвалношћу за подршку



- Плакат међу фотографијама -

- Први светски рат -

I. Историски оквир

1. Промењени свет

Објашњавајући зашто је престао да пише романе у неколико последњих деценија свог живота, после великог успеха *Једног цуида ка Индији* (*A Passage to India*, 1924), велики мајстор друштвеног и психолошког реализма Едвард Морган Форстер (Edward Morgan Forster, 1879-1970) казао је да се некако, ко зна како, одједном обрео у себи непознатом свету:

„Мислим да је један од разлога што сам престао да пишем романе то што се друштвени аспект света толико променио. Одавно сам се навикао да пишем о оном старинском свету са својим домовима и својим породичним животом и својим релативним миром. Све је то нестало, и мада могу да размислијам о овом новом свету, не могу да га обликујем у прози.“

[“I think one of the reasons why I stopped writing novels is that the social aspect of the world changed so much. I had been accustomed to write about the old-fashioned world with its homes and its family life and its comparative peace. All that went and though I can think about the new world I cannot put it into fiction.”¹]

Вирџинија Вулф (Virginia Woolf, 1882-1941) је чак тачно одредила месец и годину у којој се одиграла та промена. Био је то децембар 1912, када је у Лондону отворена друга велика изложба Манеа и постимпресиониста на којој су били заступљени Сезан (*Cézanne*), Ван Гог (*Van Gogh*), Матис (*Matisse*) и Пикасо (*Picasso*). Ту изложбу је, као и претходну, 1910. године, организовао Роџер Фрај (*Roger Fry*), један од ликовних критичара у кругу тзв. Влужберга групе (*Wloughby Group*), у коме се кретала и Вирџинија Вулф. Док се многим становницима старинског, стабилног света на измаку учинило да ти мајстори не знају да цртају, за Вирџинију Вулф је то дегаурање обриси стварности, мешање расположења, тонова и боја било толико инспиративно да је постало основа њене поезије.²

¹ Видети G. H. Vaillock, “The Social and Intellectual Background”, *The Modern Age*, ed. Boris Ford, *The Pelican Guide to English Literature*, vol. 7, Harmondsworth, 1981 (third edition), p. 14. У даљим наводима: Vaillock.

² Видети I. H. Roberts, “Vision and Design in Virginia Woolf”, *MLA*, September 1946, pp. 835-847.

Зал Лоуренса (D. H. Lawrence) је, међутим, као што он то констатира у свом роману *Кенгур* (*Kangaroo*, 1923), година тих осећања и промена била 1915:

„Управо 1915. године десило се смак старог света. У зиму 1915-16. дух старог Лондона се скршио; град се, на неки начин, распао, распао се као срце старог света, и дошао је вртлог незадовољених страсти, пожула, нада, страховања, и ужаса.“

„It was in 1915 the old world ended. In the winter 1915-16 the spirit of the old London collapsed; the city, in some way, perished, perished from being the heart of the world, and became a vortex of broken passions, lusts, hopes, fears, and horrors.“⁵

Промене се, дакако, нису сводиле на узнемиреност у породичном животу или пак на нове сликарске перцепције, на разлику између традиционалног виђења људског лица или пејзажа, односно онога што види свако нормално људско око, и онога што се изазује на импресионистичкој, постимпресионистичкој или кубистичкој слици. А биће да је и рођендан „вртлога незадовољених страсти пожула, нада, страховања, и ужаса“ ипак био нешто старијег датума. Међутим, оно што сваки од ова три велика европска писца види у својој оптици било је, с једне стране, великим делом последица политичких и друштвених збивања, као и технолошке револуције која је преобразила свакодневни људски живот и изменила начине и медије комуникације. С друге стране, вијештере гледано, те промене проистекле су из историјских кретања која су померила глобална тежишта економске и политичке историје из европских, ка америчким, азијским и афричким просторима, исто онако коренито и трајно као што су се крајем старог века та тежишта померила од Медитерана ка северној и западној Европи.

Почетком 20. века Британско царство владало је великим делом Африке, Канадом, Индијом, Аустралијом, Новим Зеландом и широким азијским просторима, приближно четвртином укупне земаљске површине на којој је живела четвртина земаљског становништва. Колоније и доминиони представљали су не само богате и јефтине изворе сировина, не само тржиште на које се плаћало тридесет седам одсто укупног извоза из Велике Британије, него и простор који је уочи Првог светског рата примао

⁵ Видети Bantock, p. 21.

⁶ Видети David Thomson, *England in the Twentieth Century (1914-1963)*, The Pelican History of England, vol. 9, Harmondsworth, 1979 (1965), p. 23. У даљим наводима: Thomson.

око 464.000 људи годишње, пропорционално више Ираца, Шкота и Белшана, него Енглеза,⁵ делом и висококвалификоване радне снаге. Поред тога, јужна Енглеска је прихватала знатну миграцију из Шкотске и Велса, а све је то заједно представљало моћан кохезиони фактор за Велику Британију (односно тада још увек Уједињено Краљевство (*United Kingdom*)), јер тек после стварања самосталне Републике Ирске 1922. тај термин је обухватно и Северну Ирску).

После Првог светског рата, међутим, продор јефтине америчке и јапанске робе пољуљао је британску економску снагу на многим од колонијалних тржишта. Поред тога, нова образована класа староседелачког становништва у колонијама тражила је своје место под сунцем. Као што је лорд Челмсфорд (Lord Chelmsford) писао краљу Џорџу V 4. октобра 1918. године из Индије:

„Овде имамо образовану класу у којој је 95 одсто људи непријатељски расположено према нама, и упућујем се да устврдим да сваки студент на сваком универзитету одраста у мржњи према нама.“

[“ We have ... an educated class here, 95 percent of whom are inimical to us, and I venture to assert that every student in every university is growing up with a hatred of us.”⁶]

Укратко, унутрашња кохезиона снага Уједињеног Краљевства, као и економска и политичка кохезија Британског царства, била је толико пољуљана да је на састанку империјалног одбора 1926. године прихваћена Балфуурова (Balfour) дефиниција Доминиона унутар знатно лабавијег јединства либералне империје:

„Они су аутономне заједнице унутар Британског царства, равноправне по статусу, ни на који начин потчињене једна-другој у било којем виду својих унутрашњих или спољних послова, иако уједињене заједничком лојалношћу. Круни и слободно удружене као чланови Британске заједнице народа.“

[“ They are autonomous communities within the British Empire, equal in status, in no way subordinate one to another in any aspect of their domestic or external affairs, though united by a common allegiance to the Crown, and freely associated as members of the British Commonwealth of Nations.”⁷]

⁵ Видети *ibid.*, p. 20.

⁶ Видети *ibid.*, p. 26.

⁷ Видети *ibid.*, p. 103.

Ова дефиниција либералне империје јасно каражава прила-
совавање новим политичким реалностима знатно ослабљене моћи
Британског империјалног центра. После Другог светског рата,
између 1945. и 1960. године, око пет стотина милиона људи са
ранијих простора Британског царства наћи ће се у новим неза-
висним државама. И поред саввим формалног крунског јединства
неких ранијих делова империје (Аустралија, Канада и др.), стварна
политичка и економска моћ Уједињеног Краљевства била је
углавном сведена на Велику Британију и Северну Ирску, на
географски простор нешто мањи од бивше Југославије, али са око
два и по пута више становника. Током седамнаестих година
снажно се осетило да је на Острву нестало оне привредне и
политичке кохезионе силе коју му је некад давала империја као
тржиште робе и радне снаге, тако да је развијеније осећање
шкотске и велишке националне припадности наговестило даље
процесе преношења централних владиних надлежности на
локалне или регионалне власти (*devolution*).

Унутрашње друштвене и политичке промене биле су у овом
периоду у Великој Британији исто тако оштро изражене. Већ у
претходна два или три века, трговачки, бизнисмен и финансијер
преузели су улогу привредног, политичког и културног вођства од
земљопоседника. Селјак је већ у току 19. века постајао у све већем
броју најамни или физички радник у Енглеској је индустријска
револуција нешто раније него у другим земљама, већ од почетка
19. века, постепено преображавала један претежно аграрни свет у
урбани — у коме су машине добиле огромну улогу у саобраћају, и то
не само у увођењу железница, него и у бродоградњи, рударству,
текстилној индустрији, па и у многим другим облицима фабричке
производње. Индустријска производња и трговина израсте су у
вођеће привредне гране у последње три деценије 19. века. Поред
тога, тада је велика пољопривредна криза готово уништила аграр-
ну цивилизацију, са свим облицима живота и културе на селу и у
велопроединичким зајмовима, које је она подразумевала. А као
што је приметно, велики енглески социјални историчар Џорџ
Маколи Тревелијан (George Macaulay Trevelyan):

„Пољопривреда није тек једна међу многим индустри-
јама, него је она начин живота, јединствен и незамењив
у својим хуманим и духовним вредностима.“

[“Agriculture... is not one industry among many, but is a way of
life, unique and irreplaceable in its human and spiritual values.”⁵]

Већ 1911. готово осамдесет одсто становништва Велике Бри-
таније живело је у индустријски развијеним крајевима Енглеске и

⁵ Видети Banlock, p. 15.

Велса, а око осамдесет одсто тог становништва у Францији и
урбаним регионима. Било је то, укратко, високоразвијено инду-
стријско друштво са снажном концентрацијом капитала: мање од
једног процента укупног броја становника поседовало је две тре-
ћине капиталних побара.

Тако оштро изражена друштвена противречја захтевала су у
Великој Британији почетком века увођење разних мера социјалне
заштите. Проблему запошљавања, на пример, прилазило се
колико-толико систематски посредством берзи рада, које су још
пре Првог светског рата запошљавале око милион људи годишње.
Поред тога, уочи рата, преко два милиона и тристо хиљада бри-
танских радника поседовали су осигурање за случај да буду отпу-
штени са посла. Учињени су и први кораци у ширем постављању
средњег образовања, а још у деветнаестом веку основан је низ
нових „универзитета од црвене цигле“ (“red-brick universities”) у
великим трговачким и индустријским центрима: у Лондону, Бир-
мингхаму, Ливерпулу, Лидзу, Шефилду, Бристолу и другде. Изби-
јање Првог светског рата у августу 1914. године у исти мах је
ставило неке друге проблеме у крупни историјски план, али, шире
гледају, и последило ове историјске процесе.

2. Први светски рат

Први светски рат био је за Велику Британију не само
потресно, већ и готово ново-национално, друштвено и политичко
искуство. Вековима је, истина, Британија ратовала у разним
крајевима света, али податко од својих обана, и то помоћу
плаћене, технички најмоћне, професионалне, добро увежбане
војске. Али сада се она прва пут у својој новијој историји нашла,
заједно с Француском, Русијом и неколико других, мањих европ-
ских земаља, у мање-више равноправном сусрету са Немачком,
Аустроугарском и Турском. Британији су, истина, држали света
неколико десетина километара западног фронта у Белгији, али
њихове трупе биле су распоређене на правцу једног од најачки
ударâ, чији је циљ био заобилажење француских утврђења,
заузимање лука у Ламаншу и продор ка Паризу.

Технички услови ратовања захтевали су, често, огромне љу-
дске жртве уз једва видљиве резултате. Сенационална али безна-
чајна авијација, коришћена углавном у извиђачке сврхе, недо-
статак и, касније, малобројност тенкова упућивали су на дуго-
трајно рововско ратовање у којем је машинка, употребљена

против још увек тешко натовареног пешака у јуришу, била безмало свемоћно оружје. Недостатак артиљеријске муниције у првим годинама рата још више је отежао могућност успешног напада и брзог продора. Колики је ратни напор Британија поднела можда се најбоље види по томе што је она ушла у рат са око 250.000 војника од којих је више од половине било стационарно у далеким прекоморским крајевима, а у току рата њени губици су износили око 750.000 погинулих и 1.750.000 рањених, не рачунајући губитке колонијалних трупа (око 200.000 погинулих и 400.000 рањених).⁹ У поређењу чак и са око 330.000 војних (од чега тридесетак хиљада помораца) и око 60.000 цивилних жртава у Другом светском рату,¹⁰ ови бројеви сведоче о размерама незапамћене националне катастрофе у великој победи.

Истина, на почетку рата многим је изгледало да ће непријатељ бити поражен за неколико месеци. Опште расположење огледало се у гласинама да је британске трупе које су спречавале немачки породор према Паризу чувао анђео, да су руски војници стизали у помоћ, а многи очевици су тврдили да су видели на њиховим чизама у Енглеској трагове руског снега.¹¹ Немачки целелини који су бомбардовали цивилне објекте у Енглеској, као и ватра коју су немачки разарачи отворили на Скарбору,¹² такође су били више сензација него осујећење британских ратних напора. Међутим, убрзо је постало јасно да ће ратна производња и организација, а посебно обезбеђење хране у условима блокаде немачких подморница, али и унутрашње ситуације у којој су борна кола пратила конвоје хране на њиховом путу кроз Енглеску, донети велике промене у свеколиком енглеском друштву.

Регрутовање, опрема и транспорт вишемиллионске националне армије у току рата захтевали су не само увођење опште војне обавезе први пут у британској историји 1916. године, него и централизоване државне управе, привредно планирање, коалициону владу с подршком лабуриста, укључивање женске радне снаге у фабричку производњу – укратко, најшире гледано, далеко већи степен контакта међу различитим класама, па и друштвене једнакости, него што је икад раније био познат у британској историји. Крајњи политички резултат свих ових околности била је

⁹ Видети Henry Pelling, *Modern Britain 1885–1955, A History of Britain*, eds. Christopher Brooke, Denis Mack Smith, vol. 8, Edinburgh, 1960, p. 71. У даљим наводима: Pelling.

¹⁰ Видети *ibid.*, p. 148.

¹¹ Видети *ibid.*, p. 79.

¹² *Видети ibid.*

демократизација изборног закона 1918. године, која је укинула ограничења изборног права за све мушкарце преко 21 године и све жене преко 30 година. Крајем рата број људи који је имао право гласа у Енглеској био је око два пута већи него пре рата. Аналогна демократизација законодавства проведена је и у многим другим областима, међу којима је, вероватно, најважније увођење оба-везног основног школовања до 12. године.

С друге стране, ратни услови су оштро изменили на видело и многа дубока унутрашња противречја Велике Британије – пре свега, противречје између оних који су у рату гинули и оних који су га „водили“. Ратно профитерство и „латријоска“ пропаганда често су ишли руку под руку, а није се лако могла сакрити ни одважност британских генерала који су, када за љубав личног престижа, жртвовали велики број својих војника без каквих одређених резултата. У току најтежих битака на Соми 1916. године изгинуло је 420.000 Енглеца, да би њихова армија напредовала десетак километара на фронту широког педесетак километара, и то без икаквих значајних стратешких предности. У том вишегодишњем рововском ратовању борци су се суочавали са неспособношћу својих старешина, с ранама, блатом, крвљу; бојним отровима и смрћу, а у том сучавању „уништена је британска елита целе једне генерације“ [“the elite of a whole British generation was destroyed”].¹³ Та реалност се није видела у штампи и на јавним патриотским митинзима, али се постелено откривала у хиљадама писама са фронта, у причама рањеника на лечењу у Енглеској, а ускоро и у стогинак објављених ратних мемоара. Њен најпотреснији израз је, ипак, у поезији антиратних песника као што су Вилфред Овен (Wilfred Owen), Сигфрид Сасун (Siegfried Sasson) и други.

3. Нове политичке констелације

На првим изборима одржаним на брзину непосредно после рата у децембру 1918. огромну победу је однела ратна влада под вођством Лојда Џорџа (Lloyd George), једног од најенергичнијих, најпроницљивијих и најбескрупулознијих британских државника дваесетог века. Велика премоћ либерала Лојда Џорџа и конзервативаца – 338 места у скупштини – наговестила је да ће у следећих двадесетак година они бити претежно владајућа странка

у Великој Британији. Али је, можда, још значајнији пораз Асквитових (Asquith) либерала, који су добили свега 26 места, тако да су лабуристи са 57 места (али која су представљала 2.375.000 гласача) постали званична опозиција.¹⁴ То је означило и почетак нове политичке ере у знаку борбе за превласт између конзервативаца и лабуриста, који су заступали интересе британске радничке класе и увек имали снажну подршку синдиката (*trade unions*). У знаку таквог сукобљавања прошао је велики неуспели штрајк рудара; железничких и транспортних радника 1921. године, који је остао запамћен као „Црни петак“ (*Black Friday*) британских тредјуниона. Тада је влада употребила све расположиве снаге, укључујући и војску, да натера раднике да се врате на посао под условима послодаваца. „Црвени тешак“ (*Red Friday*) 1925. године – када су радници успели да натерају владу да својим субвенцијама одржи ниво њихових плата до коначне одлуке – био је увод у велики генерални штрајк 1926. године, у којем је, поред милион рудара, учествовао и милион других радника. У том штрајку радници нису успели да остваре своје захтеве, а после њега су уведене и репресивне законодавне мере, које су прогласиле илегалним штрајковане из солидарности с другим синдикатима. Овај закон остаје на снази све до пуне лабуристичке већине у скупштини 1946. године, али целокупно британско социјално законодавство – а нарочито мере накнаде зараде незапосленима и здравствене заштите – било је под снажним утицајем оних опасости и друштвеног сукобљавања које је штрајк обелоданио.

У току двадесетих година сав политички живот одвијао се у знаку ових сукоба. На изборима 1922. године лабуристи су добили 142, а крајем 1923. сензационално 191 место у скупштини, што им је омогућило да почетком 1924. године формирају своју прву коалициону владу у британској историји. Ремзи Макдоналд (*Ramsay MacDonald*), син шкотског нејамног пољопривредног радника, пољубио је 22. јануара руке краљу Џорџу V као будући председник нове владе и министар финансија (*“First Lord of the Treasury”*).

„Лабуристи су преузели власт. Он жели да чини оно што је право“, прокоментарисао је краљ Џорџ V у свом дневнику те вечери. Данас се навршава 23 године како је моја прага бака умрла. Питам се шта ли би она мислила о лабуристичкој влади? Шта год да би краљица Викторија мислила, народ је у то време тајно и наде и

¹⁴ Видети *ibid.*, p. 94.

страхованја која су била прегерана. Дејвид Керквуд, ветеран Кларисада,¹⁵ приметио је: „Бискуп, финансијери, адвокати и сви други префињени паразити који живе на рачун радничке класе знају да је ово почетак краја!“. Ако је то тачно, био је то веома благ и нежан почетак.

[“Labour took office. ‘He wishes to do the right thing,’ commented King George V in his diary that evening. ‘Today 23 years ago dear Grandpapa died. I wonder what she would have thought of a Labour Government!’ Whatever Queen Victoria would have thought, people at the time nursed both hopes and fears that were much exaggerated. The ‘Stydesider, David Kirkwood, remarked that: ‘Bishops, financiers, lawyers, and all the polite spongers upon the working classes know that this is the beginning of the end.’ If so, it was a very mild and gentle beginning.”¹⁶

Морало је то бити веома „благ и нежан почетак“ већ и због недостајка иквуста нових министара, чак и да председник владе није био још синџен да се ослања на подршку либерала у коалицији. Поред тога, та влада ће бити веома кратка века, али у девет месеци своје власти она ће – већ у фебруару – успоставити дипломатске односе са Совјетским Савезом, који су били прекинути 1918. године.¹⁷ Поред тога, Макдоналдова влада ће озаконити програне државног субвенционисања, решена стамбене кризе, доношене већ ранијих година, који су предвиђали изградњу два и по милиона кућа за сиромашне породице до 1939. године.¹⁸ Ни закон о осигурању радника и чланова њихових породица у случају незапослености, донесен још 1920. године, више нико није смео из политичких разлога да доводи у питање.

4. Привредна криза, социјалне мере и животне промене

Поновни успех лабуриста на изборима 1929. године – када су први пут у историји добили већи број места у скупштини од њихове друге странке – значајан је аслико по томе што је најоствестило по-

¹⁵ Алсузија на радничке намере у „древној“ Кларисаду (у Јужном Велсу),

када су у ратним условима радници претили штрајком у фабрици кака мунџије уколико послодавци не задовоље њихове услове.

¹⁶ Reiling, p. 92.

¹⁷ Видети Thompson, p. 95.

¹⁸ Видети *ibid.*, p. 93.

продора тзв. „елитне“ културе у нотад незамисливим размерама међу тзв. „обичне“ људе. Оно што је „Пингвин“ учинио у области књиже, Би-Би-Си је у свом подручју учинио за класичну и модерну тзв. „озбиљну“ музику. Грамофонске плоче ушле су у моду као претече каснијих касета и дискета.¹⁹

5. „Године које су појели скакавци“

Политичка лезица се, међутим – из племенитих, али опасних побуда идеалистичког интернационализма – противила раних тридесетих година енглеском наоружавању, те тако снабила антихитлеровску коалицију. А и млада интелектуална британска елита била је веома пацифистички настројена: оксфордски студенти су, на пример, изгласали у свом дебатном клубу резолуцију „да ни у каквим околностима ова Кућа неће бранити Краља и Отаџбину“ [“this House will in no circumstances fight for its King and Country”²⁰]. С друге стране, већ у фебруару 1932. Конференција за разоружање у Женеви сучинила се са чињеницом да се Немачка већ неко време илегално наоружава, а следеће године, када се поново састала у марту и октобру, Немачка се повукла са Конференције и иступила из Лиге народа. Јапанско освајање Манџурије 1931, напад на Кину 1933, Хитлеров долазак на власт исте године и његово увођење опште војне обавезе 1935 (у супротности с Версајским уговором), као и напад Италије на Абисинију исте године, показали су немоћ празних речи у Лиги народа. Тако ће тешко надокнадиви пропусти војних и привредних мера раних тридесетих година остати упамћени до познатој Черчиловој, односно библиској дефиницији „година које су појели скакавци“ [“years that the locust hath eaten”²¹].

Немоћ организованог и ефикасног супротстављања фашистичким и нацистичким снагама у Европи најјасније се огледала у току Шпанског грађанског рата. Пошто су редубликанци победили на изборима у Шпанији 1935-године, Франкове фашистичке побуњеничке снаге, ослањајући се на земљопоседнике, крупни капитал и католичку цркву, отпочеле су следеће године грађански

¹⁹ Видети Pelling, pp. 133–135.

²⁰ Thomson, p. 156.

²¹ Видети *ibid.*, p. 151. Касније ће тај израз – „Године које су појели скакавци, 1931–1935“ – Черчил узети као наслов петог поглавља првог тома свог дела *Други светски рат* (6 томова, 1948–1954). У питању је цитат, односно алузивија на Стари запис: *Књига пророка Јоел* 1: 4–7.

тоње лабуристичко учешће у различитим коалиционим владама тридесетих година, толико и по томе што је створио такав распоред политичких снага и односа у земљи да више ниједна конзервативна влада није могла решавати крупна питања дугорочне привредне, унутрашње и спољне политике не узимајући у обзир лабуристичке ставове. Захваљујући тим ставовима, Велика Британија је, можда, ипак нешто мало лакше поднела и велику капиталистичку кризу (1929–1933) него многе друге земље у којима социјалне и здравствене заштите заправо није ни било. Али психолошки ефекат те кризе био је тежак. Као прво, ту су била понижења оних којима је укидана социјална помоћ („*dole*“), ако су имали некакве уштеђевине или родбине која би их могла издржавати. А затим, није лако надало многим глумареће и потуцање, нарочито по градовима – из дана у дан, из месеца у месец, а често и из године у годину. У зиму 1932–1933. године број незапослених је премашио три милиона, да би тек 1935. пао први пут испод два милиона и остао акутан друштвени проблем све до Другог светског рата.

Захваљујући лабуристичкој политичкој моћи, лечене су, дакле – посредством субвенција за изградњу кућа, пензионог, социјалног и здравственог осигурања – рат-ране енглеског друштва. Поред тога, многе промене у знаку технолошког развоја и „демократизације“ енглеског живота и културе снажно су обележиле цео период између два рата. Развој друшког саобраћаја, увођење возачких испита, разних забрана у аутомобилском саобраћају, пешачких прелаза и ограничења брзине, све чешћи излети у природу као „викендско“ обележје грашког живота, културно планинарење и пешачења тридесетих година уз ноћења у јефтиним омладинским преноћиштима (*Youth Hostels*), одржавање физичке кондиције, оснивање Лиге здравља и лепоте господице Прунеле Стак (*Miss Prunella Stack's League of Health and Beauty*) – све су то биле или сасвим нове ствари, или пак нешто што је почело да управљава све већи број људи. Жене су избориле право на путештве у природи у кратким панталонама; а мушкарци на спортску одећу живљих боја. Сунчање је постало популарно – и то у купалим гаицама и костимима све скромнијих размера, иако је нудизам још увек био привилегија елите.

Најзад, у подручју културе издања „Пингвинових књига“ (*“Penguin Books”*) – у којима су се у огромним tiraжима, у меком повезу, по приступачним ценама појавила, поред великих класика енглеске књижевности, и многа друга значајна дела из разних области оп математике по филозофије – била су тек најоштрија

рат. Велике силе су потписале уговор о неутралности у том случају. Али док су се Британија и Француска строго држале уговора, њихово „немешање“ омогућило је Франковим снагама да добију велику помоћ у људству и опреми од Италије, а у ваздухопловству од Немачке, која је била заинтересована за Шпанију као земљу која се граничи с Француском и која би, посредством Гибралтара и Малте, могла да угрози Британску поморску превласт на Средоземљу. Помоћ Совјетског Савеза – с обзиром на географски положај Шпаније – није могла да буде дозвољена да се релубликантици одрже. Њихово жиливо отпор – који су подржавали и многи борци интернационалних бригада – био је сломио у априлу 1939. године.

Занимљиво је да се на челу британске владе 1937. године нашао Невил Чемберлен (Neville Chamberlain), који је стекао велики политички углед као конзервативни министар управо на широком постављању државствене заштите и изградњи домова за бескућнике. Нажалост, политичка еластичност је, вероватно, била последњи квалитет потребан утицајном државнику у преговорима са Хитлером и суочању с напизмом и фашизмом. Британска оклевања и попуштања нарочито приликом прикључења Аустрије Немачкој и нападања Чехословачке 1938. године – омогућила су потребно зашутавање нацистичкој ратној машини. Минхенски споразум с Хитлером у јесен те године дао је Хитлеру одршене руке у Чехословачкој, док су Енглези за узврат добили Хитлерову изјаву да им је пријатељ. По Чемберленовим речима то је био „частан мир“ [“peace with honour”], а по Черчилловим, „отаглан и апсолутан пораз“ [“a total and unmitigated defeat”].²¹

6. Други светски рат

Други светски рат почео је мучњенито, као *Vizkyies*, у септембру 1939. у Пољској која је капитулирала за месец дана. Крајем новембра Совјетска Савез је напао Финску да би побољшао линије своје одбране у југоочној Европи. Финци су се херојски бранили до марта 1940, а рано у априлу Хитлер је покорио Данску без отпора и Норвешку која се жестоко бранила. Чемберленова влада пада је 10. маја, а на челу Велике Британије се нашао један од најзначајнијих нових енглеских државника Винстон Черчил (Winston Churchill). Истог дана, Немци су извршили инвазију на Холандију

²¹ Видети Pelling, p. 118.

и Белгију, а угрожене енглеске и француске снаге на плажама код Денкерка спасавао је Краљевска морнарица уз помоћ великог броја приватних малих чамаца, мирног времена и ведрог неба. Спасено је око 350.000 људи, уз тешке губитке у војној техници, у акцији коју британска историографија често сматра бриљантном. Иако, дозвољена би била још понека тако „бриљантна“ операција да се изгуби рат.

Француска одбрана се убрзо нашла у расстројству и 16. јуна маршал Петен (Henri Philippe Pétain) затражио је примирје: Немци су окупирали целу атлантску обалу и северну Француску, а француска влада се повукла у Виши у неокупираној зони. Тако се Енглеска нашао у пролеће 1940. сама у суочању с Хитлером, који је склопио пакт о ненападању са Стаљином. Винстон Черчил, који је преузео команду усред ових пораза, одржао је 13. маја у окупираној један од својих чувених ратних говора:

„Немам ништа да понудим сем крви, труда, суза и зноја. Пред нама је искупиене најмучније врсте. Пред нама је много, много месеци борбе и патње. Питате ме шта је наша политика? Казаћу вам да водимо рат на мору, на копну, у ваздуху, свом својом моћи и свом снагом коју Бог може да нам да: да водимо рат против чудовишне тираније која нема прецида у мрачној, јадној историји људског злочина... Питате шта нам је циљ? Могу одговорити једном речју: Победа – победа по сваку цену, победа упркос свега ужаса, победа, победа без обзира колико дуг и тежак пут био до ње, јер без победе не можемо преживети.“

[“I have nothing to offer but blood, toil, tears and sweat. We have before us an ordeal of the most grievous kind. We have before us many, many months of struggle and of suffering. You ask, what is our policy? I will say: it is to wage war, by sea, land and air, with all our might and with all the strength that God can give us: to wage war against a monstrous tyranny never surpassed in the dark, lamentable catalogue of human crime... You ask, what is our aim? I can answer in one word: Victory – victory at all costs, victory in spite of all terror, victory, however long and hard the road may be, for without victory, there is no survival.”²²]

У августу те 1940. године почела је Битка за Британију (*Battle of Britain*), у којој се очекивала могућност немачке инвазије.

²² Winston Churchill, “Victory at all costs” in *Writing Englishness 1900–1950*, eds. Judy Giles and Tim Middleton, London and New York, 1995, p. 130.

Судбина земље зависила је од исхода ваздушних сукоба. „Никад на пољу људског сукоба ваља нису толики људи толико дуговали тако малом броју људи.“ [“Never in the field of human conflict was so much owed by so many to so few.”²⁴] Немачки ловци и бомбардери, праћени радаром, трпели су тешке губитке од Британских окретних авиона с мањим радијусом („спитфајера“ и „харикена“), захваљујући и изузетно доброј организацији подземног командовања. Однос губитака био је приближно два према један у корист Краљевског британског ваздухопловства, а поред тога велики број енглеских пилота се спасао из оборених авиона јер се битка водила углавном над Енглеском. У септембру су напади на енглеске аеродроме пренети на Лондон и друге индустријске центре, што је нанело велике штете цивилном становништву, али, као и обично, ваздушни напади нису ни издалека дали војне ефекте који су се очекивали. Од 10. јула до краја октобра немачко ваздухопловство изгубило је, према немачким подацима, 1.733 авиона и посаде, према 915 оборених енглеских авиона.²⁵ Од октобра *Lifflaffe* се није више усуђивала да напада дану, опасност од инвазије је отклонена и Битка за Британију је добијена. Хитлерова операција „Морски лав“ је одгођена за пролеће 1941, а онда поново за пролеће 1942, када ће, по Хитлеровом уверењу, бити завршена руска кампања. „То је била јайса, али важна илузија“, записао је Черчил. [“This was a vain but an important imagining.”²⁶]

Енглеска морнарица се успешно носила са италијанском ратном флотом на Средоземљу, а италијанске трупе у источној Африци су трпеле велике поразе. Но Хитлерова одлука да нападне Совјетски Савез 22. јуна показала се за савезнике спасоносна. Немци су продрли до Москве у зиму 1941, али њихова Шеста армија је до ногу потучена у бици за Стаљинград 1942, која је означила велику прекретницу рата у Европи. Ускоро су почели и енглески и амерички ваздушни напади великих размера на немачке градове, али ратна производња у Немачкој расла је готово до краја 1944, када је рат за Немце већ практично био изгубљен. Продор савезника у Италију у јулу 1943. ускоро је

²⁴ Winston Churchill, Speech, 20 August 1940: *The Oxford Dictionary of Quotations*, Fourth Edition, ed. Angela Partington, Oxford – New York, 1992, p. 202 (13).

²⁵ Видети табелу губитака по неђељама: Winston S. Churchill, *The Second World War* (Vol. 2) *Their Finest Hour*, Boston, s. a., pp. 339–340; Winston Čerčil, *Drugi svetski rat*, II: *Njegov najteži trenutak*, и преводу Svetomira Nikolajevića, Beograd, 1965, str. 313–314. У даљим наводима оригинални енглески текст: Churchill, а наведен превод: Čerčil, уз назнаку тома.

²⁶ Churchill, II, p. 337; Čerčil, II, str. 311.

нашао на јак немачки отпор, али Мусолинијева влада је била свргнута и Италија је потписала примирје већ у септембру. Велика дивизија савезника у Нормандији отпочела је 6. јуна 1944, а крајем августа Немци су били у бегу из Француске, док су Русе незадрживо надирали с друге стране. У фебруару 1945. Стаљин, Рузвелт и Черчил су се сасали у Јалти на Криму и скројили нову малу Европу, оштро поделивши своје утицајне зоне. То је створило велику поделу између Источне и Западне Европе која се одржала до поткрај 20. века, све до уједињења Немачке и слома комунизма у источноевропским земљама. Тада су проблеми транзиције у тим земљама заменили раније проблеме „гвоздене завесе“ (*iron curtain*), како их је Черчил назвао у једном свом говору у САД још 5. марта 1946. године.

На другом крају света у Другом светском рату водиле су се такође поморске, ваздушне и копнене борбе огромних размера од 7. децембра 1941. када су јапански бродови, уз подршку 360 авиона, укључујући бомбардере свих типова, напали деветдесет четири брода Морнарице Сједињених Држава укотвљена у Перл Харбуру.

До 8.25 часова ујутру су први таласи торпеда и авиона за обрнушавање већ били нанели свој удар. У 10 часова пре подне битка је била завршена и непријатељ се повукао. Иза њега су остале једна сатрава флота обавијена покровом од ватре и дима и освета Сједињених Држава. Бојни брод *Аризона* је експлодирао, *Оклахома* се преврнула, *Bessie Virginia* и *Калифорнија* су потонуле код сидришта, док су сви остали бојни бродови, сем *Пенсилваније*, која се налазила у сувом доку, били тешко оштећени. Преко две хиљаде Американаца је изгубило живот, а близу две хиљаде је било рањено. Господарење Пацификом је прешло у јапанске руке, а стратегијска равнотежа света се под тим околностима из основа изменила.

[“By 8.25 A. M. the first waves of torpedoes and dive-bombers had struck their blow. By 10 A. M. the battle was over and the enemy withdrew. Behind them lay a shattered fleet hidden in a pall of fire and smoke, and the vengeance of the United States. The battleship *Arizona* had blown up, the *Oklahoma* had capsized, the *West Virginia* and *California* had sunk at their moorings and every other battleship, except the *Pennsylvania*,

²⁷ Видети податке о том говору и ранијој употреби тог израза: *The Oxford Dictionary of Quotations*, p. 202 (22).

which was in dry dock, had been heavily damaged. Over two thousand Americans had lost their lives, and nearly two thousand others were wounded. The mastery of the Pacific had passed into Japanese hands, and the strategic balance of the world was for the time fundamentally changed."²⁸

У почетку тих борби Јапаници су постигли велике војне успехе покоривши Филипине, Малајска острва, Бурму и друге области, али када се америчка ратна машинерија захуктала у мају 1942, отпочела је серија јапанских пораза. Назад, шестог августа 1945. бачена је прва атомска бомба на Хиросиму, а деветог и другог на војне базе у Нагасакију. Јапан је након неколико дана капитулирао, а над великом савезничком победом наведена се атомска пучурка — сенка несугубених могућности разарања: па и краја живота на Земљи у знаку тријумфа модерне технологије.

У Другом светском рату Велика Британија није имала ни половину људских жртава које је претрпела у Првом, али је цивилизни живот јаче осетио војна дејства. Због немачких бомбардовања сва школска деца су евакуисана из великих градова и, индустријских центара, размере разарања у Лондону и другим великим центрима биле су огромне, ограничења у погрешни хрпане дугорочна и велика. Али Хитлер као противник, као расиста, са својим погромима Јевреја, као и свих својих политичких противника, у милионским размерама, није остављао много простора за пацифистичка колебања као у Првом светском рату. У Виктору тих историјских и политичких реалности мењала се целокупна слика енглеског друштвеног живота.

У јавном средину те слике налазио се Черчил, као дугогодишњи противник трпљивости према Хитлеровој агресивној политици, у првим годинама рата, нарочито захваљујући радију и штампи, он је постао симбол енглеског народног јединства у борби за опстанак. Али његови ратни успеси нису се ослањали само на његове политичке и организационе способности, на војну вештину, личну храброст и реторички дар, него и на америчку помоћ и подршку лабуристичких вођа, а посебно Клементата Атлија (Clement Attlee). По завршетку рата показало се, међутим, да је америчка помоћ однела лавовски део Британских империјалних финансијских резерви, те тако довела Велику Британију у веома зависан положај чије ће размере постати јасне тек крајем

²⁸ Churchill, III (The Grand Alliance), pp. 613-614. Cecil, III (Velika Alijansa), str. 564-565.

двдесетог века. На првим послератним изборима 1945. године лабуристи су, под Атлијевим вођством, први пут у енглеској историји, добили апсолутну већину у парламенту. Да ли је то био знак независности нације према великом ратном вођи, или политички зреле процене да су тако велике вође нацији неопходне у рату као што су опасне у миру?

7. Послератна Енглеска

По доласку на власт 1945. године лабуристи су увели низ коренитих реформи у школству, здравству и социјалном осигурању и подстакли далекосежне промене међу којима су најважније биле национализација Енглеске банке и цивилизног ваздухопловства, затим индустрије угља, електричне енергије, саобраћаја и гаса, те, напред, 1949. године, гвожђа и челика. Ако циљеви свих ових привредних и друштвених реформи и нису остварени у оној мери у којој је то подразумевала привредна, идеална замисао социјално-демократске „државе благостања“ (*the Welfare State*), ако су привредни процеси крајем века кренули у обрнуту правцу, лабуристичке реформе су створиле политичку кампу у којој је дуго времена изгледало да су трајно омеђене границе и правци деловања конзервативних политичких снага, чак и када су оне поново биле на власти од 1951. до 1964. под вођством Винстона Черчила (1951-1955), затим Антонија Идена (Anthony Eden, 1955-1957), те, напред, Харолда Макмилана (Harold Macmillan, 1957-1963). Сменљивање конзервативаца и лабуриста на власти се наставило до краја века. Лабуристи су на челу са Харолдом Винсоном (Harold Wilson) владали од 1964. до 1970, те поново од 1974. до 1976, али у том сменљивању полако су нестајале готово све радикалнје разлике у вођењу спољне и унутрашње политике између две вођеће британске партије. Обе су задржале, али сузиле низ мера социјалне и здравствене заштите, а у последњим деценијама 20. века, нагласиле начела економске функционалности која су прибијали земљу, како у унутрашњој тако и у спољној политици, обрацима америчког друштва.

Као да је, напме — упоредо са смањењем социјалних неједнакости и праведнијом друштвеном расподелом материјалних добара — језњавао талас оног одупевања и политичког радикализма који их је омогућио. Поред тога, идеали социјалне правде били су делимично потиснути идеалима потрошачког и пермисивног друштва (*consumer society*, *permissive society*); укратко, поново се актуализовала стара прича „хтеба и игра“ (*want and play*)

сигурност). Тај култ материјалног благостања и сексуалних слобода био је, можда и неминовно, праћен извесним, у почетку сасвим благим друштвеним, политичким и личним цинизмом. Карактеристичан је у том погледу начин на који се Харолд Макмилан обраћао својим бирачима још 1957. године с паролом коју је Демократска странка већ испробала на америчким изборима 1952. „Будимо искрени у том погледу: свиђни нашег света никад није било овако добро.“ [“Let us be frank about it: most of our people have never had it so good.”²⁹] За ову врсту конзервативног политичког патернализма – „најбољег председника владе кога имамо“ [“the best Prime Minister we have”³⁰] – Енглеска је могла да се опредељује у периоду општег економског полета тих година.

Међутим, противреча тог новог потрошачког друштва огледају се не само у релативно ниским облицима духовног живота и забаве, него и у све наглашенијем веровању многих да животни стандард и социјална заштита не би били морали да зависе од економске функционалности. Беома висок степен инфлације у Енглеској тих година, изузетно раштрчено штрајковање, те не толико недостатак колико немоћ државног планирања у привреди показали су да ни конзервативне ни левоуријстичке владе – као што су биле владе Харолда Вилсона – нису могле да реше основна привредна и друштвена противреча, а да земља не плати цену привредног заостајања за наразвијенијим земљама. Залуд је Харолд Вилсон тешико своје бираче у новембру 1967. да девалвација фунте у иностранству не значи да је она девалвирана „у вашем делу или у вашем новчанику или у вашој банци“ [“in your pocket or in your purse or in your bank”³¹]. Било би, дакако, лепо када би нешто тако бајковито било и могуће, али дубина кризе у Енглеској крајем шездесетих и почетком седамдесетих година ускоро се открила и у томе што су економски неопходне мере постале политички неприхватљиве на демократским изборима. С друге стране, почетком седамдесетих, у време озбиљне нафтне кризе, енглеска нафта у Северном мору могла се економски исплативо експлоатисати, а та експлоатација је углавном покривала потребе земље и донела значајан развој технологије дубоког бушења.

²⁹ То су Макмиланове речи из говора одржаног у Бејфорду 20 јула 1957, а објављеног у *Тайму* 22. јула исте године. Првобитна америчка варијанта те parole гласила је: „Никад вам није било овако добро.“ [“You Never Had It So Good.”] Видети: *The Oxford Dictionary of Quotations*, р. 440 (3).

³⁰ То је била популарна политичка шала тог времена.

³¹ *The Oxford Dictionary of Quotations*, р. 738 (3).

Међутим, најјачи печат британској политичкој оријентацији у другој половини 20. века дала је Маргарета Тачер (Margaret Thatcher) као председник британске владе од 1979. до 1990. Она је била прва жена на челу једне западне политичке партије, и то на челу десног крила конзервативне странке. Залатала се за „укрдање државне контроле и надзора у индустрији, смањивање пореза и јавне потрошње, те зауздавање тредуниона“ [“ending government control and supervision of industry, cutting both taxes and public expenditure, and curbing trade unions”³²]. Широку популарност је стекла у повицекој патриотској температури успешног и спектакуларног поморског и ваздушног ангажовања у одбрани британског суверенитета над стратешки и привредно савним безначајним Фокландским острвима у рату 1982. вођеном тринаестак хиљада километара од домовине. Тај рат је дочекала с искреним одушевљењем:

„Узбуљивео је добити праву кризу у своје руке, када сте провели пола живота бајећи се тако досадним питањима као што је заштита околине.“

[“It is exciting to have a real crisis on your hands, when you have spent half your political life dealing with humdrum issues like the environment.”³³]

Тако узбуљиво стечену популарност користила је да у бљу оквиру својих могућности дала крајње комерцијални печат енглеском друштву, политици и култури, драстично смањујући улагање средстава у непроизводне делатности. Уосталом, њена основна политичка и идеолошка оријентација духовито је назначена у једном познатом телевизијском интервјуу 1986. у коме је, између осталог, казала:

„Нико се не би сећао доброг Самарићанина да је он имао само лепе намере. Имао је он и пара.“

[“No one would remember the Good Samaritan if he'd only had good intentions. He had money as well.”³⁴]

³² “Thatcher, Margaret (Nika)”, *Encyclopaedia Britannica*, Macropedia, vol. IX, 15th edition, Chicago, 1980, р. 924.

³³ “Speech to Scottish Conservative party Conference”, 14 May, 1982”, *The Oxford Dictionary of Quotations*, р. 691 (25).

³⁴ Television interview, 6 January 1986, in *The Times* 12 January 1986. *The Oxford Dictionary of Quotations*, р. 691 (24).

Добри Самарићанин (Самарићанин) се сажалио над човеком кога су хедуци опљачкали и изранили: завој му је ране, залио уљем и вином, одвео у гостионицу и остао крај њега, а сутрадан дао два гроша гостионичару да га припази, те обећао да ће прихвати и свећи трошак кад се буде враћао. *Нови завети*. Јеванђеље по Матфеју, 10: 30–37.

Ову политичку и привредну оријентацију подржали су како конзервативни, тако и лабуристички председници влада, као највернији европски савезници глобалне политике и новог светског поретка коју воде Федерације Америчке Државе.

8. Промењена слика света у промењеном свету

Политичка и друштвена слика британског живота мењала се на тлу бројних других појава; међу којима су могла најзначајније технолошка, а затим и електронска. револуција, поред битно изменених представа о свету у науци и уметности. За разлику од индустријске „револуције угља и гвожђа“, која је знатно усавршила производњу већ постојећих производа, технолошка револуција — у производњи челика, нафте и електричне енергије — омогућила је узбуђење широко прихваћених нових производа који су тражили висок степен научне инвенције и сталног усавршавања, али и развијену хемичку индустрију која би могла дати материјале неопходне за њихову производњу, а често захтевала и технолошки веома компликовану замисао целокупног раног процеса. Неки од типичних производа технолошке револуције — као што су мотор с унутрашњим саровљењем, телефон, микрофон, грамофон, бежична телеграфја, пнеуматичи, писача машина, електрична свјилаца, синтетичка влакна, вештачка свиња и бакелит као прва врста синтетичке пластике — били су познати у другој половини 19. века, али су тек у 20. веку почели масовно да се производе и користе.³⁵

Заједно са низом других производа који су такође почели да улазе у масовну производњу и употребу у првој половини 20. века — аутомобила, радио-апарата, та и авиона — они су из темеља променили производњу и друштвену организацију живота. Електронска револуција у другој половини века — са телевизорама и рачунарима, те огромном применом електронике у најразноврснијим подручјима од банкарства, аутомобилске и авионске индустрије до електронске поште, интернета и свемирских летелица, а затим готово у свим облицима фабричке производње, као и у свим облицима администрације — убрзала је процесе које је технолошка

револуција донела, а нарочито повезивање света у „глобално село“ (*global village*). Нова висока технологија најразвијенијих земаља почела је да се примењује широм света, тако да је она економски повезала свет како он никад раније није био повезан, посебно и стога што су многи од њених производа имали употребу масовне комуникације какве се раније нису могле ни замислити.

Велика Британија је, разуме се, као релативно високоразвијена земља, брзо и лако прихватила технолошку и електронску револуцију, а оне су носиле даље промене у различитим традицијама.

Највеће међу њима су колико тотална урбанизација, ужалост Енглеске, толико промењени лик и функција града. Модерни мегаполиси, као што је Лондон, развијо је за огроман број којих становника место њиховог становања од места њиховог рада. Тако је створена типична модерна ситуација у којој људи живе у далеком предграђу, развојени не само од свог радног места него и од средњег политичког, културног, друштвеног и трговачког живота своје средине. Али с друге стране нови облици комуникације као што су телефон, радио, телевизија и рачунарска мрежа су присуство готово целог света мапене у сваком дому, иако не и онај облик учествовања у јавном животу каква је некад омотућавао трг малог града. Колико је та комуникација у личном људском животу стварна или виртуална, отворено је питање, као што је отворено питање да ли је стварна или виртуална комуникација, с обзиром на неке људске склоности, за човека „боља“. Назад, отворено је питање у коликој и каквој су размери огромне предности које су донеле технолошка и електронска револуција за велики број људи, са напучјима тих постигнућа — рецимо, са могућностима планетарног загађења или наубиственијих облика радовања (и то релативно чистих руку), да о могућностима уништења живота на Земљи и не говоримо. У току 20. века, наиме, управо захваљујући огромном технолошком напретку, победно је више људи у ратовима него у свим претходним вековима заједно, док су модерни медији масовне комуникације створили могућности политичке манипулације о којима Њени велики модерни уметљивци као што је доктор Јозеф Гебелс (*Dr. Joseph Goebbels*) — који је инсистирао да уредници новина и радио вести објављују чак и истину уколико ике напучјима у прилог — нису могли ни сањати.

У сваком случају, тај „красни нови свет“ обележен је, с једне стране, раскидом с традиционалним поретком вредности и етичких норми у личном, породичном и друштвеном животу, односно, како се то понекад каже, „дезинтеграцијом буржоаске синтезе“

³⁵ Видети Geoffrey Watcslough, „The Impact of Technical and Scientific Advance“ *An Introduction to Contemporary History*, Harmondsworth, 1976 (1964), pp. 43–64. У даљим наводима Watcslough.

[“the disintegration of the bourgeois synthesis”]. С друге стране, докед се истиче да је он обележен и “сломом ... хуманистичке традиције која је владала европском мишљу од ренесансе” [“the collapse ... of the humanist tradition which had dominated European thought since the Renaissance”³⁷], сломом који се огледа у размерама терора лажни у политици, у спрежности на војно насиље, па и у нестабилности породичног и личног живота. Тај слом – ако је то баш слом, јер није баш само хуманистичка традиција владала европском мишљу од ренесансних времена – повезан је, дакако, и са огромним променама основних научних, филозофских и уметничких представа о природи живота. „Реални свет” је, наиме, у међувремену постао за физичаре, филозофе, музичаре, ликовне уметнике и књижевнике, али не само за њих, више: скуп односа, функција и аспеката, него чврсто поузданих ствари и појава.

У најширем научно оквиру тих нових схватања стајала су открића модерне физике, као што је Раџерфордво (Ernest Rutherford) истраживање радијације и прво разбијање атома у децембру 1919. године које је показало да је сан алхемичара ипак остварљив, да је могуће вештачким путем преобразити један елемент у други. Та прва трансмутација елемената [“the first transmutation of elements”] није само ударила темеље модерној нуклеарној физици, него је и донела “највећу промену нашег схватања материје од Демокритових времена” [“the greatest change in our idea of matter since the time of Democritus”³⁸]. У свелости ових открића Артур Стенли Еддингтон (Arthur Stanley Eddington) је у свом делу *Природа физичког света*³⁹ дошао до закључка да човек није “ништа више него произвољан скуп атома” [“no more than a fortuitous concourse of atoms”⁴⁰]. Укратко, „овај тренд у модерним природним наукама ће навестити да је универзум несхватљив, бесмислен и случајан” [“this trend of modern science was to suggest that the universe is unintelligible, senseless and accidental”⁴⁰]. Филозофија апсурда развијала је на разним странама и у књижевним облицима – на пример код Хорхеа Луиса Борхеса (Jorge Luis Borges), Жан-Пол Сартра (Jean-Paul Sartre) и Албера Камуја (Albert Camus), али вера у бесмисао имала је својих чари и за многе који нису били

³⁶ Geoffrey Bruun, *Nineteenth-Century European Civilization, 1815-1914*, London, 1959, p. 186.

³⁷ Barraclough, p. 235.

³⁸ Виџети Thomson, p. 28.

³⁹ A. S. Eddington, *The Nature of the Physical World*, Cambridge, 1928, p. 251.

⁴⁰ Barraclough, p. 238.

„оптерећени” великим филозофским импликацијама, бар уколико што је обећавала коначно ослобађење човека од било каквих моралних стега и обавеза.

У аналогјама између неких експеримената и теоретских поставки у модерној физици, природним наукама, психонализи и књижевности, као и у аналогјама уметничких поступака у ликовним уметностима огледају се разноврсни видски у којима се мењала представа човека 20. века о природи света и могућности његове спознаје. Ниједна од ових теорија, поставки и поступака не може се сведити на исходништа у неким другим дисциплинама: ако би се оне и могле хронолошки поредати, њихова генеза би, ипак, остала претежно независна. Ипак, као радикална почетна формулација ових промена у британском културном контексту могли би се сматрати ставови оксфордског филозофа Франциса Херберта Бредлија (Francis Herbert Bradley) у делу *Привид и Швановости*. По Бредлију „природа не себи нема никакве стварности” [“Nature by itself has no reality”⁴¹], јер је у нове време постала недржица стара грчка идеја да се природа „састоји од чврсте материје са апсолутним празнинама у међупростору” [“made up of solid matter interspersed with an absolute void”⁴²]. Простор је, по Бредлију, „односно између услова који се никад не могу установити” [“a relation between terms which can never be found”⁴³]; укратко, скуп функција, које ми можемо само апстрактно, концептуално замишљати, док се оне не расточе у „негубљеном свету самбола” [“a lost world of symbols”⁴⁴]. Стога је математика, а исти Мах најпоузданија и најапстрактнија наука.

Међутим, изко је Елиот (Thomas Stearns Eliot) помно изучавао Бредлија и написао докторску дисертацију о његовој филозофији, како би се структура модерне европске лирике која толико дуго је Елиоту лако могла изводити из ових Бредлијевих општих начела, можда су за развој књижевног уметничког израза у модерној енглеској поезији исто „тако значајна истраживања кембриџке антропологије. Она су водила ка аналогним “релативистичким” закључцима, али су била у темељеља – са књижевност-становишта – у далеку животињем и животворнијем контексту. Јер употреба њивање обичаја, обреда, веровања и етичких норми код разних народа и у различитим временима откривало је како жготно и друштвену условљеност, тако и симболичну природу вредности

⁴¹ *Appearance and Reality*, London, 1902 (1893), p. 288.

⁴² *Ibid.*, p. 293.

⁴³ *Ibid.*, p. 38.

⁴⁴ Видети Barraclough, pp. 237-238.

многих животињих и моралних начела која су се на одређеном тлу и у одређено време сматрала неприкосновеним, вечним или апсолутним истинама.

У овом правцу пионирску улогу имало је монументално дело кембришког професора Џејмса Џорџа Фрејзера (Sir James George Fraser) *Zlatina žrnja* (*The Golden Bough*), објављено у дванаест томova између 1890. и 1915. године. Започело као студија древних обичаја и легенди у вези с Дијаниним храмом у Неми у близини Рима, а посебно верована да је свештеник овог храма сматран за одговорног за духа дрвета из оближње шуме, Фрејзерово дело је израстало у компаративну студију разних митова и обичаја у историди човечанства. Као „огромна и смела компаративна студија веровања и институција човечанства“, *Zlatina žrnja* је подигла тезу њујорског професора од магистре, преко религиозне до научне мисли: „[a vast and enterprising study of beliefs and institutions of mankind offering the thesis that such progresses from magical through religious to scientific thought]“. У ширем књижевном смислу, међутим, оно је детаљно интересована за разне облике примитивне културе, па је као такво нашло одјека у поезији Езра Паунда (Ezra Pound), у Енгелсовој *Пустој земљи*, у Порексовоме роману *Персија јунак* (*The Persian Boy*, 1926), најнахутом мноштвука државне агентке културе, Фрејзерово дело је у том погледу било значајно као подстицај, иако је поетика Паундова и Енгелсове поезије, као и Торесове прозе, била врло далеко од рационалних закључака који проистичу из Фрејзерове антропологије. С друге стране, због свог претежног ослањања на грађу из друге руке, Фрејзерово дело није имало нарочитог одјека код уско стручних социјалних антрополога.

У настајању новог песничког идиоме међу другим антрополошким студијама посебно је значајна књига Џеси Вестон о трагској легенци под насловом *Su dshuama go romance* (Jessie L. Weston, *From Ritual to Romance*, 1920), из које је Елиот преузео не само наслов своје *Purple Zeal* (*The Waste Land*, 1922), него и низ симбола који се јављају у тој вероватно најзначајнијој поеми на енглеском језику у 20. веку. Касније ће британска антрополошка истраживања доbitи нов емпиријски правац у испитивању живота тзв. „примитивних“ народа, нарочито у раду Бронислава Малиновског (Bronislaw Malinowski), професора етнологије на Лондонском универзитету, који је изучавао породични и полни живот,

⁴⁵ „Fraser, Sir James George“, *The Oxford Companion to English Literature*, ed. Margaret Drabble, Oxford, 1989, p. 368.

обичаје и појам злочина код урођеника на Новој Гвинеји. Но ма колико емпиријски утемељенија од Фрејзерових приступа, та изучавања нису никада добила велике популарне одјек Фрејзерових идеја. Она су се убрзо наша у популарној спреси са Фројдовим (Sigmund Freud) и Ајнштајновим (Albert Einstein) схваћањима, која су у својим подручјима такође деловала у правцу релативизације њујорског мишљења.

Фројдова схваћања су, наиме, подразумевала да људско деловање може бити условљено силама о којима човек ништа не зна, као што је и Ајнштајнова општа теорија релативитета, бар у популарним представљањима, подразумевала да је и у људском понашању све релативно, те да, стога, нема и не може бити никакве моралне норме којом би се оно могло мерити. Карактеристичан је тон у коме Торелс говори о тој теориди као „најновијој појми“, као нечему што су људи увргели себи у главу“, додајући да „комлатиде увек указују на неку латентну идеју или замисао у популарној свести“ [“the latest stage“], „people have got the word Religion by into their heads, and catchwords always refer to some latent idea or sensation in the popular mind“⁴⁶. Торелс могло даље каже да и се сматра да „нема ничега апсолутног у универзуму“, да је „[a] сам екстрон релативности“, али да сматра да је „свако интелектуално изво створење апсолутно: по свом властном бићу“ [“there is nothing absolute in the universe“], „I feel inclined to relatively myself“; „but... each individual living creature is absolute in its own being“⁴⁷.

Многе друге идеје из подручја физике, природних наука, психологије прожимале су се и испреплетале с разним другим карактеристична је у најширем смислу атомална музика Арнолда Шенберга (Arnold Schönberg), посебно, рецимо, његова *Три клавирска концерта* (opus 11), која су се појавила 1908. Кто што је Џејмс Берг објавио „лонски центар“, [“the tonal center“], тако су епикари као Паул Кле (Paul Klee) и скулптори као Хенри Мур (Henry Moore) објавили тзв. „представљајућу уметност“ [“representational art“]⁴⁸, док су многи други, као Морис Вилемек (Maurice de Vlaminck) и Василиј Василевич Кандински (у западним изворима Kandinsky), користили нескладне боје, жестоке контрасте и брутално изобличавање да би продриli кроз појавност до истине

⁴⁶ D. H. Lawrence, *Fanshwa of the Unconscious*, London, 1923, pp. 163, 164.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 164.

⁴⁸ Battaglion, p. 240.

„истинскије од окултане [used discoloured colours, violent contrasts and brutal distortion to break through appearances to a truth 'truer than literal truth'“⁴⁹].

Шта се ту у ствари дешавало можда се најјасније види у кубистичком сликарству, које разлиже објект на „коцкице“ (франц. *cube*), или шлохе:

„сама кубисти; распурајући објекат на његове најједноставније елементе – или, као на Пикасовом славном *Човјеку с виолином* (1911), растављајући га на низ шлоха – уништавали су објекат и отварали врата апстрактној уметности и новом таласу иконоборства.“

[“The cubists themselves, by breaking up the object into its simplest elements – or, as in Picasso's famous *Man with Violin* (1911), resolving it into a series of planes – destroyed the object and opened the door for abstract art and a new wave of iconoclasm.”⁵⁰]

Дакле, „идеје у позадини кубистичког сликарства огледају се у свим модерним уметностима“ [“the ideas behind abstract painting are rooted in all the modern arts”]. У најширем смислу ту појаву као основу осећања отуђености, разбантинскога, самоће и краха комуникације у модерној уметности описоа је шпански филозоф Хосе Ортега и Гасет (José Ortega y Gasset) у својој *Побунни мисли* (1929):

„Осећамо да смо ми стварни људи одједном остављени сами на земљи... Сви остаци традиционалног духа су испарили. Модел, норме, стандарди нама ништа не значе. Морамо да репавимо своје проблеме без икакве активне сарадње прошлости.“

[“We feel that we actual men have suddenly been left alone on the earth. ... Any remains of the traditional spirit have evaporated. Models, norms, standards are no use to us. We have to solve our problems without any active collaboration the past.”⁵¹]

У знаку таквог раскида стасала је британска антиратна поезија Вилфреда Овена, као непосредан исказ хаотичног ужаса рата, који изобличује целу традицију европске патриотске поезије, каткад директним алузијама на њу, као низ подлих, римованих политичких обмана. Поред тога, и својим формалним елементима – као што су париме и полуриме, па чак и

⁴⁹ *Ibid.*, p. 241.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 242.

⁵¹ Wylie Sypher, *Roscoe to Cubism in Art and Literature*, New York, 1963, p. 265.

⁵² Вилети Вагаслough, p. 244.

коришћење алитерацја, које су далеко од херојских функција староенглеске поезије – те Овенове песме су у знаку раскида са прошлошћу и када је призивају.

На сличан начин дејствује и техника алузије и копажа који повезује фрагменте књижевних исказа које векови деле у Јетсовој (William Butler Yeats), Елиотовој и Оденовој (Wystan Hugh Auden) поезији. Јетсови фолклорни мотиви – од алсурдистичке слике Кухулина, који се бори с неразвијим морем, до слике Ангуса који трага за љубављу тако што бере „сребрне јабуке месеца и златне јабуке сунца“ до краја свега. И века исто је тако у елементарним претпоставкама свог дејства у знаку раскида с култом љубавних заноса и разочарења у европској љубавној лирици. Као што је то, на други начин, и Елиотово љубавно лиричко које се прво предомишља да да на изјави љубав, а затим се пита да ли се вредело предомишљати. И зар се у *Пустој земљи* не признава европско европско, па и сакрпитско наслеђе како световних тако и религиозних текстова, најчешће у ироничном, ипак каткад у иста мах, и у дојстаницизмом, па и безизгледном кључу тако да песник личи на професора као лека Ангуса у земљи чуда? Па и Оденсоа призивање малтене целокупне историје европске технологије у песми „Шпанија“ – од изума точака, сувозачких мотора, камила и феудалних тврђава до железница, електричних мотора и електричних радијације – исто је тако дано у савим помереном, парадоксалном кључу. Као, уосталом, и негде порекаче, самонроничне, а каткад апсурдно моралистичке конзервације с Бартоном (Вулф), Волтером (Voltaire), Рембоом (Rimbaud), па и Бројгеловим (Buegel) сликама. У таквој поезији прошлост је више у знаку научне фантастике него нечега што је стварно постојало.

У сличном знаку раскида с целокупним, или готово целокупним књижевним наслеђем је развијање хронолошких нарастних секвенци у техници „тока свести“ (*stream of consciousness*) у наутицајнијем и најконтроверзнијем роману века – Појезом Уилксу (James Joyce, *Ulysses*, 1922). А то је био тек почетак радикалних експеримената с језиком, који ће наћи свој врхунац у *Бгењу крај Финегановог огра* (Finegan's Wake, 1939), који је објављиван у наставцима као *Дело у настајању* (*Work in Progress*). Ти језички експерименти су сматрани почетком нове фазе у еволуцији људског рода, па је чак и покрет часопис који ће се тим бавити под насловом *Ирландија (transition)*. Као што се у фројдистичким асоцијацијама речи мешају прошлост, садашњост и будућност, сећање, запажање и снаређе, тако је и период од неколико деценија сведен на један дан – посредством „унутрашњих монолога“ (*interior monologue*) у роману Вирџиније Вулф *Гба Даловеј* (*Mrs Dalloway*, 1925). У њеним следећим делима – као што

су *Ка сагашадишкју* (*To the Lighthouse*, 1927) и *Таласи* (*The Waves*, 1931), поједини карактери откривају различит смисао у истим појавама, а посредством повнављања у облику лајтмотива, које увек препознајемо у њиховом менаџу, налази се опет на окупу прошлост, садашност и будућност. Најзад, и она мултиполитика којој тежи Олдос Хаксли (*Aldous Huxley*) у свом „роману идеја“ (*The novel of ideas*) такође сведочи о прагању модерне свести не за вистинском него за разноврсним могућностима поимања истих ствари. У *Конширалункшу* (*Roni Soinier Roini*, 1928) перспективна којој Хаксли тежи је „многострукост очину и многострукост сагледаних аспеката“ [“multiplicity of eyes and multiplicity of aspects seen”].

Проблематизовање перспективе неминовно обележава Форстерове романе с „интернационалном темом“ међу којима је најпознатији *Ледан друштва Индија* (*A Passage to India*, 1924), који у облику друштвене комедије и посредством крајње реалитетистичке оптике обрађује различите облике неразумелости и крајка комуникације између припадника различитих култура и племенских заједница. У самоблинди оптици која естетично реагује на сваки звук у Марабарским пећинама, као и драматика пинбеце који тражи свој двојника у транитном огледалу тих пећина да би стигао у свој двојнику кад се с њим спори, Форстер гради своју радикално атипичку епизику. Најзад, и Голдингов *Лордс и леди* (*Lord of the Flies*, 1954), надахнут најистиничким зверствима у дивљим острвима, својом наглавањем поставља традиционалну идеју добротности, својом чисти у свом природном амбијенту развијају ова два типа раговорне привилегије из које су склоњени.

Ови широки духовни хоризонти — у знаку необуне протин књижевност и интелектуалног нагледа. Западне Европце, али побунене у којој је неизвесност често расла употребом са слободном пилитивања — били су основно обележје како интелектуалне климе, тако и књижевност стварања у Великој Британији у 20. веку. Захваљујући и томе, та је земља постала стениште, а каткад и тужишно пребивалиште неких од најзначајнијих америчких и европских писаца крајем 19. и почетком 20. века. У њој су направили свој дом, уто време највећи амерички романописци, пионери у обради „интернационалне теме“, тј. сурета различитих култура и привилегијација у уметничкој прози, Хенри Џејмс (Henry James), као и велики полски поморски приповедач Јозеф Конрад (Joseph Conrad), који бар у том погледу, показује пукоку духовну сродност са Џејмсом. Али нека његова дела, као што су *Лорд Џим* (*Lord Jim*, 1900) и *Срце таме* (*Heart of Darkness*, 1922), имала су најзначајнији посредан одјек код француских писаца, нарочито Андре Жида (André Gide) и Андре Малапро (André Malraux), а њихове основне мисаоне претпо-

ставке често их повезују са Жиговним схватањем „примљивости чина“ (*acte grâde*), литературом „граничних ситуација“ код Жан-Пол Сартра и физиономијом апсурда код Албера Камуа.

У Лонгону се на размеђу векова нашао и највећи ирски драмски писац тог времена Бернард Шо (Bernard Shaw), а нешто мало касније, у другој деценији 20. века, и најутпичајнији песник модерног времена, тада још Американац, Томас Стернс Елиот. Ту је био у другој деценији века и авангардни космополитски колоритско и амерички песник Езра Паунд (Ezra Pound), који је не само помогао Џојсу да нађе издавача за *Даблице* (*Dubliners*, 1914), већ је као уредник објавио у „наставцима“ *Поршрети уметника* у *Малоси* у часопису *Егедист*, а нешто касније и неколико епиграма из *Улисса*. Он је исто тако помогао ираном Елиоту у објављивању првих песама, а затим наговестио Елиотове песничке експерименте у својој поеми *Ху Селвиј Моберли* (*Hugh Selwyn Mauberley*, 1920). Најзад, он је учествовао у редиговању и знатном стварању Елиотове *Тристе земље*, која му је, као „бољем мајсторству“ (*master's job*), уосталом, и последња. Најзад, касно је у другој деценији 20. века Џејмс Џојс објављивао своја два дела у енглеским часописима, као и у књигама, он је ту — под патронатом Езре Паунда, али касније и у Елиотовој поштинку — стварао своју рану афирмацију, иако је Париз био значајнији за почетак књижевни и политички урнебесско *Улисса*.

Укратко, као што у историји великих цивилизација често бива, управо захваљујући ојам „доботницима“ и гостима, захваљујући свему ономе што је могла да им да, али и на од њих припадника енглеска књижевност је почетком 20. века, а нарочито у другој и трећој деценији, имала исту онакву авангардну улогу у европској поезији и прози какве су многе друге области духовног и научнот живота, а нарочито енглеске природне науке, антропологија и културна физика, имале у светским размерама у свом домену. Таква средовишња европска значаја енглеска књижевност није, заправо, имала од Шекспирових времена, иако, наравно, у време ренесансе готово нико није тако мислио, већ је то након два-три века постало очигледно. У оваквом стипцију околности природно је што је енглеска књижевност тога доба добила изузетно наглашен авангардни, космополитска и урбана обележја.

Бити космополитска, као и бити авангардни или урбани писац, није, наравно, само по себи никаква животног, па ни „културолошка“ вредност — али је велики импактивни изазов. Зар о томе, као некој врсти чежње за провинцијалним духовним уживањем, није лепо говорио још Хенри Џејмс провечито колико и носталгијично:

II. Од традиционалног ка модерном песничком ицидому

1. Општи поглед

„Глас наших песника је чудно префињене технике;
он годи, он ласка, он нас очарава; он је жива лаж.“

У енглеској поезији двадесетог века доминира старалаштво Вилфреда Овена (Wilfred Owen, 1893-1918), Вилијама Батлера Јејтса (William Butler Yeats, 1865-1939), Томаса Стернса Елиота (Thomas Stearns Eliot, 1898-1965), Вигана Хју Олена (Wystan Hugh Auden, 1907-1973) и Филипа Ларкина (Philip Larkin, 1922-1985). За разлику од неких ранијих периода – старенглеске књижевности, ренесансе, класицизма, романтизма, викторијанске епохе – када смо већи број стваралаца могли срстати под заједничка имена одређеног књижевност правца, овде смо суочени с крајњим пометима поезије веома различитих полазишта, тежњи и стилских особености.

Песничка реч Вилфреда Овена је она у знаку суверенитета једнака равној пропаганди и традиционалној „матричној“ поезији, изражавања емотивног шока, етичког и метафизичког ужаса ратова и раних доживљаја. Јејтс, позарепа међу овим песницима, саче је у знаку ерског фолклорног наслеђа и култа знастигел доживљаја као полазишта песничке пустиловине. Елиот, Американац пореклом, космополита по образовању и опредељењу, критички је и песнички урњаче у средину историје културе и књижевности – претежно у европску, али и у будистичку Балину. Као полазиште, резонанцу и крајње мерило смисла песничке речи, он подразумева да је песничко стваралаштво имперсонално. Да песник нема никакву своју личну емоцију да изрази, него да је катализатор неке опште људске емоције. Оден је на почетку своје стварања левицарски ангажован песник, касније хришћански егзистенцијалиста, окренут-свеколикој енглеској песничкој традицији, од англосаксонских и ренесансних форми преко Дечих песника до метафизичара, као својим стилским узорима. Поезија Филипа Ларкина сва је у знаку огромне критичке, често и ироничне дистанце, од властито доживљаја и времена, од вредности и опредељења потрошачког и пермисивног друштва.

Међутим, у поезији мањих песника често се бистрије огледају полазишта, лутања и стремљења, налажења и промашаја, одређене епохе и њеног осећања света, њених уверења или заблуда о смислу живота. Стога би можда вредело прво размотрити грађанску, тзв. порцијанску поезију почетка века, с посебним освртом на *Wystan Hugh Auden* (1898-1973) и *Philip Larkin* (1922-1985) иако

Тешко је тачно рећи каква је корист од употребљивања једне расе с другом, од одмеравања у супротстављеним групама нарави и обичаја суседних земаља; али извесно је да се — док се крећемо по свету, стално подијаемо томе. То се нарочито дешава ако смо којим случајем зараже- ни погубним духом космополите — оном негодном последницом виђења многих земаља и осећања да нисте код куће ни у једној. Бити космополита није, мислим, идеал; идеал би требало да буде бити у средишњени па- триота.... Ако сте живели по свету, како се то каже, из- губили сте оно осећање апсолутности и светлиње навика својих патриотских sunarодника које вам је, нешта, омо- гућавало да бучете тако срећни међу њима. Видели сте да постоје веома много *répúbliques* на свету, и да је свака пуна паврених људи за које су локалне наравности једино што није прилично варварско. Када дође време да вам један низ обичаја, где год да се нађе, тогаче да изгледа исто тако провинцијски као сваки други, свра се може рећи за вас да сте постали космополита. *Странци* сте навикну употребљивања, тражења... врлина које прате неке мане, као и мана које прате неке врлине.

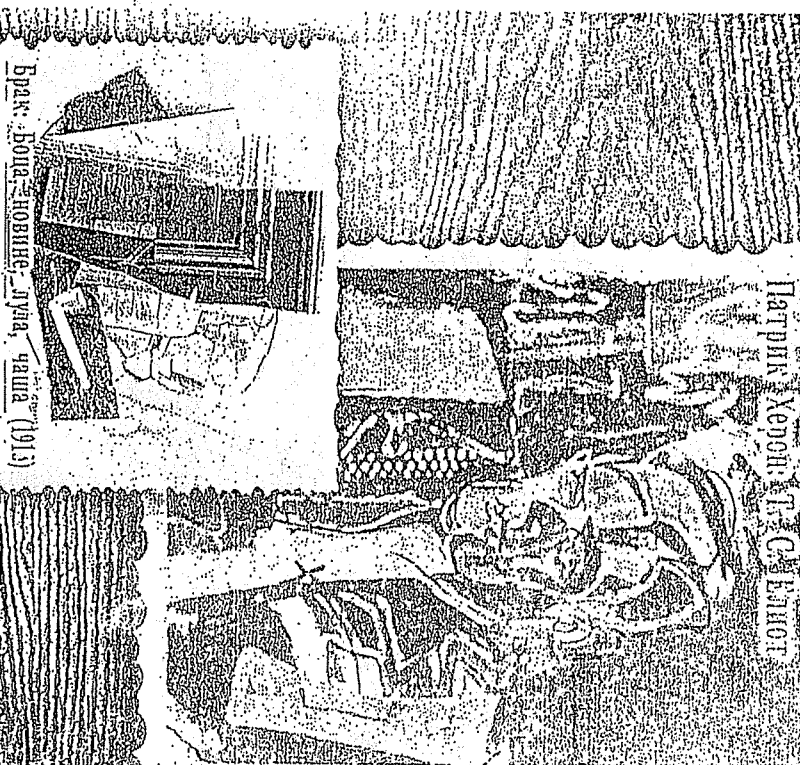
[“It is hard to say exactly what is the profit of comparing one race with another, and weighing in opposed groups the manners and customs of neighboring countries; but it is certain that as we move about the world, we constantly indulge in this exercise. This is especially the case, if we happen to be infected with the baleful spirit of the cosmopolite — that uncomfortable consequence of seeing many lands and feeling at home in none. To be a cosmopolite is not, I think, an ideal; the ideal should be to be a concentrated patriot. ... If you have lived about, as the phrase is, you have lost that sense of the absoluteness and the sanctity of the habits of your fellow-patriots which once made you so happy in the midst of them. You have seen that there are a great many *répúbliques* in the world, and that each of these is filled with excellent people for whom the local idiosyncrasies are the only thing that is not rather barbarous. There comes a time when one set of customs, wherever it may be found, grows to seem to you as provincial as another. ... You have formed the habit of comparing, of looking for points of difference and of resemblance, for present and absent advantages, for the virtues that go with certain defects and the defects that go with certain virtues.”⁵⁴]

⁵⁴ Henry James, “Occasional Paris” (1877), *The Portable Henry James*, ed. M. D. Zabel, New York, 1951, pp. 499–500.

ОД ТРАДИЦИОНАЛНОГ КА МОДЕРНОМ

ПАТРИК ХЕРОН И Г. С. ЕЛНЕТ

Брат-Бона-новине, јуна, Чаша (1913)



сторалне идиле и „патриотске“ ратничке сонете, затим песнички виђом најзначајнијих песника Првог светског рата, пре свега Сигфрида Сасуна (Siegfried Sassoon, 1886–1967) и Вилфреда Овена, као и прве кораке раскида с традицијом уморног сањарења и позног викторијанског романтизма у теоријским ставовима Тома-са Ернеста Хјума (Thomas Ernest Hulme), књижевном манифесту и песничкој пракси имажиста и Езре Паунда (Ezra Pound, 1885–1972). Управо у тим круговима се наговешћују полазишта каснијих већих песничких пустиловина на енглеском језику — 20. веку — јер су порцијанци занимљива позадина оног стила и укуса према којем су и имажисти и ратни песници у знаку потпуне побуне, која већ наговештава нека стилска обележја највећих песника века.

2. Џорџијанска поезија

Џорџијанска поезија су добили име по лет антологија савремене енглеске поезије, које је под насловом *Џорџијанска поезија* објављивао сер Едвард Марш (Edward Marsh, 1872–1953) код истог издавача. Његов биограф Кристофер Хасул на објављивања да је сер Едвард био, поред осталог, и „учељак“ [“a scholar”].

А био је, дуго година, и много више учествујући активес и у ономе у чему се академски темпевамент обречио не осећа код куће — па је тако неуморно плесао на свим баловима лондонске сезоне, ишао пешке до извора Нила, играо мах-донг с португалским краљем или Дарде с Агом Каном², с улогом од шест пенџа. Био је, наравно, естетска с општрим запажањем и украс у друштву скупштиним изворима ћаскања; човек, штавише, за кога никакво ћаскање није могло бити безначајно. Захваљујући тим контрастима личности његова конверзација је често била црвена мешавина амброзије и тричарџа.

[“He was also, and for many years, a great deal more, making active appearances where one of academic temperament does not normally feel at home — such as dancing his way through every ball of the London season, travelling on foot to the source

¹ Edward Marsh, *Georgian Poetry*, The Poetry Bookshop, London (1911–1912, 1913–1915; 1916–1917, 1918–1919; 1920–1922).

² Мах-донг је пореклом кинеска игра домина са 136 или 144 плочице. Дарде је игра карата утвоје (са 2 пута по 64 карте). Ага Кан (1877–1957), поглавар исмаилита у Индији, залагао се за муслиманску подршку британској управи и 1906. основао Свештијску муслиманску лигу. Био је познат по богатству и

of the Nile, playing mah-jongg with the King of Portugal or bezique with the Aga Khan for sixpenny stakes. He was, of course, an aesthete of acute perception and an ornament of society with an inexhaustible fund of small talk; one moreover, for who no talk could be too small. Owing to these contrasts in personality his conversation was often an engaging blend of ambrosia and small beer.”³]

Школовао се у познатој Вестминстерској средњој школи, коју је основала још 1560. године краљица Елизабета I, а дишло-мирао је, наравно, класичне студије у Кембриџу, као студент у уједном Тришати колеџу. Године 1909⁴ одбио је повућу славног енглеског државника Вилијама Гледстона (William E. Gladstone) да иде с њим у Преторију и определио се да ради за Винстона Черчила (Winston Churchill). Како нам његов биограф каже: „Његов ум је био у знаку рационалног модела 18. века.“ [“His was a rational 18th century cast of mind.”] У кратком обврту на њега у *Оксфордској приручнику за енглеску књижевност* описан је као „класичарски учељак, спонзор модерне поезије и сликарства“, „може да истакнути високи чиновник“ [“classicist, scholar, patron of modern poetry and painting,” “a lifelong and eminent civil servant”].

Коме би такав човек посветио своју прву антологију краљу Енглеске? Џорџ V је ступио на престо 1910, дакле две године пре него што се појавила прва Маршова антологија; очигледно антологичар није губио време. Термин *џорџијанска* упућује такође на знајавицу четири краља Џорџа (1714–1830) — време огромног успона и богатства Британског царства — „најзначајније раздобље у нашој историји“ [“the most momentous age of our history”], као што је приметно још романтичарски песник и историчар Роберт Сауди (Robert Southey, 1774–1843), близак пријатељ Самуела Тејлора Колриџа (Samuel Taylor Coleridge, 1772–1834).⁵ То је период раскошне и монументалне архитектуре по класичистичким узорима, као и период класицизма у енглеској књижевности.

Имајући све то у виду, Едвард Марш у својој уводној белешци за прву од својих збирки каже:

³ Christopher Hassall, *Edward Marsh, Patron of the Arts*, London, 1959, p. IX.

⁴ *Ibid.*, p. 46.

⁵ *The Oxford Companion to English Literature*, Revised Edition, ed. Margaret Drabble, Oxford, 1998, p. 618. У даљим наводима OCEL.

⁶ Виђети “Georgian”, Webster’s Third New International Dictionary, Springfield, Mass., 1998.

„Oва збирка, која се у потпуности састоји од текстова објављених у последње две године, можда ће, ако буде имала среће, помоћи љубитељима поезије да схвате да смо на прагу још једног „порцијанског периода“ који ће, у своје време, стати раме уз раме с оних неколико великих песничких епоха наше прошлости.“

[“This collection, drawn entirely from the publications of the past two years, may, if it is fortunate, help the lovers of poetry to realize that we are at the beginning of another ‘Georgian period’ which may take rank in due time with the several great poetic ages of the past.”]

Призивање овако катастрофалних последица занимљиво је не толико као „интродукција“ уредничкових личних заблуда, колико као споменик једном институционалном укусу, веома значајним и утицајним илузијама које је једно друштво имало о самом себи. Озвј Маршловом подухвату био је значајан прва антологија је у неколико месеци имала три издања, а удружење за енглеску књижевност је почело да га мимикра са веома сличним критеријумима избора у *Савременим песницима* (*Present of Today*, London, 1915).

Међутим, Маршлов антологија, са својим простејим и једноставним песмама, издржала је књижевну лекцију која неће, заправо, ни чар јаче трупажи једног света на умору. Протегираност тог високог тона — као књижевно, друштвено и духовно обележје — огледа се како у помпезном језику, тако и у узвишеним антолошкој тематиком. Тако у првој од Маршових антологија налазимо драмску поему Јаселиа Аберкромбија (*Jascelles, Abercrombie, 1881–1938*). Продаја светог Томе (“*The Sale of St. Thomas*”). Ту смо прво суочени са стихованом малопрофесионалну светог Томе због које он одуштаје од пута у Индију: да је Бог озбиљно мислио ширити хришћанство у Индији, не би заљда њега тамо слао! Поред реалистичких изагонених персонафикација, као што су Капетан и Странад, ту је и велика, одважана морална поука, која нас упозорава да не ваља бити судице опрезан у животу:

“Now, Thomas, know thy sin. It was thy fear,
Easily may a man crouch down for fear,
And yet rise up, on firmer knees, and face
The halting storm of the world with graver courage.
But prudence, prudence is the deadly sin...”⁸

⁷ “Prefatory Note”, *Georgian Poetry, 1911–1912*, p. V.
⁸ *Georgian Poetry 1911–1912*, p. 20.

„А сада, Томо, знај свој грех. Није то био страх, /
Лако човек устукне од страха, / А да се ипак подигне, на
чврста колена, и суочи / С трајносном олтујом овога
света с још прибрајнијом храброшћу. / Него промишљеност,
ност, промишљеност је смртни грех.“]

Ту је, убрзо затим, још један комадић сличне мудрости, али писано је у срцу човека / Нећеш бити већи од своје жеље“ [“but it is written in the heart of man / Thou shalt no larger be than thy desire”]. Дабоже, и о овим би се човек сложио, оперуз-лак зев, али тешко је рећи да ли је ове већа упреподобљеност моралног тона или баналност слике. Извесно је само да би прва била знатно погоднија медијум за ову врсту исказа него поезија.

То исто би се могло рећи и за песме Гордона Вотомлија (*Gordon Bottomley, 1874–1948*) као што су „Смак света“ (“*The End of the World*”), која представља пре смак поезије него света; или пак, „Давидов“ (“*David*”). Антологија је посвећена Роберту Бринлизу (*Robert Bridges, 1844–1930*), који ће следеће године постати дворокни „овенчани песник“ (“*桂冠诗人*”) — истина, у време када више није морао за своју дворокку плату да пише оде дворокком животу. Ту је, затим, и веома позната песма Руперта Брука „Стари дворокски дом у Дранчестеру“ (“*The Old Vicarage, Grantchester*”). Руперту Бруку ће бити посвећен следећи том Маршове *Доричијанске поезије* и он ће ускоро постати највећа песничка и патристоска звезда на порцијанском књижевном небу.

У том другом тому, у посвети Руперту Бруку каже се да је он био савршенство од човека: „кадга је имао све што вреди имати“ — уз напомену да је, уз то, још и, дао живот: „прошлот анрета у служби домовини“ [“(he) seemed to have everything that is worth having”]; “(he) died last April in the service of his country”]. Поред тога, како нас обавештава уредник, алфабетски редослед је малчице нарушен, да би се изгласила част коју је г. Гордон Вотомлиј указао овој књизи тачке што је дозвољено да се његова драма овде по први пут објави“ [“in order to recognize the honour which Mr Gordon Bottomley has done to the book by allowing his play to be first published here”]. Тако се његова драма *Жена краља Лиара* (*King Lear’s Wife*) наша на челу ове збирке песама.

У једној од средњих сцена Ларова жена, краљица, на умору провирује кроз балдахинске завесе и види како се њен муж, још пре њене смрти, лепо снашао: њена служавка се већ итра с

⁹ “Prefatory Note”, *Georgian Poetry 1913–1915*, p. V.

¹⁰ *Ibid*.

љеном круном док седи у Лировом крмљу. Општи утисак не би, вероватно, био много другачији ни да нема шекспировских асоцијација, али та драма на челу песничке збирке је занимљива не толико по томе колико у њу не спада, колико по томе што јој приличи јер показује шта је Гордон Боготли, као једна од најистакнутијих фигура порцијанске поезије, мислио о себи, односно колико се и Едвард Марш, као уредник и представник званичне културне јавности, с тим мишљењем слагао. Неколико Бруксових песама укључених у ову антологију – а нарочито ратни сонети („Sonnet“, „Sonnet“, „Војник“ – „The Soldier“) – дају општем помпезном тону неке изразито патриотске акценте.

У следећој, трећој антологији (1916–1917), уредник је, као прво, дошао да идеју да обрне абецедни ред:

„алфаветски ред имена је обрнут да би већи број песника
ка добио испакнуте место него што би то иначе био
случај“.

[“the alphabetical order of the names has been reversed so as to bring more of these into prominence than would otherwise have been done”].

У њој се, затим, налази – као што бисмо и очекивали – постојећи сумњив израз патриотског осећања, као што је, на пример, замисао сусрета метка и непријатељеве лобање као крајног „пољупца“, и то из пера Сигфрида Сасона (Siegfried Sasson, 1886–1967), који је тада управо био на раскрсници између своје ране ратоборности и каснијег пацифизма. У „Пољупцу“ („The Kiss“) песник се још увек обраћа метку и пушици као „брату олову и сестри челику“:

“To these I turn, in these I trust,
Brother lead and Sister Steel,
To his blind power I make appeal,
I guard her beauty clean from rust.

He spins and burns and loves the air,
And splits a skull to win my praise,
But up the nobly marching days
She glitters naked, cold and fair.

Sweet Sister, grant your soldier this,
That in good fury he may feel

The body where he sets his heel
Quail from your downward darting kiss.¹²

„Вама се обраћам, вама верујем; / Оловни Браге и Сестро челична / Његовој слепој снази удружујем своју молбу; / А њену лепоту чувам чистом од рбе. // Оловни метак се обрне и зашле воли, / И распрскава лобању да би га похвалио; / Али у узвишеним данима маршовања, / Она, пушка, блиста гола, хладна и лепа. // Слатка себно, учини за овог војника следеће; / Да у добром беснилу осети / Како тело које газн својом петом / Дрхти од твог стреловитог пољупца опозго.“

Занимљиво је да је ова химна милитаризму изстијарисана предавањем неког ликовника Кембела (Cambell) о „Духу бјавлета“ („The Spirit of the Bayonet“), које је Сасун саслушао пре него што ће је написати. А она је написана, по мишљењу Роберта Грејвса (Robert Graves, 1895–1985), у недељама када је Сасун одлезао до штаба бундесне артиљерије у Швајцарској. [“It was written in the weeks when, according to Robert Graves, Sassoon was vacillating between being a ‘happy warrior’ and a pacifist.”]. То се види и по томе што се у овој истој збирци налазе и неке Сасунове антиратне песме. Тако су, на пример, песме „Они“ („They“) или „Добро и зрело“ („In the Park“). У овим евокацијама ратниг бесмисла карактеристичан је повремен пражвук сарказма као, на пример, у следећим стиховима:

“And then he thought, to-morrow night we trudge
Up to the trenches, and my boots are rotten,
Five miles of stodgy day and freezing sludge,
And everything but wretchedness forgotten.
To-night he’s in the pink; but soon he’ll die,
And still the war goes on; he don’t know why.”¹⁴

[„А онда је помислио у сутрашњој ноћи, ваља нам се довући / Све до ровова, а цокуле су ми пропале. / Пет миља сувог дана и житоко блага које се леде, / А све сем јада папће у заборав. / Вечерас је он добро и здраво; али ускоро ће погинути, он појма нема зашто.“]

¹² Georgian Poetry 1916–1917, p. 42.

¹³ Margaret B. McDowell, “Siegfried Sassoon”, in Dictionary of Literary Biography, Volume 20: British Poets 1914–1945, Detroit, 1983, p. 326.

¹⁴ Georgian Poetry 1916–1917, p. 46.

У „Уводној белешци“ у четвртој томи (1918-1919) Марш је олтимиста: Биће вальда добре поезије како се рат завршио:

„Ово је четврти том ове серије. Надам се да ће се увидети да он показује да оно што у недостатку боље речи зовемо Мајром није угрозило писане добре поезије.“

[“This is the fourth volume of the present series. I hope it may be thought to show that what for want of a better word is called Peace has not interfered with the writing of good poetry.”]

Мир, дакле, није осуштио писање онога што је Марш сматрао „добрим поезијом“ – у игри су опет многа стара имена: Ласелис Аберкромби, Гордон Богомилн, Волтер де ла Мер (Walter de la Mare, 1873-1956), Роберт Гревс и други. Али поред тога овде је опет укључено неколико Сасуовић англосатских песма (као што је „Да ли Мари?“ – “Does It Matter?”). Међутим, за општи тон поршанске поезије знатно је карактеристичнија песма „Храм“ од неког П. Д. Пелоуа (J. D. Pellow):

“Between the east and solemn trees
I will go down upon my knees...”

„Међу усправним и озбиљним дрвима / Клекаћу за кољена...“]

Природа као храм у коме Песник живи и мисли о њеј као иста: Баш сасвим нова, у најмању руку, стара је колико грчка и римска традиција пассторале.

Најзад, у „Уводној белешци“ последњег, петог тома (1920-1922), Едвард Марш се брани од приговора – смисла да баш он себе прогласи арбитром савремена поезије:

„Ја немам ни поуздан укус, нити сам испрљно све прочитао, нити имам много слободног времена, а све то би било неопходно за такву улогу. Порекло ових књига, које су настале у значајну успоме на Руперта Брука, било је једноставно и скромно. Пре десет година установио сам да многи типични стварајући дела која су ми изгледала изузетно добра, али су била позната само у уским круговима, да сам помислио да би било ко, колико год био непрофесионалан и штуро обдарен, ко би понудио преглед тих песама, без обзира колико у незадовољавајућем облику, могла учинио нешто добро и за песника и за читаоца публику.“

¹⁵ “Prefatory Note”, *Georgian Poetry 1918-1919*, p. V.

¹⁶ J. D. Pellow, “The Temple”, *Georgian Poetry 1918-1919*, p. 125.

[“I have neither the sure taste, nor the exhaustive reading, nor the ample leisure which would be necessary in any such role. The origin of these books, which is set forth in the memoir of Rupert Brooke, was simple and humble. I found, ten years ago, that there were a number of writers doing work which appeared to me extremely good, but which was known to know, and I thought that anyone, however unprofessional and meagerly gifted, who presented a conspectus of it in a challenging and manageable form might be doing a good thing both to the poets and to the reading public.”¹⁷]

Дабаве, тешко би било и замислити неког антологичара да се данас на овај начин брани али корумпираника поезија – таква кака је – остане, заглављујући свом профанном устуху, споменику укву једног времена.

3. Руперт Брук у кругу ратних песника

Култ корумпиранике поезије, као и много од онога на чему она почива, раскопано се огледа у појави Руперта Брука. Рођен у Ратбију 1877, где је његов отац био угледан наставањик и удивљивку још угледнијој средњој приватној школи, Брук се рано сесио свој нечистиња:

„Био сам срећкији у Ратбију... него што могу да изразим речима. Док сам се осврнуо да осмотрим оних пет година, чини ми се да сам видео да је сваки сат био позлаћен и сјајан, и бивао све лепши како сам сазревао, и нисам могао (и не могу) да се понадам таквој срећи, па чак ни да је замислим, негде другде.“

[“I had been happier at Rugby, ... than I can find words to say. As I looked back at five years, I seemed to see almost every hour golden and radiant, and always impressing in beauty as I grew more conscious, and I could not (and cannot) hope for or even quite imagine such happiness elsewhere.”¹⁸]

Брук је био комбинација агилете и “телектуалца”: „увек с погном у руци и књигом у делу“ [“always with a ball in his hand and a book in his pocket”¹⁹]. Бриљантан студент у Камбриџу, веома леп и

¹⁷ “Prefatory Note”, *Georgian Poetry 1920-1922*, p. V.

¹⁸ Винети Е. Марш, “Memoir” (1918), in Rupert Brooke, *The Collected Poems*, London, 1992, pp. 25-26.

¹⁹ Винети *ibid.*, p. 26.

„декоративан“ младић, стипендиста у угледном Краљевом колеџу (King's College), он је био главна звезда у студентским књижевним круговима. Касније, када је 1913. године постао и члан колеџа (Fellow), настало се у оближњем идиличном сеоцету Гранчестеру – које ће обележити у једној изузетно маркантној песми – постао је песнички и патриотски идол своје генерације.

Од 1909. године Брук је објављивао у водећим британским часописима веома лепо примљене песме.

„Био је извођачка звезда у првобитној портијаској екалси и кажу да је он предложио замјас збирке Ђвару Маршу. Био је изванредно вешт стиховорач у ортодоксном стилу варних гурва тадашње културе осунућих приватних средњих школа.“

[“Brooke was the star performer in the original Georgian prose and is said to have suggested the title of the collection to Marston. He was a wonderfully accomplished versifier in the manner that was orthodox among the pupils of public school culture of his day.”²⁰]

Постепено гешке геране кривојеру, јер јавују, а комобити и путовао по САД, Канади и Пацифику. На Тахитију је написао „Тјара Тахити“ (“Tiara Tahiti”), као и неке друге од њених карикуларних песама. У Британску рату мобиларију ступио је 1914. а следеће године умро је од тровања крви на путу за Дарданелс и сахрањен је на грчком острву Скиросу. Његови нестратни сабета објављених у часопису *Нови-стичови (New Members)* почетком 1915. као и постхумна збирка под насловом *1914. и друге Пјесме (1914 and Other Poems)*, донели су му славу најугледнијег патриотског песника.

Међутим, његова поезија, а посебно ти сонети, показују типичне слабости портијанске традиционалне ратне реторике и праснослова почетком Првог светског рата. Наговештају те реторике јасно се виде већ у бројним гратијим песмама, као што је рецимо „Стари парохјски дом у Гранчестеру“ (“The Old Vicarage, Grantchester”).²¹ Песма је објављена у првом тому Маршове антологије (*Georgian Poetry 1911-1912*), а затим прештампана у

²⁰ Vivian de Sola Pinto, *Crisis in English Poetry, 1880-1940*, London, 1951, p. 132.

²¹ Тјара – раскошни гурбан древних персијских краљева.

²² Rupert Brooke, “The Old Vicarage, Grantchester”, *The Collected Poems*, With A Memoir by Edward Marsh, Introduction by Gavin Ewart, London, 1992, pp. 259-263. Све друге Брукове песме наведене су према овом издању.

серији *Свержене Пјесме*²² коју је, под такмичуто успехом Маршова збирки, објављивао удружење за унапређење енглеске књижевности, укупно у двадесет три издања између 1915. и 1922. године.

Ова Брукова песма утемљена је у контрасту између прозаичне берлинске кафане и енглеске природне баште око старог парохјског дома у Гранчестеру. Док је у немачкој кафани вруће и људи се зноје, док у немачким парковима тулицима цветају како им се каже, доле је у енглеском селу веома лепо и свеже. А како је село у непосредној близини Кембриџског универзитета, цела класична митологија, као и једна, енглеска независна суџа – [“An English official tose”] – жита у свету петарушене природе. Већ у том контрасту назиру се некајација онос патриотизма који ће доби допуну из сјајау ратним сонетима. Као гривојертован у пуном цвату испред десетиковог собачка и најмејдан карифини у пејама требало би да изразе супериорност енглеске „природне“ хоронкултуре над немачким кафанама. Док песмама хвала мука у берлинској кафани – у којој, деморализован, немачки Јевреји/Нацисти се страху иду и као [“The inferiority of Berlin”] – “Велик баш around”] – код куће, у енглеској, свеже селовима воде се напиту и пред да сарде голо тело, а да се сарде мост, баш (Lea) у то сардас the лавко Пезаи]. Даром тога баш и веома тронућа под златним дебом! Ејфе, дабове, песник, крај за веома будућу Јевреја у Немачкој, алто што му баш најконтраријан елронити смегау наговештава цену оног патриотизма у којем чак и сасвим скромни ток речнице Кем код Гранчестера набуфта у лавкава, сеновите воде. Гешко је не подозревати да чак и „Виво“, као пиће релативно нишког друштвеног статуса у Енглеској, нема неки снововски воњ. А као песник још признава Бога да би нас обавестио да ће се спаковати, сести у воз и вратити у Енглеску, све постаје још прозирније.

“For England is the best land, I know,

While men with Splendid Hearts may go.”

[„Јер Енглеска је, знам, једна земља, / Кула људи с величанственим Срцима могу да иду.“]

Ту су, затим, и стихови чију какофонију ни најгори превод не би могао дочарати:

“Ah God! to see the branches stir
Across the moon at Grantchester!”

[„Ах, Боже! Видети грање како се миче, / Преко месеца
у Гранчестеру!“]

И, најзад, завршна кода достојна је онога што јој претходи — као евокација свега онога што се само ту може наћи, у ненарушеној природи у сенци дрвног универзитета: Лепота, Извесност, Мир и ливаде с дубоком травом у којој се могу заборавити све лажи, истине и муке живота! А ту је још и реторичко питање у кинни чају и меду на крају:

“Oh! yet
Stands the Shutch clock at ten to three?
And is there honey still for tea?”

[„Ох! Да ли / Још увек држећи сат показује десет до
три? / И да ли још удежда меда за чај?“]

Овакве и сличне песничке слабости долазе до пуног изражаја у његовим ратним сонетима, који су му донели глас највећег песника у Енглеској у време Едвардске ерата. Истина, ту ставу и чај глас Бруксу је ижебу остало, јер он и стичај околности око његове смрти, као што се лепо види у даљим Цицилуа, Бруксу (Merton Chulchil) позодом песничког...

Руперт Брук је мртав. Једна од највећих песничких слабости каже нам да се његов живот затрпао је у рату. Али је досегао свој прохват, јасно се тек онда један том је од сарај, истинитији, узбудљивији, способији на праведно просуди племенитост калте мислени под оружјем ангажоване у сајцинеж рату, способији од сваког другог — способији да изрази неке мисли о спремности на жртву, и то још са снагом да дају утеху онима који не посматрају тако помно из даљине. Он је очекивао да умре; он је био спреман да положи живот за вољену Енглеску, чију је лепоту и реалност знао; и корачао је до руба понора са савршеном вером, са попутним увређењем у исправност онога за шта се његова земља залаже. Мисли које је изразио у свега неколико извонредних сонета које је оставио за собом поделиће с њим многе хиљаде младих људи који ступају одлучно и радосно у овај најтежи, најсуровији и најнекориснији од свих ратова у којим су се људи борили. Они су цела повест и откровење самога Руперта Брука. Радостан, неустрашив, разноврстан, дубоко обрадован, с класичним складом духа и тела, он је представљао све оно што би човек могао да пожели најплеменитијим синовима Енглеске да буду у данима кад ниједна изузев најдрагоценије жртве није прихватљива.“

[“Rupert Brooke is dead. A telegram from the Admiral at Lemnos tells us that his life has closed at the moment when it seemed to have reached its springtime. A voice had become audible, a note had been struck, more true, more thrilling, more able to do justice to the nobility of our youth in arms engaged in this present war, than any other — more able to express their thoughts of self-surrender, and with a power to carry comfort to those who watched them so intently from afar. He expected to die, he was willing to die for the dear England whose beauty and majesty he knew, and he advanced towards the brink in perfect serenity, with absolute conviction of the rightness of his country's cause. The thoughts to which he gave expression in the very few incomparable war sonnets which he has left behind will be shared by many thousands of young men moving resolutely and blithely forward into this, the hardest, the cruellest, and the least-rewarded of all the wars that men have fought. They are a whole history and revelation of Rupert's noble himself: joyous, fearless, versatile, deeply instinctive, with classic symmetry of mind and body, he was all that one would wish England's noblest sons to be in days when no sacrifice but the most precious is acceptable.”]

Текст је, дакле, највероватније издати с потписом синај-лине, драматичког повоља, али текло да је адмирал телеграфски извештавао о крају у рату Бруксу пре него што је умре и био спреман да положи живот за домовину — с обзиром на то да је умро од тровања крва. Али Черчилове речи су значајне као документ о једној важећој реторичкој у данима, ратним околностима, а највероватније је, нажалост, и тачно, да су Бруксу сонети били у стању да дају утеху онима који су рат посматрали тако помно из даљине.

У аналогном реторичком, али другачије литерарно стилсованом тону, пише о Бруксовој смрти и Едвард Марш, наводећи речи једног од очевидаца:

У четири часа постао је стабилан, а у 4.46 је умро, док је сунце обаславало целу кајину, а свежи поветарац дувао кроз врата и замрачене прозоре. Није се могао пожелети мирнији ни спокојнији крај него у том дивном заливу, заштићеном планинама, с мирисом кандуље и мајчине душице. Сахранили смо га исте вечери у шумарку где је с нама седео у уторак — на једном од најлепших места на земљи, са сивозеленакстим маслинама око њега. Једна је плакала нап његовом плавом.“

[At 4 o'clock he became weaker, and at 4.46 he died, with the sun shining all round his cabin, and the cool sea-breeze blowing through the door and the shaded windows. No one could have wished a quieter or a calmer end than in that lovely bay, shielded by the mountains and fragrant with sage and thyme. We buried him the same evening in an olive-grove where he had sat with us on Tuesday - one of the loveliest places on this earth, with grey-green olives round him, one weeping above his head.²⁶]

И Брукова поезија, а посебно пет ратних сонета, показује андологе типичне слабости порцијанске ратне реторике. Тако његова песма „Мртви“ („The Dead“) позива војничке „грубе“ да затрубе над богатим мртвима:

“Blow out, you bugles, over the rich Dead!”

Иако су они били, тако усамљени и сироти кокада [“so lonely and poor of old“], сада су нам даровали Драгоценије дарове са зната“ на тај начин што су „истичући црвено сјајно мило младости“ [“rarer gifts than gold“], „rouled out the red / & jewel wine of youth“]. Ова арста еуфемизма у којој врх постаје дрвело сјајно мило младости – враћа нас у стару песничку дилему 18. века („sightless-sensory poetic diction“) у којој се ништа није могло звати својим именом, па су чак и рибс биле „крвљунасто писме“ („scaly bread“). У знаку сличног пренемагања је и закључак строфе да су пошл борци дали бесмртност својим још нерођеним синовима:

“and those who would have been,
Their sons, they gave, their immortality.”

[а онима који би били / Њихови синови, они су даровали своју бесмртност“]

Други најпознатији од ових сонета – „Војник“ („The Soldier“) – позива глас Војника који поручује Песнику да у вежи с његовом погибијом једино мисли на то „да ће један кутак страног поља / Заувек бити Енглеска“ [“there’s some corner of a foreign field / That is forever England“]. Поред тога у тој „богатој земљи“ (дали збратно), или богатој чашћу и славом?) „биће сакривен још богатији прах“ [“There shall be / In that rich earth a richer dust concealed“]. А онда долази још и евокација палог борца као праха који је Енглеска обликовала:

²⁶ “Memento 1918” in Rupert Brooke, *The Collected Poems*, pp. 166–167.

A dust which England bore, shared, made aware,
Gave, once, her flowers to love, her ways to roam,
A body of England’s, breathing English air ...
under an English heaven.”

[„Праха кога је Енглеска родила, обниковала, учинила свесним, / Даровала му, негда, своје цвеће да воли, своје стазе да по њима лута, / Тело Енглеске, које дише енглески ваздух... / под енглеским небом“.]

Зар је чудо што је на збирци оваквих Брукових песама у једној азијској библиотеци неки студент, коме енглеско „спечавање“ није било баш јача страна, забележио у веси с њим сонетом да је то „искрен и бестражан пример патристизма“ [“frank and unshameful praise (sic?) of patriotism“]?

Справом је примећено да је „Брукова ратна поезија типична европатна поезија“ [“Brooke’s war poetry is typically pro-Walrusian“]. Али није само Руперт Брук писао „предрачу“ ратну поезију. Сва поезија, с наглашеним реторичким, лажним патристизмом и плавања је периподу, излазила у посебним збиркама и деценијама. Свака у крупном плану широкораскрсја читавца. Као карактеристичан пример већ сасвим зреле, ако не и преране поезије те врсте, може се извести збирка под насловом *Песме и сонети за Енглеску у време рата* (*Songs and Sonnets for England in Wartime*). У којој се налазе и неке песме прегламисне из колна на самом почетку рата. Такав је, рецимо и Фриџанов „Ратни паклит“ („The War Cry“):

“For a Europe’s flouted laws
We the sword reluctant drew,
Righteous in a righteous cause
Britons, we WILL see it through.”²⁸ (August 12, 1914)

[„За Европине погажене законе / Невољко ми смо мач потели, / Правдољубиви у борби за праведну ствар: / Британци, ми ЂЕМО“ већ изићи с тим на крај.“ – 12. августа 1914.]

²⁶ Видети D. J. Enright, “The Literature of the First World War”, *The Modern Age*, ed. Boris Ford, *The Pelican Guide to English Literature*, vol. VII, Harmondsworth, 1963 (1961), p. 154.

²⁷ *Ibid.*, p. 156.

²⁸ R. M. Freeman, “The War Cry”, *Songs and Sonnets for England in War-Time*, ed. John Lane, London – New York – Toronto, 1914, p. 30. Ово је завршна строфа Фриџановог паклима (стр. 28–30).

Како су и иначе минорни песници карактеристичнији за налицу свог времена, да наведемо и неколико стихова из Вернегове песме „Зов“ (R. E. Verne, „The Call“):

“Lad, with the merry smile and the eyes
Quick as a hawk's and clear as the day,
You who have counted the game the prize,
Here's the game of games to play,
Never a goal – the captains say
Matches the one that's needed now:
Put the old blazer and cap away –
England's colours await your blow.”²⁹

(August 19, 1914)

[Дечко, с веселим осмехом и оком / Брзији ко соколово
и јаснији ко дан / Ти који си сматрао побитак улазак
на трајом, / Ево ти утакмице на утакмица да играш,
Никад забијане гола, капитени кажу / Играти се
оним који се саи тражи / Откоји старим оми,
– Енглеске боје чекају твоје чело – 19. августа 1914]

Овакво виђење рата као фудбалске утакмице, до које се
као забијана голова, што је тако карактеристично за ову врсту
поезије као и потезање мача (!) за одбрану угрожених прста Даро-
те, односно као убеђење да онај ко ратује то чини, првенствено
за праведну ствар.

У коликом и каквом је раскорјаку са стварношћу ова врста
постигла рата лено се види по једном запису Чарлса Сорлија
(Charles Soley, 1895–1915), сина кејбриџског професора фило-
зофије, образованог у угледној приватној школи Марлборо. Го-
сле годину дана студира у Немачкој, Сорли се вратио у Енглеску,
ратио као офицер, по ровоњима у Француској и погинуо у
двадесетој години 1915. Оно по чему се Сорлијева поезија да-
заникује од Брукове, није само књижевноролничко логичност, колтико
искуство рововског ратовања. Та разлика се огледа већ у једном
Сорлијевом запажању о патриотској ратној поезији:

„Лас наших песника и књижевника је фино обучен и
слатко га је слушати; он обичује речким изрекама и
богатим сентиментом; он је чудно префињене технике;
он тоји, он ласка, он нас очарава, он нас разабљује; он је
жива лаж.“

²⁹ *Ibid.*, p. 65. Ово је прва строфа Вернегове песме (стр. 65–67)

[“The voice of our poets and men of letters is finely trained and
sweet to hear; it seems with sharp saws and rich sentiment it is a
parvel of delicate technique: it pleases, it flatters, it charms, it
soothes; it is a living lie.”³⁰]

Још раскошније се та разлика види у последњој од Сорли-
јевих тридесет седам сачуваних неоложких песама, која је нађена у
његовој опреми посмртно послатој из Француске,³¹ а која
представља непосредан одговор на Брукову збирку под насловом
1914 и друге песме:

“When you see millions of the mouthless dead
Across your dreams, in pale balladions go,
Say not soft things as other men have said,
That you'll remember. For you need not so.
Give them not praise.
For, deaf, how should they know
It is not cluses heard on each gushed head?
Nor ears. Their blind eyes see not your tears flow,
Nor honour. It is easy to be dead.”³²

[„Кад угледаш милионе мртвих без уста / Како кроз
твоје снове као бледи баладисти пролазе, / Не
говори ми нежне ствари као што су други већ брајни / Да
ћали се сакати. Јер то се од тебе не тражи. / Немој им
хвалити. / Јер, глузи, како ће знати / Да не осећаш
изобилне крстове на сваку расподану главу? / Немој
никакити. Њихове жртве очи не виде твоје сузе како теку
/ Немој им одавати похвалу. Јако је бити мртав.“]

Аналогна пародична представљаног језика триндесетине
„патриотске“ поезије огледа се и у поезији Ајсака Розенберга
(Isaac Rosenberg), рођеног у Њрпстону 1890. године у етромашиној
јеврејској породици која се поселила из западне Русије. После не-
редовношколског живота у Лондону, Розенберг је у четрнаестој годи-
ни почео – као некада Вилијам Блејк (William Blake) – да изучава
оакрорезачки занат, а убрзо затим студирао је сликарство, уз ма-
теријалну помоћ једне јеврејске породице, на Слединовој ликовној
академији (The Slade School of Art). Студ можда оне изустено оштро,
„Блејковски“ исклесане слике и у његовом песничству. Прва збир-
ка песама *Not in vain* (*Night and Day*, 1912), штампана о пишиевом
прошћу, привукла је пажњу Езре Паунда и уског круга критичара,

³⁰ Видети Vivian de Solà Pinto, *op. cit.*, p. 140.

³¹ Видети *ibid.*, p. 141.

³² Видети *ibid.*, p. 157.

кој друга збирка — *Manhood* (1915) није имала никаквог одјека, као што га дуго времена нису имале ни његове изузетно снажне и потресне ратне песме — заправо све до појаве *Сабраних дела* (*Collected Works*) 1937. године.

Розенберг је — упркос пацифистичком противљењу своје породице — ступио у рат као добровољац, ратовао као обичан војник по рововима на западном фронту од 1916. до 1918. године, када је погинуо у борби. За разлику од Брукових „овенчанх сонета“ (*begloled sonnets*), како их је он кронично назвао, Розенбергове песме су низ визија и хапсуцинација стасалих на негосредном искуству крви и биата. Као што је приметио Сасун у њом кратком предговору његовим *Сабраним делима* (*The Collected Poems of Isaac Rosenberg*, 1962), оне су у исти мах „библијске“ и „лајарске“ (*scriptural and scurrilous*); али увек у заку кроничног објасња које намеће сравнично ратно искуство. Карактеристична је у том погледу његова визија рата у осми „Мртвачко буљњште“ (*Dead Man's Dump*). Песма се ствара сликом нехајног погледних у сцени смрти, апсолутистичког мртања мртвих и осамостањених који моле да буду прегажени. Библијско виђење болничких жена као „мртвих крула од траја“ (*many crowns of thorn*), који су била се као гробљано објасње ратне апокалипсе:

... the wheels turned over sprawled dead
But pained them not, though their bones crunched.
Their shut mouths made no moan.³³

[... токови су се нагнали над раскребеним мртвачицама / Али их то није болело, иако су њих кости крцкале / Затворена уста нису јецала.]

Исто је тако карактеристична насторална колико и саркастична слика тренутка у којем се у природи ништа не дешава:

... when the swift iron burning bee
Draimed the wild honey of their youth.

[... кад брза гвоздена пламена пчела / Посише дивљи мед њихове младости.]

Ови стихови су израз једног сасвим другачијег, неконвенционалног ратног осећања и најављују оно што ће доћи до пуног изражаја у поезији Сигфрида Сасуна и Вилфреда Овена. У исти мах они показују зашто је Роберт Грејвс сматрао Розенберга, поред

Вилфреда Овена и Чарлса Сорлија, „јединим од три значајна песника који су погинули у рату“ [*one of the three poets of importance killed during the War*]³⁴.

Укратко, код неких песника који су имали непосредно искуство рововског ратовања, свакодневна крви и блата, нервни шокони и психички поремећаји, крварење и умирање другова, разликују су у парамитарци целу ону традиционалну слику света на којој су патристике илуције одвајкеда цетале. Откривајући лаж и претендиозност торизијанске слике света у непосредности светог ратног искуства, Сигфрид Сасун, Вилфред Овен, Чарлс Сорли и Ајсак Розенберг у исти мах су створили нови песнички израз у коме је одбрана некорисног зајачања, аутентичност, конкретност детаља постале све више јавно песничког зрачења и искористивања проливног објасња једног света који је често и умрлао у својим илузијама. Укратко, као што је приметио Доналд Џоуџ, Едвард Овенс (бард Енглиш) поредио је Овену и Сасуну у штању је уметности између „ратног песника старог времена“ и „ратног песника новог времена“ (*old-time war poet* и *new-time war poet*), између „предратног ратне поезије“ и ратне поезије, обележење непосредним искуством рововског ратовања.

4. Сигфрид Сасун

Сигфрид Сасун (*Siegfried Sassoon*, 1836-1937) био је средњовековна личност, иако не и највећи песник нове поезије ратних ужаса и „романтичног односа према традиционалном „патриотском“ појазу. Он је био и једини од ових песника који је преживео рат. Рођен у милионерској породици у Кенту, од стар јеврејског, сефардског порекла (који је умро у његовој деветој години), Сасун је био приватне учитеље до 14. године, а од 16. до 19. године изучавао је права на Марлборо колеџу, а затим помало студирао историју, пишући поезију, у Клер колеџу у Кембриџу — с тим што му је „мајка наменила судбину песника“ [*destined by his mother to be a poet*]³⁵. Објављивао је песме од 1906. готово све до смрти у осамдесет првој години живота 1967. године, прво као младић који је, поред лова на лисице, волео крикет, голф и поезију; затим, на почетку рата, пре него што је доживео ужас рововског ратовања и био рањен, као традиционални „патриотски“ песник.

³³ Видети „Society“, *OCEL*, p. 916.

³⁴ „... in 1918“, *OCEL*, p. 863.

Поред песме „Полубац“ коју смо разматрали у оквиру нордијанске поезије, код њега налазимо и у другим песмама стихове сличне природе:

“War is our scourge, yet war has made us wise,
And fighting for our freedom, we are free.”
(“Absolution”³⁵)

[Рат је за нас бич Божији, али рат нас је дозволио мудрости,
/ И борба се за своју слободу, ми смо слободни,
“Опрост”.]

“For we have made an end of all things else,
We are retiring by the road we came.”
(“To My Brother”)

[Јер смо раскрстили са свим оначужања, / Водећи се
путем којим смо дошли — „Свом брату”]

Као такав, заносни и занесени „латријотски“ песник, приказан је у криву песника око Едварда Мирша и у савременом нордијанском вајању Рунерта Брука. Када га је срео једном приликом у Лондону, забележио је какав је он „утицак остављао на... многе савремене поете“ у потпуности дазумели снагу и љубавност његове причине,³⁶ а описао га је као „биће коме је наменљено да оствари нешто величанствено, нешто достигнуће које ће остати светлија“ [“the effect he made on many of those who ... fully understood the strength and significance of his nature”, “a being singled out for some transcendental performance, some enshrined achievement”³⁶]. Међутим, у историји енглеске књижевности Сасун ће остати забележен у савим другим контексту:

“... он ће бити запамћен превакошном по стотинама пе-
сама — многе од њих су сатиричне, а готово све кратке — у
којима је протествовао против наставка Првог светског
рата током 1917. и 1918. године. Многе од његових
ратних песама одражавају саполитичком аутентичношћу
патње војника у рововима у Француској, по болницама,
и у домовини пошто су се многи од њих вратили као
инвалиди или као поремећене особе.”

³⁵ Siegfried Sassoon, *Collected Poems 1908-1956*, London, 1961, p. 11. Уопште,

није другачије назначено, сви наводи из Сасунових песама дати су према овом изданју.

³⁶ Siegfried Sassoon, *The World of Youth*, New York, 1942, p. 216.

“... he will be remembered primarily for some one hundred poems — many satirical and almost all short — in which he protested the continuation of World War I through 1917 and 1918. Many of his war poems reflect with absolute authenticity the suffering of soldiers in the French trenches, in hospitals, or in their homeland after many of them returned disabled or maimed.”³⁷

За време првог боравака на фронту у жестоком биткама у току Британског офанзиве на Сомп 1916. Сасун је одликован Војничким крстом (Military Cross), јер је извукао рањеног саборца под тешком ватром у непосредној близини немачких ровова. У току те исте године, за време неколико дужих опоравака у Енглеској, био је у контакту с неким водећим пацифистима, између осталих и с познатим филозофом Бертрандом Раселом (Bertrand Russell), који је дубоко изгледао представљао место на Универзитету у Камбриџу. Бор антиратних изјава. Када је Сасун позвао своје антиратно језико Министарству рата, Балфо је и своје одговором у рату Мерзи (Mersey). У међувремену је већ био признат за Енглијанца који је у самосталној акцији заробио неколико немачких ровова на Хинденбуршкој линији. Викторијин крст, даравао, није добио, јер је држећи је држећи у Паризу, у време фронта да се лечи он нервних поремећаја у рововском батљивом (“shell-shock”).³⁸ И поред свог пацифистичког протеста Сасун је и даље учествовао у борбама, с неколико дужих опоравка у Енглеској, све док није у јулу 1918. добио случајан метак у пласу бут свог саборца и био опшуген из војске као неспособан. Касније се Сасун окренуо религиозној поезији и католицизму, а у време Другог светског рата слаграо је рат оправданим обрачуном с Хитлеровим зверствима.

Презир према латријотским лажима основно је обележје његове антиратне поезије, коју је писао за време и после жестоких окрдаја у току офанзиве на Сомп 1916. и 1917. године. У тим песмама његова сатирична, јакска често је усмерена на ратну пропаганду и ратне профитере:

“Нову вертикалну поделу између Нације код Куће, која,
изузев неколико ваздушних напада, није била изложена
никаким ратним патњама, а штавише имала је и кори-
сти од њега, и Прекоморске нације, нове заједнице

³⁷ Margaret B. McDowell, “Siegfried Sassoon”, *Dictionary of Literary Biography* 20,

p. 323.
³⁸ *Warfare* *ibid.*, p. 327.

огромних армија на Континенту, која живи у прљав-
штини и неудобности ровова под сталном артиљериј-
ском ватром, изложена нападима бојних отрова, грана-
тирању из минобацача и другим погодностима механи-
зованог ратовања.

[“a new vertical division between the Nation at Home, which
exerted for a few air raids, had not suffered at all from the war,
and indeed had to a considerable extent benefited by it, and the
Nation Overseas, the new community of the vast armies on the
Continent, living in the filth and discomfort of the trenches under
conspicuous shellfire and subjected to gas attacks, trench mortar
bombardment and the other amenities of mechanized warfare.”]

Тако од радника, пише у песми „Забущања“ („Bugfitter“) о
забавама и провидима које позадина приређује изнебуздљивим и
искрвављеним војницима када се враћају кући:

“The House is crained; her beyond her they grin
And cackle at the Show, while prancing tanks
Of harlots shrill the chorus, drunk with din,
We are sure the Kaiser loves the dear old tanks!”

It'd like to see a tank come down the stalls,
Lurching to rag-time tunes, or Home, sweet Home,
And there'd be no more jokes in Music Halls
To mock the piddled corpses round Varennae.”

[„Кућа је крелуна: ред за редом се кези / И црека на
представи, док низови скакутавих / Курви доводе до
вриска хор, ослезај парком: / Сигурни смо да Кајзер
воли наше драге тенкове! // Волео бих да видим тенк
како гзди по ложама / Гетајући се у ритму рега-ини
Доме, слатки доме, / Па не би више било шала по
музик-холовима: / Да се ругају изрешетаним лешевима
код Бонома.”]

У августу и септембру 1917. Сасун и Вилфред Овен су се
дружили у ратној болници „Крејтлокхарт“ (Craiglockhart War Hospi-
tal), у близини Единбурга, где су се обојица лечили од нервних
поремећаја као последица рововског ратовања. У оба случаја
дијагноза је била нервни поремећај од рововског ратовања
(“shell-shock”), с тим што се у Овеновом случају она подразумевала

као облик неурастеније.³⁹ Болнички часопис *Хиџра* (*The Hush*),
који је Овен уређивао, учешћу у исти мах да свира клавир и да се
служи немачким језиком, имао је сарадњу два највећа енглеска
ратна песника тог времена. Часопис је био потпуно непознат, као,
уосталом, и поезија антиратних песника.

Године 1918. објављена је Сасунова збирка *Проблемнајад и
друге песме* (*Southern Attack and Other Poems*), истовремено у Њон-
дону и Њујорку, а следеће године и *Ратна поезија Вилфреда
Сасуни* (*The War Poems of Siegfried Sassoon*), из које је изостављено са-
матриотске⁴⁰, „препратне ратне песме“ – да се послужимо
Енрајтсовом формулацијом.⁴¹ Оно што је остало већом се разли-
ковало ондега што је изостављено: остале су, наравно, песме,
једноставне или епиграме, можда техничка и стилиски не само јачко
занимљиве, али снажне као сагира ратне пропаганде. Међу њима
су карактеристичне песме које говоре о раскораку између ратне
реалности и високог јавног представљања.

Тако, рецимо, у песми „Хоро“ („The Hero“) објављеном у
најди поруку о херојској мисли, у коју она одома зоруде, још
се доносилац поруке сања какра је „свиња“ и кукавица био тај пали
борач. У песми „Девојка“ („The Girl“) Сасун узима као пример
неког веога раног војника, „Боскат“ наместо трајног војника,
чији је један чотек ми је бокао да некед даје зглес толико војника.
[“The effect of one boy's death was terrific. One man took the place of ten
soldiers to man dead before.”] Доказана с тог ироничког стављања,
песма даје слику људи који се трзају у савршеним грчевима гласа да
их је тешко и проборјати, да би се задржала прогресивна отази-
шањем гласа пронавајаче црежа:

“How many dead? As many as ever you wish.

Don't count 'em, they're too many.

Who'll buy me nice fresh corpses, two a penny?”

[„Колико има мртвих? Колико год жељити! Немој да их
бројаш; сувише их има: / Ко ће да купи моје лепе свеже
лешеве, два за пенци.”]

У песми „Они“ („They“) суочени смо на почетку са бикулсом
који нам у високопарном проповедничком тону говори да наши
момци „неће бити исти кад прођу кроз борбу за праведну ствар“

³⁹ “Sassoon” OCEL, p. 863; cf. Jon Stallworthy, “Introduction”, *The War Poems of
Wilfred Owen*, London, 1994, p. XXVI. Видети горе Белешку 38.

⁴¹ Видети горе белешку 27.

[They'll not be the same, for they'll have fought / In a just cause']. У другом делу песме, штавише, покажује се да је бискуп имао право: један од момака је изгубио обе ноге, други је слеп, трећи је добио метак у плућа, а четврти оболео од сифилиса. На крају песме као да је чак и бискуп у недоумици: „Чудни су путеви Божији“ [“The ways of God are strange!”]. На сличан начин у својој најпознатијој песмици „Генерал“ (“The General”) Сасун даје илустричну сличину старог доброћудног генерала који се смешка својим војницима – војницима којима је толико драг тај непосредни осмех улеђеног старца који ће их ускоро отерати у смрт својим пиштољским налетама.

Можна вреди напоменути да је, после рата, Сасун објавио шест мемоараких, прозних дела, међу којима су нарочито популарни били *Меморијали* (*The Memoirs of a Soldier*, *Winning My*, 1928). Али он је и даље пишао и на снажне похвале се, свако рата или обраћањао рату тематику. Карактеристичне су / том подмену песме као што је „Тролазећи крстому Менди-валду“ (“On Passing the New Men's Gate”), у којој се описује ратни походи у Ближњим Источним су коришћени брзином острва. На сличан начин, *Сасун* (1933), у којој даје сатиричну слику новинарских репортажа који су у једној форми ове забраве, *Поред кевола* (*Along the Riverbank*) и *Ат-џе-Бендифар* (*At the Bend of the River*) (The Prince of Darkness) како смерно-жива молитва за своје војнике, да заборава шта овај споменик значи. [“Make them forget, O Lord, what this memorial means”]. А на крају се *Принци* (*The Prince*) може и да отпратијући се од нешта:

“The Prince of Darkness to the Sergeant
Bow'd, as he walked away I hear him laugh”

[„Принци таме се Келстафду / Поклоњено. Док је одлазио,
чуо сам како се смеје.”]

Међу овим песмама понајистакнутија је, извазредна сатира патриотске реторике „Прилике“ откривања новог споменика милиону жртва у новом рату, под карактеристичним насловом “An Unveiling”, који означава „свечано откривање“ великог споменика милиону потрванних грађана Лондона, колико и разгопшаване истине о таквом чину:

“This hallowed spot
Commemorates a proud, though poisoned host.”

We honour here' (he paused) 'our Million Dead:
Who, as a living poet has nobly said,
'Are now forever London!'"

[„Ово свето место / Споменик је поносној, мада отрованај војци. / Овим одајемо пошту (застао је) 'нашем Милиону Далих. / Који су, како је живи песник узвишено рекао, / Сада заувек Лондон'.”]

Алузија на Бруксов сонет „Војник“ лако је препознатљива, али у вези с овим и сличним стиховима Сасун се пита: „Можда то није поезија? Али зар је то важно? Поезија је – да променимо мало Осенову фразу – у гневу.“ [“No poetry, repairs? But did that matter? The poetry – to adapt a phrase from Owen – is in the anger.”]

Овенова фраза гласила је, дајакко, „поезија је у снату и гневу“ [“the poetry is in the pity”], а то можда наговештава не само гневну стипску занимаљивост Овенових песама, него и потреснију и губљу визију рата. Као да су нека од ограничена Сасунових поезије напутили вел-мидлтон Марл (Middleton Murty) и *Вармингтон-Булф* (Warrington Wood) у својим приказима његове забраве *Три бланкило* По Маријевом чинијењу, наводно:

„Сасун је стигао да обезбави своје читатеље. Дакле, пре него што страши, и да отули њихову осећајност, а онда да се некако некако кодне за потпуно естетско уживање. Ово је последно претешше овјан о једном једном облику, а не о жаја у овим песмама, а то је 'проницачи емпиреј'.”

“Sassoon tends to numb his readers, to deny them any decided their sensibilities, all responses fatal to full aesthetic experience”; Sassoon had become too greatly dependent upon a single mode of expression in these poems, ‘the highly erigram’.”

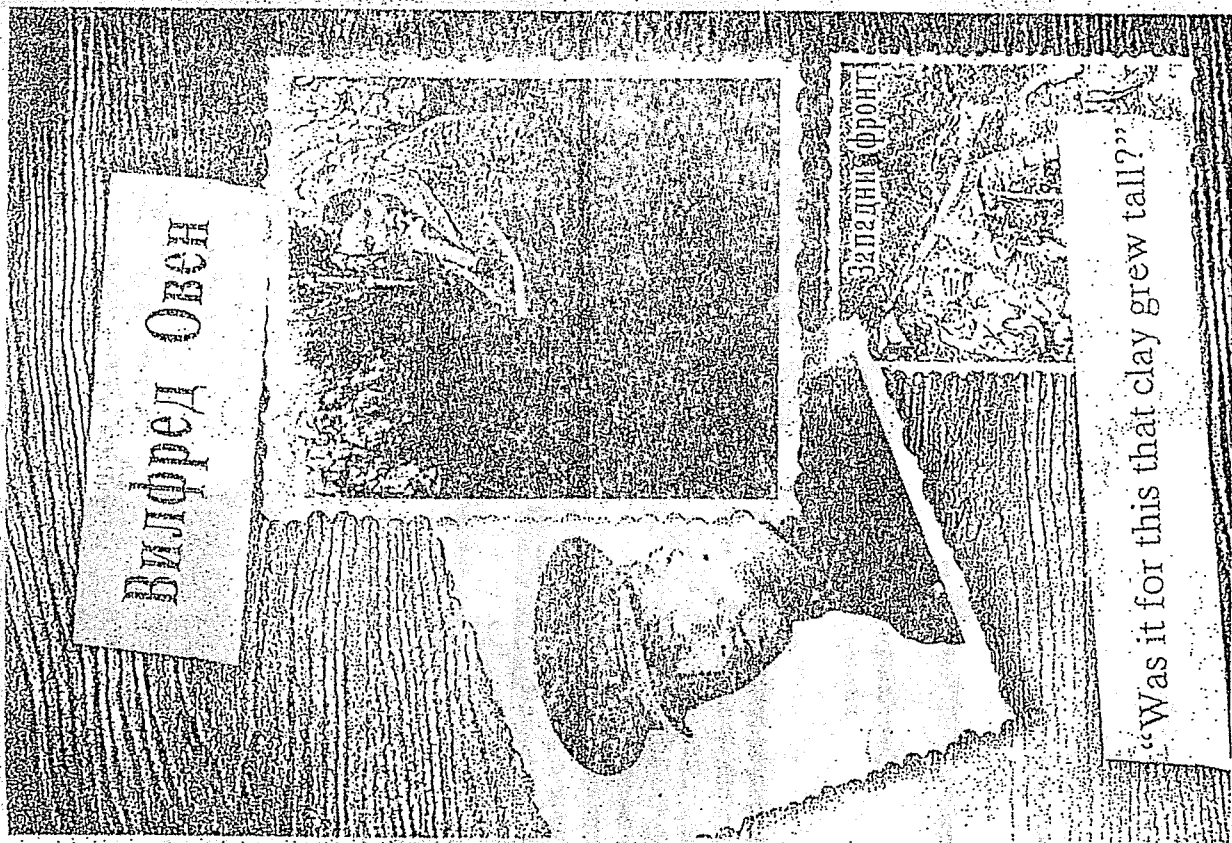
У сличном смислу писала је и *Виргинија Булф* / *The Soldier's Wife* *Клике* (*The Soldier's Wife*), истичући да је Сасун „напустио уметност у недољивној потреби да изрази оно што је недољиво поштво“ [“had descended in his compulsion to express the intolerable”], те је стога то што он нуди заправо сирова грађа поезије“ [“the raw stuff of poetry”]. Без обзира каква била мотивација и каква био одреж оваквих студија у ратним времјенима, срж истине у њима најјасније се види у поређењу с припојом и дометима Овеновог песничтва.

⁴² Видети D. J. Enright, “The Literature of the First World War”, *op. cit.*, p. 159.

⁴³ Видети *ibid.*, p. 166.

⁴⁴ Видети M. V. Macdowell, “Siegfried Sassoon”, *D.L.B.* 20, p. 330.

⁴⁵ Видети *ibid.*



Вилфред Овен

Задний фронт

"Was it for this that clay grew tall?"

III. Вилфред Овен (1893-1918)

Поезија ратног сапатништва:

„Зар је за то иловача пораста?“

Вилфред Овен (Wilfred Owen) свакако је најзначајнији енглески песник Првог светског рата. Његова поезија не нуди тек неке „ставове“ према рату; она је у ствари огромно продируће и посредно искуства рата, те у том смислу готово исто тако значајно доприноси преобраћају сеизмичности, како означава Јејтсова и Елиотова поезија као реакције на песничко уморног савременог крајем 19. и почетком 20. века. Штавише, Овенове песме су прва велика антибарбарска поезија с ратном тематиком у енглеској књижевности. Све те песме настале су у веома кратком временском раздобљу од јануара 1917, када се Овен нашао на западном фронту, до његове погибје у последњој недељи рата у новембру 1918. Све оно што је Овен написао пре рата — укључујући само значајно по сензуалности израза, по емоционалности и ритму (Хелс), по емоционалности преобликују, по склоности сваког поетског језика поријанца — има само развојну, а не и одговорну занимљивост и значај. Као да је у једном таленту, без икакво нарочите оригиналности усмерења и опредељена, шок ратног доживљаја створио изражајне могућности велике поезије. Посебно је природа тог шока занимљива и с обзиром на Овенов веома екучен провинцијски животни пут у детињству и детиштву.

Овен је рођен у малој провинцијској варошици Озвестри (Oswestry), у породици шефа железничке станице, којиче, пре него што се скрасио у Енглеској, провео четри године у Индији, а касније радио у железничкој администрацији у Ливерпулу. Отац му је, дакле, имао утабан пут животне каријере, али је тајно до краја живота велико интересовање за литературу и озбиљну музику. Мајка му је била блага, побожна жена — имала је у младости смисла за сликарство, али живот је провела углавном решавајући књижевну круту: како да пристожно живи породица с четворо деце, коју треба још и образловати, од једне чиновничке плате. С децом је увек била блиска, а Вилфреду је био милашник. Увек јој је редовно писао о свом животу, а његова литерарна заоставштина — различите верзије појединих песама и писма —

сачувана је заправо захваљујући љубави те скромне жене према сину. Ибо је било драго све што је било у вези с њеним Вилфредом, иако је Вилфредов литерарни свет често био исто тако далеко од њеног живота, њене осећајности, па и могућности поимања, колико је био далеко и од укуса књижевне публике која је у то време обожавала Руперта Брука и цорџијанске песнике.

У седмој години Вилфред Овен је пошао у школу у Биркинхеду, градићу од 142.000 становника, на ушћу реке Мерзи (Mersey), наспрот Ливерпулу, великој луци у северозападној Енглеској. Из тих раних дечачких школских дана светли једна значајна успомена: Вилфред је, бележи његова мајка, морао имати око десет година када сам га повела на летовање у Брокстон. [I must have been about ten years old when I took him for a holiday to Broxton¹]. Десетак година касније Вилфред ће овако писати о том летовању.

"For I fared back into my life's arena,

Even the weeks at Broxton by the Hill

When first I felt my boyhood fill

With uncontrollable movements; there was born

My roethood."²

[Кренуо сам назад у остатке свог живота / Чак у оне недеље у Брокстону под Брегом / Где сам први пут осетио да ми дечаштво носе / Незадржљиви покрети; ту се родило / Мој песнички глас.]

Као да ове пребриће осећајности наговештава „Хитовску“ црту Сзенове природе, с друге стране, то пребриће сведочи о удаљености од активности свакодневнег живота, о чему опет говори и његова мајка:

„Он је био увек веома мисаоно, маштовито дете – не баш робусно, и никад није марио за спортове. Док је још био мали, највеће му је задовољство било да му ја нешто читам, чак и кад је сам научио да чита.

[He was always a very thoughtful, imaginative child – not very robust, and never cared for games. As a little child his greatest pleasure was for me to read to him even after he could read himself³.]

¹ Видети Edmund Blunden, "Memoir (1931)", *The Poems of Wilfred Owen*, New Directions, Connecticut, 1931, p. 4.

² Видети *ibid.*, p. 5.

³ Видети *ibid.*

Следећи период Овеновог живота – од 1907. до 1911 – одвијао се у варошници Шрузбери (Shrewsbury), опет једној малој пролазној станици у службовању његовог оца. У тим годинама отац га је два пут водио у Бретању на летовање; живописност француског пејзажа, карактера и мањка очаравала га је, посебно као контраст његовом каснијем искуству рововског ратовања у Француској. Нешто о природи тог контраста огледа се и у једном његовом каснијем сећању обасјаном ратним искуством: „Никад више нећу мошати оне да ме поведе у Француску! [I shall never again beg Father to take me to France!]"

Овен се још од младих дана живео интересовао за ботанику и археологију, а пред тога читао је што год му је падало под руку од Колкса Дојла (Colman Doyle) до Чарлса Дикенса (Charles Dickens), Волтера Скота (Walter Scott), Џорџ Елиота (George Eliot) и Џона Раскина (John Ruskin). Године 1911. положио је пријемни испит на Нојцовској универзитету. Међутим, рођитељи нису смели дозволити нека да му обезбеди универзитетско образовање, па се запослио као помоћник и ученик код претседног Харберта Вигана (Herbert Wigam), викара у Дајдгену, у Оксфордширу, с тим да бавља ретко савне физичке послове с циљем од јавног блага. Појезуаклетано се да још увек студира теологију, да можда једног дана буде и рукоположен за свештеника.

Викар је, судећи по Овеновим писмима, био веома добродушан човек, али не баш нека неодолјива интелектуална индиграција. Имао је, на пример, велики број рамова за слике, па је водио своје ученике у оближњи Реданг да траже и купују слике које би могле отговарати тим рамовима. Ни код викара, ни међу другим ученицима, ни међу парохијанима, Овен – већ увелико закупањем писањем стихова – није налазио никог с ким би могао поделити своја интересовања. Пишући о свом тадашњем животу, он бележи колико је желео да се појави неки велики песник с којим би могао да разговара. „Сам сам међу. Невидљивим гласовима: [I am alone among the Unseen Voices."⁴]

Још од своје седамнаесте године Овен је писао стихове, у рачету под непосредним Китсовим утицајем. Значај те аналогije није само у прераној смрти, него и у неким песничким својствима Овенове поезије, као што примећује Едмунд Бланден, који је објавио 1931. године збирку Овенових песама, заједно са својим сећањем на песника, збирку која је била крупан корак ка

⁴ Видети *ibid.*

⁵ Видети *ibid.*, p. 7.

препознавању Овеновог песничког гласа и каснијег великог песничког угледа. Карактеристичан је у том „Китсовском“ смислу, као израз прециозности, преобила речи и осећана, сонет „Писан у шуми, у септембру 1910“ (“Written in a Wood, September 1910”). У том сонету Овен неспоредно призива Китса у алузijaма на Шелиjeву „Оду западном ветру“ (Shelley – “Ode to the West Wind”), као и Шелиjeву елегiju *Адон* (Adonais), писану у Јунију 1821. поводом Китсове смрти у Риму у фебруару исте године.

“Full ninety autumn's hath this ancient beech
 Hebr'd with its myriad leafy tongues to swell.
 The dinges of the deer-torn western gale,
 And ninety times hath all its power of speech
 Been stricken dumb, at sound of winter's yell.
 Since Adonais, no more strong and hale,
 Might have rejoiced to linger here and teach
 His thoughts in scintils to the listening dell...
 Yet shall Keats' voice sit on and never die:
 Yet shall I see his Keats, and hear his lyre.”⁶

[„Већ деведесету јесен на Лорана Буча / Токмичице
 својим безбројним језицима / Тужбавице то-
 божих тонова западног ветра, / И деведесет пута је љена
 моћ говора / Занемела пред криком зиме, / Откако је
 Адон, тај више ни јак ни здрав / Адонао да уздрма да за-
 стане овде и прецаје / Своје, мисли у сонетима прамарку
 који га слуша. / ... Ипак ће Китсов глас настајати да
 пева, никад се неће уморити. / Ипак ћу видети делот
 Китса и слушати његову лиру.”⁷

Боравак у Оксфордширу није годио Овеновом здрављу,
 често је боловао, а и иначе незадовољан својим местом и
 срећином, 1913. се запослио као наставник енглеског језика, прво у
 Бордоу у Берлицовој школи, а следеће године као приватни
 наставник једној девојчици, католикини од 11 година, у једној вили
 у Пиринеjима, те потом као васпитач два дечака, такође у
 католичкој породици, у Бордоу. Тада је упознао Лорана Тајана
 (Laurent Tailhade), ветерана француског симболизма, великог ек-
 спериментатора у песничкој техници, који је као папифиста
 активно учествовао у пробоjима и дошао затвора пре него што ће

⁶ Видети *ibid.*, pp. 5-6.

супроти у војску. То је било прво значајно Овеново литерарно
 познанство пре сусрета са Сасоном. Овенови баци су били бистри
 и темпераментни дечаки; али и поред његове љубави за француску
 и доста утојног живота, мучило га је што му недостаје осећање
 усмерености и пошвања.

Карактеристично је у том погледу његово размисљање у
 мају 1914:

„Уверен сам да бих могао постати бољи музичар од
 многих који се изају за то и које прихватају као такве.
 Пазите, ни у једном часу не називам себе музичарем,
 нити престостављам да ћу то икада бити, али ето!
 Волна Музику, и то тако *сладно* да морам да скривам ту
 страст, из страха да неко не помисли да је то слабост.
 ... Ако омане Музика, чезнем да радим Слике. Не стигнем
 се да то пружанам, али – ех! Кад би било ичег у мени, ја
 бих, према Легенди, покрио жинауцима фрескама шупу,
 нарезбарно узвишеног Адолфона од Ручице на степени-
 цити! ... Али дајте ми да сад забљнџо, без трунке стиде,
 смислим једну Песму!”

[“I certainly believe I could make a better musician than anybody
 who profess to be, and are accepted as such. Mark, I do not for a
 moment call myself a musician, nor do I suspect I shall ever do,
 but there! I love Music, with such *strength* that I have had to
 conceal the passion, for fear it be thought weakness. ... Finding
 Music, it is Pictures that I hanker to do. I am not ashamed to
 admit it, but heigh ho! If there were anything in me I should,
 following Legend, have covered, with splined fresco, the shed,
 or carved the statuecase knob into a serene Apollo! ... Let me now
 seriously and shamelessly work out a Poem!”⁷

Првих месец-два дана рата, пошта ратна збивана, још нису ни
 окрзнула нишом, Овеново противљење рату има привукле симпли-
 цистичког става и наивне није:

„Осећам да ми је властити живот још драгоценији у
 овом зучавању с обешчашћењем Европе. Док је тачно
 да ће топови лепо оплевити мало корова, бесним од
 муке кад помислим да се уништавају Умови, који је
 требало да крунишу цивилизацију од две хиљаде година
 – а тата, као прозводи еона Природног Одабрања,
 топе да би се платиле политичке статуре.”

⁷ Видети *ibid.*, p. 9.

[“I feel my own life all the more precious and more dear in the presence of this deflowering of Europe. While it is true that the guns will effect a little useful weeding, I am furious with chagrin to think that the Minds, which were to have excelled the civilization of two thousand years, are being annihilated and bodies, the products of aeons of Natural Selection, melted down to pay for political statues.”⁸]

Међутим, већ у септембру исте године, после једне посете болници у Бордоу, Овен пише о рату са мање апстрактивности. Он је тада присуствовао једној операцији рањеника без анестезије и већо како о томе обавештава свог брата:

„Једном јаднику је точак кафега разарског меча зачупио у главу. Ја је доктор морао да је увијим гура као кили мотора да би изцедио гној. Други је имао рупу право кроз колена; Трећи главу у коју је куршум ушао има које је кичмице. Чокакац су стопала била покривена смеђом, прљавом, стам кором – скорећом крвљу. Нисмо га ни сав ово причама да бих те упутио у чињенице врати.“

[“One poor devil had his shin-bone crushed by a min springe wheel, and the doctor had to twist it about and push it like a piston to get out the pus. Another had a hole right through the knees... Another had a head in which a ball entered and came out again... Sometimes the feet were covered with a brown, scaly, crust... dried blood. I deliberately tell you all this to educate you to the actualities of war.”⁹]

Ипак, то остаје више перцепција која има образовну вредност него потресан доживљај који ће самог Овена изнутра разарати. Па и његова поезија из овог времена, чак и кад осуђује рат, то чини са висине апстракције, која није суштински другачија од Брукове, без обзира на то што почиња на супротном ставу. Карактеристична је у том погледу песма коју наводи Бланден под насловом „Семе“ („The Seed“), док је Столворд даје под насловом „1914“. Песма почиње стиховима:

“War broke and now the Winter of the world
With perishing great darkness closes in.
The foul tornado, centred at Berlin,

⁸ Wilfred Owen, “Letter 285: To Susan Owen, 28 August 1914”, *Collected Letters*, ed. Harold Owen and John Bell, London, 1967, p. 282.

⁹ “Letter 288: To Harold Owen, 23 September 1914”, *Collected Letters*, p. 285. Сви ови облици давањања кључтовани су итежема и пелам писму

Is over all the width of Europe whirled,
Rending the sails of progress. Rent or furled
Are all Art's ensigns. Verse waits. Now begin
Famines of thought and feeling. Love's wine's thin.”¹⁰

[„Рат је избио: и сад се спушта Зима овог свега / С когубном великом талом. / Гадни торнадо, са центром у Берлину / Бесни по целој Европи. / Целајући једра прогреса. Подпане су или смотане / Све заслабе у метности. Стих чека. Сад то пише / Гладовања мисли и осећања. Танко је вино-Љубави.“]

У ствари, за Овена рат, илбар трајреке за ову годину у јуни 1915. по негеку уговора са поручником у Бордоу, он се вратио у Енглеску у августу или септембру, а у октобру је крамљен кроз оброневад у официрску школу. У јуну 1916. добио је официрски чин и био је додељен у Манчестерски лок. Пространо у Бомбардерској а каден, почетком јануара 1917. удеље је у Француску, ии орава на реца Соми, у закрпима неки су наређивана броче. Првог светског рата (у којима је погинуло 420.000 британских војника у току 1916. и 1917. године). Овећа мексостра несева. М. Рајн Оеновог живота изавредаје су онекана у Бланденовој „Селаву“. Ево, речимо, шта Овен пише у првој верзији јануара 1917. у Француској:

„Дугрос сам био побљен! Трагичнији смо и некама. Комацији је однекуд погодио залавак мог латра. Изаммио сам једну кап крви. Авај! ништа више. Пено је херојско осећање да је човек у Француској, и савршено сам расположен. Малчише узбуђења увек ми је потребно да бих био срећан.“

[“This morning I was hit! We were bombing and a fragment from somewhere hit my thumb-knuckle. I soaked out one drop of blood. Alas! no more. There is a fine heroic feeling about being in France, and I am in perfect spirits. A tinge of excitement is always necessary to my happiness.”¹¹]

А затим, после два дана у рејону окупљања, упућен је у прву линију почетком 1917.

¹⁰ Видети Jon Stallworthy, ed., *War Poems of Wilfred Owen*, London, 1994, p. 16. Уколико није другачије наизачно, сви наводи из Оенових песама дати су према овом издању. Cf. Blanden, “Memoir (1931)”, p. 10.

¹¹ Видети Blanden, “Memoir (1931)”, p. 12.

Онда су нас спустили, нежно, у праву ствар, у Благо. Сад је већ продрло у оно светлиште, моју врећу за спавање, као и у ону светињу над светињама, моју пицкamu.

["We were let down, gently, into the real thing, mud. It has penetrated now into that sanctuary, my sleeping bag, and that holy of holies, my rucksack."¹²]

Већ 7. јануара он је у срцу пакао.

„Нагазимо се на једном од најгорих делова фронта. Ни о чему не мислимо, ништа не осећамо. Малгардије и осећања су последњим обаврли заједно, са стопалима.“

["We ate at one of the worst parts of the line. I have no images and no feelings. Positively they went slipping with my feet."¹³]

Шестаестог јануара открити да пакао и да једна рупа.

„Прошао сам кроз муке седмог круга пакао. Једини био на фронту. Био сам испред фронта. Држао сам баталјонску истремку положити, а једна земуну у срећ и трије земуну. The mine било дамо, да ни каштасто. Штета, што је било дамо од минова, то је дамо уксаво.“

["I have suffered seventh hell. I have not been at the front. I have been in front of the front. The ground was a mass of untrampled sod, but an ocean of sucking clay."¹⁴]

у кратерима од граната, пуних воде, даве се људи, дамашнице га поседају на сестрини, Меринио канаринца. Већ 10. јануара нове вести после казњавања.

„Нова сам збита морао да кренем у извињање са својом јединицом. Изгубили смо се у снегу и ја сам кренуо да испитам терен — бгасаво сам. И кад сам био пола миље од своје јединице, наишао сам на БОЈНИ СТРОЈ. Био је то само сузавац из неке траншеје, и безбедно сам се врадио (у јединицу) са својим шлемом, ни са чим, горки од дебелог страха. И неколико суза, природних и испираних... Ништа земља тој снегом изгледа као товршина Месеца, хаотична, испресецана кратерима, непастанлива, грозна, пребивалиште лупила.“

["Last night indeed I had to 'go up' with a party. We got lost in the snow. I went on ahead to scout — foolishly alone — and, when half a mile away from the party, got overtaken by GAS. It was

¹² Вилфред Овен, *ibid.*

¹³ Вилфред Овен, *ibid.*, p. 14.

¹⁴ Вилфред Овен, *ibid.*, p. 16.

only tear-gas from a shell, and I got safely back (to the party) in my helmet, with nothing worse than a severe fright! And a few tears, some natural, some unnatural... No Man's Land under snow is like the face of the moon, chaotic, crater-ridden, uninhabitable, awful, the abode of madness."¹⁵]

у марту месецу Овен описује како је пао у кратер од гранате и добио потрес мозга. После неколико дана лечења враћен је у јединицу и 17. марта, нови извештај:

„Држали смо своју линију четири дана (и четири ноћи) без огледе, под ветром небу и у снегу. Ниједан сат није прошло а да не падне граната међу нас. Нисам ока оклопко тих дана, јер су пути биле још више изнурени после неколико дана боје. Како ја, свеж из кревета.“

Неквалификирано сам се у животу на фронту, страху од смрти и величанственом призору утврђеног вјесика варовике катанале право испод нас.“

["We stuck to our line four days (and four nights) without relief in the open, and in the snow. Not an hour passed without a shell landing on us. Never went off to sleep in those days, because the others were more fagged after several days of fighting than I. Fresh from bed. We lay in wet snow. I kept alive on brandy, the fear of death, and the glorious prospect of the cathedral tower just below us, glittering with its spire."¹⁶]

Затим у писмима долазе огњи извињања, посматрања непријатеља из непосредне близине, брзог повлачења, а онда три неке неке никаквог јављања — у време док је Овен учествовао у нападу. После описа ужаса тог искуства, следи опште дана смисла у устајању у 5 часова и непрекидном радом до 22 часа. Лекар га је 2. маја задржао на лечењу (Дипалоза, неурастенија (изнуреност), радражљивост, неразборито реаговање). Овен још увек тврди да је то последница оног потреса који је раније имао. После тога дошло је у акцији: прешли су у немачку позицију и околности једног Немца.

„Настало је огромно копчање нападних бајонета... али кад смо провирили, видели усамљеног Немца како безбавно трчи према нама, погнуте главе, с испруженим рукама пред собом као да се спрема да дубоко зарони у земљу (што би, не сумњам, доиста и волео да је могао да учини). Нико се није понудио да пуца у њега, изгледао је сувише смешан, и то је био наш једини заробљеник тога дана.“

¹⁵ Вилфред Овен, *ibid.*, pp. 17-18.

¹⁶ Вилфред Овен, *ibid.*, p. 21.

[¹⁷ There was a tremendous scurry of fixed bayonets. ... but when we peeped over, behold a solitary German, haring along towards us, with his head down and arms stretched in front of him, as if he were going to take a high dive through the earth (which I have no doubt he would like to have done). Nobody offered to shoot him, he looked too funny; and that was our only prisoner that day.¹⁷]

После тога: температура, грозница — и поново болница из које је послан на лечење у Енглеску. На путу за Енглеску, већ из једне француске болнице он пише о својим недоумицама у погледу моралности ангажовања у рату:

„Зар нисам ја сам по себи само особа која се припада војској служби, и то свега одређеном савезицу.“

[¹⁸ Am I not myself a conscientious objector with very slight conscience?¹⁸]

Конечно, 26. јуна доспео је у Гатну болницу Крејловорт (Craiglockhart War Hospital) у близини Единбурга, а крајем јула исту болницу је стигао и Свифрид Сасун. За време борбака у болници уређивао је болнички часопис *Милда* (The Milder), а крајем вином августа се уписао за Сасундом. То познaнство је изложено у Овена велики значај — као признање једног већ афирмираног песника, као подстицај vlastитим песничким покушајима, као могућност разговора о заједничким животним и песничким искуствима, као излаз из стваралачке самоће. Он бележи 7. септембра како га је Сасун позвао:

„Сасун ме је позвао; и пошто је неке од мојих песама оштро осудио, неке поправио, а неколиким се одушевио, прочитао ми је своје најновије радове, који су неупоредиво бољи од свега у његовој књизи. ... То му не кажем, као што му не кажем ни да нисам достојан ни да му припадим плућу.“

[¹⁹ Sassoon called me in to him; and having condemned some of my poems, amended others, and rejoiced over a few, he read me his very last works, which are superb beyond anything in his book... I don't tell him so, or that I am not worthy to light his pipe.¹⁹]

¹⁷ Видети *ibid.*, p. 24.

¹⁸ Видети *ibid.*, p. 25.

¹⁹ Видети *ibid.*, p. 27.

Подстрек који је Овен нашао у Сасуну је огроман; у једном писму он изражава дивљење према њему „као човеку, као пријатељу, као песнику“ [“as a man, as a friend, as a poet”²⁰], а у другом каже:

„Сматрао сам да сте за мене Китс + Христос + Свети Илија + мој Пиковник + отац исповедник + Аменофис IV у профилу. Шта је то математички?“

[“I held you as Keats + Christ + Elijah + my Colonel + my father-confessor + Amenophis IV in profile. What's that mathematically?”²¹]

Али не треба заборавити да је цирелираност Сасунове ратне проиђе ипак неупоредиво скромнија песничка дуга од оне коју објавља Овеновог трагички поживљај рата.

Овен је 28. октобра 1917. добио још три недеље пензије с тим да се по истеку тог времена јави у јединицу. У јулу месецу 1918. повратио је спреман да се врати на фронт, а о том повратку пише речима које изгледају, и поред његовог протривљања рату, да је рат неизбежво прокламацио људске судбине историског тренутка; судбине о којој може говорити само омијером; учествује. Према доизатак на фронту он каже:

„Драго ми је, то јест много ми је драго, да нешто није олетало тамо него што се планим. Боље ми да крикнем, како одиграм своју улогу.“

[“I am glad, that I am not gladder to be going out again than afraid. I shall be better able to get my own playing my part.”²²]

Али он није спен; он иде да се бори упркос пуној свести о напачима свега који бране.

„Камо среће да Шкаба смогне храбрости да се појави баш овде и томете све ове луксузне намце, и бајске шетаће, и смрдљиве ратне профитере из Лидса и Брадфорда, који сад читају *Дона Була*²³ на плажама у Скарбору.“

²⁰ Видети *ibid.*

²¹ Видети *ibid.*, p. 31.

²² Видети *ibid.*, p. 34.

²³ Дон Бул је анегдотски зник у Арбутнотској (Arbutnot) Историји Дона Була (*The History of John Bull*, 1712), серији памфлета који су захтевали прекид рата с Француском. Као једноставан, частан, храбар и напрасит момак, који се лако завади и с најбољим пријатељима, али добра срца, склон пићу и веселу, касније је за Енглеце постао симбол *subservient*.

[“I wish the Bosh would have pluck to come right in and make a clean sweep of the pleasure boats, and the promenaders on the Spa, and all the stinking Leeds and Bradford war-profiteers now reading *John Bull* on Scarborough Sands.”²⁴]

Стигао је 9. септембра у Амидан, где се 15. септембра прикључио свом Манчестерском пуку, а већ 22. септембра пише Сасуну са фронта:

„Какао си ми да би било добро за моју поезију да се овамо вратим. То ми је утеха што се осећам као бугала. Ето, шта ми вржеак граната поручује, сваки час: ‘Зар немаш толико мозга да се избуцаш одавде?’“

[“You said it would be a good thing for my poetry if I went back. That is my consolation for feeling a fool. This is what shells scream at me every time: ‘Naveen! You got the wits to keep out of this?’”²⁵]

Од 29. септембра до 3. октобра учествовао у једном успешном нападу; храброст у борби доноси му орликовање Војнички крст (Military Cross), коме се веома радује – у чади да ће му угледити толико поредно самопоуздање кад се врати кући. После тога напада пише Сасуну о пренштању једног свог непосредног рагнор доживљаја са Сасунским ласмама у збирци *Providence*:

“Чуно јесам и истинито: да ме је твој *Providence* ухватио мањом мишом него прави; како је момак крај мене, протрехао кроз главу, лежао на мени, квасели ми раме пола сета. Тониши? Фотографиши? Може ли се фотографисати трајзно ужарено гвожђе како се хлади после топљења? Тако је изгледала Поуносова гора и тако сам је осећао. Чула су ми углежана.”

[“It is a strange truth: that your *Silver-Artack* frightened me much more than the real one; though the boy by my side, shot through the head, lay on top of me, soaking my shoulder for half an hour. Catalogue? Photograph? Can you photograph the crimson-hot iron as it cools from the smelting? That is what the Jones's blood looked like; and felt like. My senses are chilled.”²⁶]

Нешто касније, приликом артиљеријског напада на једну француску варош, он размислиа о тоновима које праве Енглескиње у Бирмингхаму, а који сада сахранују француску децу. Мало затим, олет прибран, храбар, одлучан и омилан као официр, он се пита о духовном смислу свог ујешча у рату:

²⁴ Видети Е. Винден, “Memoir (1931)”, pp. 34-35.

²⁵ Видети *ibid.*, p. 35.

²⁶ Видети *ibid.*, p. 36.

„Нерви су ми у савршеном реду. Пољско сам амо да помогнем овим момцима – непосредно да их водим како то официр може, посредно да посматрам њихове патње да бих их могао заступати. Обавио сам прву од ове две дужности.”

[“My nerves are in perfect order. I came out in order to help these boys – directly by leading them as well as an officer can, indirectly by watching their sufferings that I may speak of them as a reader can. I have done the first.”²⁷]

Последњи пут је упућен на фронт 29. октобра, његов батаљон преузима западну обалу канала између река Оаз и Самор, у близини Ореа, припремајући форсирање канала у зору 4. новембра. Рано ујутру тог дана погинуо је на обали тог канала, а вест о његовој смрти стигла је до његове породице 11. новембра, истог дана кад је потписано примирје. Да ли је његова поезија успела да истуђи оно што се он надао да ће учинити за своје саборца после рата? Када је погинуо, међу његовим харџама, нађене су белешке за предговор збирци властитих песама:

“Ова књига није о херојима. ... Нити је о подухватима, ни о земљача, нити о било чему у вези са славом, чак и у достојанству, предлашћу или моћи, изузев о Рату. Пре свега, не тиче ме се поезија.

Мој предмет је рат и снага његовог у рату. Поезија је у запатништву. ... Све што песник може да нас да учини јесте да ућозори. Зато истински песник мора писати истину.”

[“This book is not about heroes. ... Nor is it about deeds, or lands, nor anything about glory, honour, might, majesty, dominion, or power, except War.

Above all I am not concerned with poetry.

My subject is War, and the pity of War.

The poetry is in the pity. ... All a poet can do today is warn. This is why the true poet must be truthful.”²⁸]

И зар се то изванредно не види у песми „Безосећајност“ (“Insensibility”), као чудесној химни из безумљености?

“Нару are men who yet before they are killed
Can let their veins run cold...”

²⁷ Видети *ibid.*, p. 38.

²⁸ Видети *ibid.*, pp. 40-41.

[„Срећни су они којима се ипак замеди крв у жилама / Пре него што их убију...“]

Али на следећем кораку химна се обрће у клетву безосећајности:

“But cursed are the dullards whom no cannon stuns,
That they should be as stones. ...

By choice they made themselves imhune

To pity and whatever moans in man

Before the last sea and the hapless stars;

Whatever mourns when many leave these shores;

Whatever shares the eternal reciprocity of tears.”

[„Али, проклету су тупоглавци, које никакав талас не обезбеђује, / Зато што су као камење... / Забрањени суди буду имуни / На сапатништво и на све што јеца у човеку / Пре последњег мора и несрећне звезде; / На све што тугује кад многи напушта све обале; / На све што дели вечну узамителност суза.“]

Као што примећује Енрајт, асонантне риме (“stuns – stones”, “imhune” – “man”), које доста дугују француској поезији коју је Овен читао, дају осећ догребну песничку контролу језику. Поред мелодична збожања рима била у раскораку с оном чему је реч. Оне показују да је Овен песник, а не само ратни безежа.

Овенове песме разликују се од традиционалне патријотске поезије као горка истина од слатке лажи. Уместо празне реторике традиционалног патријотског дојања, у Овеновим песмама се срећемо с конкретним сликама ратног ужаса, с опорим реализмом који граничи колико с натурализмом, толико и с самобитним набојем песничке речи. Символички набој натуралистичких детаља, мешавина згражања и саосећања огледају се и у двојној техници у којој се чини да речи залуд чезну за поетичношћу израза. Отуд толике асонанце, речимо, у песми „Експозиција“ (“Exposure”): парариме (para-rhymes: “escaped – scorped”); и полу-риме (half rhymes: “silent – silent”; “knive us – petrous”). А поред тога и огромна разлика у свеобухватности језичког регистра: од ироничне лирске распевајности до неумољиве оштрине сурових појединости, или, пак, истовремене мешавине обе ове врсте исказа.

Можда је у више погледа „Експозиција“ најрепрезентативнија Овенова песма. Започета на боловању у Скарбороу у децембру 1917, после тешких окршаја у првој половини те године

и лечења у Шкотској, она је у Скарбороу ревидирана почетком 1918, те завршена у Француској у септембру 1918. Песма је утемељена у искуству које је описано у једном Овеновом писму датираном 4. фебруара 1917. Немој јединке изложене ужасима рата, као и опоростототискуства у коме се све своди на телесне потребе, те тако огољује људско биће и обрће природни поредак ствари огледа се већ у прва два стиха:

“Our brains ache, in the merciless iced east winds that knive us.
Wearied we keep awake because the night is silent...”

[„Мозак нас боли у беспоштедним леденим налетима источног ветра који нас секу... / Изнурени остајемо будни јер год буно...“]

Уводни стих у ироничном је сазвучју с почетком Хитсове „Оне славију“ (“Ode to a Nightingale”), где бол срца и опсесивност има назначују чак и у заједно савујеном срећном у певању: “Срце ме боли.” [“My heart aches.”] Уместо тако распевајности, заједно са горе изнесеним ивљу се слике у којима и првој реторичкој обележја ратних ужаса и бесмисла:

“Watching, we hear the mad gusts tugging at the sky,
Like twitching agonies of men among its wails...”

The poignant misery of dawn begins to grow...

We only know war lasts, rain soaks, and blows and falls blow...

Dawn is asking me the east bet melancholy grief

Attacks since more in gusts on shivering ranks of gray,

But nothing happens.”

[„Гледајући, чујемо како луди налети ветра вучкају жицу. / Попут тринаста луди у агонији мебу вучкају трњем...“] Дрљави јад зоре почиње да расте. / Знамо само да рат траје, да киша хвасти, да су облаци отуђено отромбољени. / Зора на истоку окушља своју тужну војску. / И још једном предази у напад у сталним постројбама сивила које подрхтава, / Али ништа се не догађа.“]

Синестезија као назнака расстројства чула, алигерије које дозивају старе, трике ратничке светове англосаксонске поезије, парариме и полуриме као посезање за хармонијом која не може да се досегне, признање у последњем стиху да је посезање узалудно, уз то у парадоксалној назнаци да се, ето, ништа не дешава – све то показује врхунску оркестрацију избекумљења као природног

стања људске свести у ужасу. Па и слика изненадних налета ледених снежних пахуљница које су смртоносније од метака који „пругају тишину“ [“strike the silence”] такође открива урогу природе с ужасима људског порекла. Управо она води у хаљупинације неких „травнатних јарака“ [“grassier ditches”], травнатих, дакако, бар од ровова, а то је евокација обичног мирнодопског ентлеског пејзажа са живим огранцима и јарковима у којима би се бишккписта мало одморло на излету. Али тај хаљупинанти поглед у травнати јарак води у питање да ли је то неки загробни, можда рајски пејзаж. Јер за рагнике нема и не може бити повратка у нормалан, односно постојећи свет ратних профигера и ратне пропаганде, на и у било-какав једуги облик мирнодопског живота. Њима су затворена врата повратка у домовину, у којој сад мишеви коло воде, тако да им не преостаје ништа друго него да се врате свом умирању:

“To-night, this frost will fasten on this mind and us,
Shrivelling many hands, rucketing foreheads crisp.
The buying-rat, picks and shovels in their shaking grasp,
Pause over half-known faces. All their eyes are ice,
But nothing happens.”

[„Вечерас ће овај мраз шчпрснути ово благо и нас, /
Мрешкајући многе шаке, смежуравајући прчко чела. /
Потребна поворка, с пиљцима и лопатама у дрхтавом
стазку, / Застаје, над однекуд познатим лицима. Све
њихове очи су лед, / Али ништа се не догађа.”]

И поново је јасно да су све техничке одлике овог песничтва —
агитерације, полуриме, парариме, као и коначно олустајање од
римовања — песнички знаци залудности посезања за смислом.

Међу песмама овакве ширине захвата карактеристична је
„Пролећна офанзива“ („Spring-Offensive“), у којој је у исти мах реч
колико о војној операцији, колико и о „офанзиви“ пролећа у мају.
Опет смо суочени, дакле, с трагичним дознањем природе са рат-
ним збивањима: „Дуго ишчекивање, јуриша и почетка крвопролића
уоквирено је сликом пролећног пропата:

“Now after hour they ponder the wam field
And the far valley behind, where buttercups
Had blessed with gold their slow boots coming up;
When even the little brambles would not yield
But clutched and cling to them like sorrowing arms.
They breathe like trees unshined.”

Зар је за то цловача борска?”

[„Сатима се едннпосе над голлим пољем / И далеком
долином иза њега, где су љуткии / Неда благословили
златом њихове докле док су се пењали, / Кад чак ни
мале кушине нису хтеле да их цсте / Него су их хватале и
чврсто држале као тужне руке / А сада они дишу као
непомично дрвеће.”]

Све до тренутка док не падне команда — а онда се „свако тело и
јуша опасуу и пртежу за борбу“ [“each body and its soul begird / And
clenhen them for battle”], погледи севају и опрашгају се са сунцем као
с пријатељем с којим је љубав готова.

Тај непосредни доживљај рата, колико другачији од проа-
гандног еденарија за ту предстају, огледа се и у „Химни младости
осуђеној на смрт“ („Anthem for Doomed Youth“); младости којој нису
потребне црквске почасти молитве и звона:

“Not any voice of mourning save the choirs,
The shrill demented choirs of wailing shells,
And bugles calling for them from sad shires.”

[„Нити било какав глас оплакивања изузев хорова, /
Писјавак зундх хорова граната / И ловачких труба које
их дозивају из тужних завичаја.”]

Као типична варијација на ову тему може се сматрати песма
„Слатко је е часно“ („Dyce et desolnt est“), у којој се још непо-
средније и оштрије огледа разлика између ратног ужаса и „латри-
орског“ појања о рату. Као прво, ту је слика занурених, пог-
бљених војника који се вуку са фронта ка неком далеком ома-
риницу. Понеки је већ изгубио и покулу, па му је нога у крв субвена;
понеки спава у маршу, нико ни не чује гранате које падају. Али
оједном се суочавају с бојним отровима, па у „некакој екстази
шчпртљева“ [“an ecstasy of fumbling”] навлаче гас-маске; а један
једник, који није стигао на време да је стави, ускоро види све кроз
зелено стакло као човек који је ушао у ватру или живи креч, па му
се чини да се дави у неком зеленом мору. А затим то виђење по-
стаје још страшније као ратна успомена:

“In all my dreams, before my helpless sight
He plunges at me, guttering, choking, drowning.”

[„У свим мојим сновима, пред мојим беспомоћним
очима / Он се баца на мене док горупка као свећа при
крају, док се гуши и дави.”]

И на крају песник се обраћа неком вајном пријатељу и пита га како ли би се осећао да га прогони таква халуцинација: призор човека, који бљује своју крв и пенушава плућа:

"My friend, you would not tell with such high zest
To children ardent for some desperate glory
The old Lie: Dulce et decorum est
Pro patria mori."

[„Пријатељу мој, тад ни ти не би причао у тако високом
запору/ Деци жељној неке очајничке славе/ Стару лаж:
Слатко је и часно / За домовину умрети.“]

Цитат из Хорацијеве „Оде“ (књига 3, бр. 2, стих. 13) открива ироничу вековима дубоке поруке „патриотске“ лажне, односно колико је модерна ратна пропаганда наставак древне приче.

И назаид, врхунски домет Овенове антиратне поезије, у којој песничка реч добија космичке димензије, представља његова гротескна химна животи у сучељу с безумљем насилне смрти. У песми „Узалудност“ („Futility“) већ први стих представља песничко оваплоћење избезумљености пред губитком другара. Јер шта је друго молба да се истинули другар помакне на сунде? Приликса да га је, ето, сунце некад будицио шапућули му о незасејаним пољима, да га је будило так и у Француској, све до овог јутра и овог слега, пропраћени су исказом очајничке наде:

"If anything might rouse him now
The kind old sun will know."

[„Ако би га ишта сад могло пробудити, / Добро старо
сунце ће то знати.“]

У завршној коди безумље добија потресан облик нежности и она-
јања:

"Think how it wakes the seeds –
Woke once the clays of a cold star.
Are limbs, so dear achieved, are sides
Full-nerved, still warm, too hard to stir?
Was it for this the clay grew tall?
O what made fatuous sunbeams toil
To break earth's sleep at all?"

[„Помисли како оно буди семе – / Како је некад
пробудило иловачу кладне звезде. / Зар је удове, тако
скупо досегнуте, зар је слабине / Пуне живаца још

тоиле, тако тешко покренути? / Зар је за то иловача
порасла? / – Ох, шта је навело луде сунчеве зраке да се
труде / Да, ето, нарушавају спавање земље?“]

Поред оваквих песама које су иронична и гротескна ткања на
потки конвенционалне патриотске поезије, а често и суочавање с
крајњим питањима смисла и бесмисла људског живота, неке од
Овенових „песмица“ иронично су исткане на исто тако раскошној
потки необразованог говора и супстандардног језика. Каракте-
ристична је међу њима песма „Писмо“ („The Letter“), у којој су већу
првом стиху, напореда стављени ратна адреса, датум и „драга
жена“. Затим следи песма – какав ужас, пукао шниц од оловке, а
тек је навешта рука по чеда да тише! Али ту је срећом Бил, који ће
му ипак посудити нож да се заштити оловка. А онда следе омињале
полушмеде фразе – ето, лепо им је, рат ће се завршити све
јошине, а и Слабе се нешто ућутале. Усред песма један слет мали
исчак војничке старности – молба упућена другу да му остави
„гриб“, хлеба, а затим опет још омињалија жапопојка да, ето, нема о
чему да пише. А онда обречање на друга који му је умесго гриза
хлеба понудио песоку, па захтев кад, ето, не да хлеба, да му врати
нозајмазну цигарету. Мога му је све боље, сад су изван прасе нижије
фронга, не треба да брине:

"Kiss Nell and Bert. When me and you –
(Eh? What the hell! Stand to? Stand to!
Jim, give's a hand with pack on, lad.
Guh! Christ! I'm hit. Take 'old Aye, bad.
No, damn your iodine. Jim? 'Ere!
Write my old girl, Jim, there's a dear.)"

[„Пољуби Нелу и Берту. А кад ја и ти – / (А? Шта је то
сад, доврага? Позор! / Циме, помози ми да ста-
вим ранац, момче. / Ух! Христ! Погођен сам. Придрж
ме. Да, гадно. / Нећу – доврага с твојим јодом. Циме?
Дејер! / Пиши мојој маторој, Циме, знам да си друг.“]

Мало кад је елементарна драматика ратног безумља и немуште
људске патње изражена тако природним и једноставним дес-
ничким гласом.

На сличној супстандардној језичкој основи, као и на ана-
логној мешавини нежности и цинизма, почива и песмица „Шансе“
 („The Chances“), која почиње питањем какве су шансе оних у првим
борбеним редовима. Уочи напада. Има, наводно, пет могућности:

смрт, лака или тешка дана, заробљеништво или да баш ништа не буде. Четворица другова су „искористили“ сваки по једну шансу: један је ранесен у команду, други је „изгубио обе нождурце“ („I lost both his prors“), једног је задесила, како то лицемери кажу, несрећа да га Шнабе заробе, а оном који говори, ето, хвала Богу, није било ништа, иако би следећи пут захаляло Богу још више за лаку рану, која би га извукла из борбе. Али Цим је обједињено свих тих лег могућности у својој судбини:

“But poor young Jim, 'e's livin' an' 'e's not;

'E reckoned 'e'd give chances, an' 'e's ad;

'E's wounded, killed, and pris'ner, all the lot,

The bloody lot all trolled in one. Jim's mad.”

[„Али јадни млади Цим, и жив је и није; / Срачуно је да има пет шанси, због чега их је имао; / Ранен је, убијен, заробљен, све ђутуре, / Све гадно, ђутуре, у истој врећи. Цим је шекно.“]

Укратко, Овенова ратна поезија огликује се не само изванредном техничком бравурошношћу, него и неустрашивом истинско-љубивошћу у језику, у избору ратних мотива и тема, као и у изразу властите осећајности и ставова. Она се освађује у конкретности и драматичности непосредног опажања, а поред тога, у њој се суровост рата огледа и у оквиру космичког и природног поретка ствари, заједно с лажима историје и њених фиктивних јунака. Изванредно успешно коришћење колоквијалног језика, као и иронијана манипулација конвенционалне патриотске поезије, представљају њена основна обележја. А по тим обележјима она је и недовољно наговештај модерног, антиреторичног песничког типова који ћемо наћи и код водећих енглеских песника двадесетог века, код Јејтса, Елиота, Одена и Ларкина.

Истина, оних пет песама које је објавио за време рата нику оставиле никакав утисак на читаоце који су се дивили Руперту Вруку. Прво издање Овенових песама припремио је Сидфрид Сасун 1920. године, али тек Вланденово издање са „Сећањем“ на Овена, објављено 1931. године, привукло је већу пажњу. Далју фирма-цеду донео му је *Рајлин реквијем* (*War Requiem*, 1962), који је најпознатији енглески композитор двадесетог века Бенјамин Бритен (Benjamin Britten, 1913–1976) компоновао за освећење нове катедрале у Ковентрију, изграђене поред старе, која је срушена у немачком ваздушном нападу 1940. Датинска миса мртвима проткана је овде солистичким партитурама неколико Овенових

„Зар је за што младича порасла?“

87

песама („Химна младости осуђеној на пропаст“ – „Anthem for Doomed Youth“; „Следећи рат“ – „The Next War“, „Загубност“ – „Futility“, „Крај“ – „The End“ и других):

„Импликације и ироније ових јукстапозиција, као и емотивна изражајност саме музике, стварају дело које се по непосредности и универзалности свог одјека може упоредити једино с *Пиллером Трајмјом* у Бритеновом опусу.“

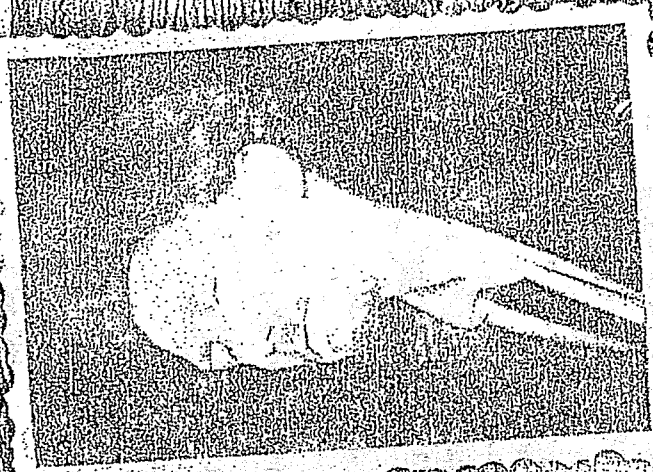
[“The implications and ironies of these juxtapositions, as well as the emotional expressiveness of music itself, create a work whose immediate universality of appeal is comparable only to *Peter Grimes* in Britten's output.”¹⁰]

Ново издање Овенових песама приредио је Сесил Деј-Луис (Cecil Day-Lewis) 1963, а затим су се појавила и *Сабранка писми* (*Collected Letters*, 1967) која су приредили Х. Овен и П. Бел (Н. Owen, I. Bell). *Рајлин и друге песме* (*War Poems and Others*, 1973) приредио је Доминик Хиберт (Dominic Hibbert). Стољвордијева (Jon Stallworthy) збирка (1974), те његово темелјито коментарисано издање Овенових песама (*The War Poems of Wilfred Owen*, 1994), допринели су коначној афирмацији Вилфреда Овена као ратног песника првога реда.

¹⁰ “Britten, Benjamin”, *OCEL*, p. 132. – Опера *Пилер Трајмј*, 1945, донела је Бритену утицај највећег оперског композитора у Енглеској, после Хендла и Перселла.



Езра Паунд



Елстајн

“It’s all very well to die for an idea, but
to die for an idea you can’t remember...”

IV. Имажисти

Поезија авангардних космополита:
„Престани да цмиздриш и одлази.“

Сасунова и Овенова поезија разликују се од порцијанске не само по свом ставу према рату и начину његовог приказивања, него и по томе што напуштају стари идеал „слатког гласа“, поезије као метама за свет реалности: Опредељујући се за верност заглављу и властитој доживљају, за оштрину слике којом ће изразити оно што непосредно очи виде и уши чуу, за радикално истраживање ироничног раскорака између оног што та слика говори и оног што друштво проповеда, за народну традиционалног песничког језика или, пак, за колосквијални песнички израз, за кривину као крајње средство у тражењу истине и саосећања с патњом и осујећењима својих ближњих, за израз сабијеног сликовног набоја и снажног зрачења уместо алегоријског и моралистичког распредања поука о животу, ратни песнички сведоче и својом техником о неким суштинским обележјима модерне поезије у настајању, о вођоделници која раздаја један свет на духовном умору од новог свега који тек тражи свој људски и песнички еквивалент.

Неки видови тражења тог идентитета огледају се у другачијим тематским подручјима у авангардној космополитској поезији која се у то време стварала у Енглеској, углавном далеко од ратних збивања и доживљаја, али исто тако сипро усмерена на раскид с порцијанском и позноромантичарском песничком техником, као и с оним осећањем живота које је таква техника подражавала. Природу тог раскида јасно се огрђава у имажистичким антологијама у којима не наглашимо више ни трага од порцијанске песничке трансформације. Главни теоретичар те нове поезије био је Томас Ернест Хум (Thomas Ernest Hulme, 1883-1917), а главни покретач те песничке школе био је песник америчког порекла Езра Паунд (Ezra Pound, 1885-1972), обојица веома необичне личности, чак и за појмове књижевне авангарде.

Хум је рођен као син једног фармера у селу Ендону, у северном Стратфордширу, као стипендиста („scholarship“) студирао је у Сент Џонс колеџу у Кембриџу математичку и природне науке, а занимао се исто тако за религију, филозофију, књижевност, пре свега за поезију, али и за ликовне уметности. Имао је

Херберт Рид (Herbert Read, 1893-1968), угледни професор историје уметности, критичар и песник, приредио је две књиге на основу Хјумове рукописне-заоставштине: *Размишљања: одабрани о хуманизму и филозофији уметности* (*Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*, 1924) и *Белешке о језику и стилу* (*Notes on Language and Style*, 1929). У првој од ове две књиге, нарочито у огледу „Романтизам и класицизам“ („Romanticism and Classicism“) Хјум је дефинисао погледи и ставове које ће касније у великој мери прихватити и даље развијати Т. С. Елиот, а када су се појавила његова *Размишљања*, Елиот је приказао ту књигу у свом часопису *Кришлеријум*.

Кад је Хјум погинуо у Француској 1917, неколико људи га је познавао као бриљантног козера, бриљантног аматера у метафизици, и аутора две или три најлепше кратке песме на енглеском језику. У свој књижи он се појављује као претеча новог интелектуалног става, који би требало да буде интелектуални став 20. века, ако ће 20. век имати икакав интелектуални став. Хјум је класицистички оријентисан, реакционаран и револуционаран: он је антипоп ексцентриком тогдешног века и демократском интелектуалном ставу тогдешног века. А његов начин писања — његова фразментарна белешке и скице — показују како пише појединац који жели да задовоља себе, више него што му је стало да ствара образоване читаоце.⁵

„When Hulme was killed in France in 1917, he was known to a few people as a brilliant talker, a brilliant amateur of metaphysics, and the author of two or three of the most beautiful short poems in the language. In this volume he appears as a forerunner of a new attitude of mind, which should be the twentieth-century mind, if the twentieth century is to have a mind of its own. Hulme is classical, reactionary and revolutionary: he is the antipode of the eclectic, tolerant, and democratic mind of the last century. And his writing, his fragmentary notes and his outlines, is the writing of an individual who wished to satisfy himself before he cared to enchant a cultivated public.“⁶

И, као што каже Алун Џоунс у својој студији о Хјуму, уз навод овог Елиотовог суда:

⁵ *The Criterion*, II, 7th April, 1924, pp. 231-232.

„Колико год бисмо могли желети да се дистанцирамо од Елиотовог одушевљења интелектуалним ставом 20. века, обележеног догматизмом, нетолеранцијом и ауторитарношћу (као антиподима интелектуалног става 19. века); морамо признати оправданост тог признања.“

„However much we may wish to dissociate ourselves from T. S. Eliot's enthusiasm for a twentieth-century mind, stigmatized by dogmatism, intolerance and authoritarianism (the antipodes of the late-nineteenth-century mind), we must admit the justice of the tribute.“⁷

„Колико каснија Елиотова дефиниција властитог става — критичар у књижевности, ројалиста у политици, англо-католик у религији [“classical in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion”] — дугује Хјуму, најбоље ће се видети ако размотримо основне поставке његовог најутицајнијег огледа. У том огледу — „Романтизам и класицизам“ — Хјум полази од поставке да керула романтизма треба тражити у Француској револуцији и њеној вери у човекове бескрајне могућности.“

„Не верујете у Бога, па почнете веровати да је човек бог. Не верујете у Небо, те почнете веровати у Њебо на земљи... Добисте романтизам. Романтизам је проста религија.“

„You don't believe in God, so you begin to believe that man is a god. You don't believe in Heaven, so you begin to believe in Heaven on earth... You get romanticism. Romanticism is still religion.“⁸

Хјум заслуга супротно-становиште, полазећи од догме о прародитељском греху: човек је „султнички ограничен, али дисциплинован редом и традицијом до нечет прилично „пристојног“ [“intelligibly limited, but disciplined by order and tradition to something fairly decent”]⁹. Стога је „романтизам султнички израз највише оптимизма Француске револуције.“

⁷ Alun Jones, *The Life and Opinions of T. E. Hulme*, London, 1960, p. 14.

⁸ T. S. Eliot, “Preface” to *For Lambert Andrews*, Garden City, N. Y., 1929, p. VII London, 19281.

⁹ T. E. Hulme, “Romanticism and Classicism”, *Speculations*, p. 118. ¹⁰ *Ibid.*, p. 116.

„Пошто романтичар мисли да је човек бескрајан, он мора стално да прича о бескрају.“¹¹ У романтичком стиху ви се стално крећете на одређеној реторичкој висини тона, која је, то знате с обзиром да знате какав је човек, помало високопаран.“

[“The romantic because he thinks man infinite, must always be talking about the infinite.”¹¹ “In romantic verse you move at a certain pitch of rhetoric which you know man being what he is, to be a little high falutin.”¹²]

Оно што није у реду код романтичара, није оно што је наједничко свим великим песницима, него оно што их обележава као романтичаре — отуд неподношљивост Алдернона Чарлса Свинберна (Algernon Charles Swinburne, 1837–1909).¹³ Али можда је најзначајније одређење тог историјског тренутка у песничком и критичком смислу Хјумово тврђење да се више не може писати добра романтичарска поезија.

„Док је романтизам мртав у стварности, ипак критички став који му је својствен и даље живи. ... Док је романтичарска традиција пресушила, ипак критичка интелектуални став који захтева романтичка својства од стиха још увек преживљаје.“

[“while romanticism is dead in reality, yet the critical attitude appropriate to it still continues to exist. ... while romantic tradition has run dry, yet the critical attitude of mind, which demands romantic qualities from verse, still survives.”¹⁴]

Он затим указује колико су му неподношљиви и најбољи романтичари, а не само њихови имитатори:

„Противник сам чак и најбољих романтичара. Још већи сам противник става који их прихвата. У већи с овим увек се сетим једне песме Џона Вебстера с молбом коју од срца појржавам: Престани да цмиздриш и одлази

¹¹ *Ibid.*, p. 119.

¹² *Ibid.*, p. 120.

¹³ Карактеристични су у овом погледу — као пример интерпретованог уморног санарена, следећи стихови из Свинбернове „Прозерпинине баште“ (“The Garden of Proserpine”): “From too much love for living/ From hope and fear set free/ We thank with brief thanksgiving/ Whatever gods may be/ That no life lives forever/ That dead men rise up never/ That even the weariest river/ Winds somewhere safe to sea.”

¹⁴ “Romanticism and Classicism”, *Sbeculations*, pp. 125–126.

[“I object even to the best romantics. I object still more to the receptive attitude. I always think in this connection of the last line of a poem by John Webster’s which ends with a request I cordially endorse: ‘End your moan and come away.’”¹⁵]

Насупрот романтичарима Хјум велича класичне идеале прецизности, као и неминовност нових метафора у поезији:

„Класицистички песник никада не заборавља ову ограниченост, ову границу човека. Он се увек сећа да је човек уоргачен са земљом. Он може да скочи, али увек се враћа на земљу; никада не може да одлети у околни ваздух.“

[“The classical poet never forgets this finiteness, this limit of man. He remembers always that he is mixed up with earth. He may jump; but he always returns back; he never flies away into the circumambient gas.”¹⁶]

Нови епитети и нове метафоре не бирају се зато што су нови; поезија није као јаја — што свежија, то боља; прецизност захтева посебну тензију, као код идеалне архитектонске криве, код које се сви дрвени комадићи максимално изобличили да би се добила идеална, а не приближна крива.

„Само је, ажалост, неизбежно, због природе језика и технике, што се једино посредством свежине може споља открити присуство неког елемента који представља вредност. ... Велика циљ је тачан, прецизан и коначан опис. А на првом месту морамо схватити колико је то изузетно тешко. Морате користити језик, а језик је по самој својој природи нешто што припада заједници. ... Знате оно што ја зovem архитектонском кривом — пошнати комади дрвета, са свим могућим степенима закривљености. Одговарајућим избором међу њима можете добити приближно жељену криву. ... А претпоставите да уместо искривљених комада дрвета имате еластичне комаде челика на опругама с истим типовима искривљености као код дрвета. А стање тензије или концентрације свести ... могло би се представити у линку човека који користи све своје прсте да савије челик из његове сопствене искривљености тачно у жељену криву. У нешто друго од облика који би он природно појржамо.“

¹⁵ *Ibid.*, p. 126.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 132–133.

[“It is simply an unfortunate necessity due to the nature of language and technique that the only way the element which does constitute goodness, the only way in which its presence can be detected externally, is by fleshness.... The great aim is accurate, precise and definite description. The first thing is to recognise how extraordinarily difficult this is. You have to use language and language is by its very nature a communal thing... You know what I call architect's curve — flat pieces of wood with all different kinds of curvature. By a suitable selection from those you can draw approximately any curve you like... Suppose that instead of your curved pieces of wood you have a springy piece of steel of the same types of curvature as the wood. Now the state of tension or concentration of the mind... may be represented by a man employing all his fingers to bend the steel end of its own curve and into the exact curve which you want. Something different from what it would assume naturally.”¹⁷]

Затим — као пример супериорности „маштовитости“ [“ангору” над „образљивошћу“ [“imagination”] — Худу назвао је Харизову (Robert Henick, 1591–1674) стиху: „Бурне лонџкење“ [“tempestuous rattle-coat”], те закључује:

„Маштовитост није само украс који се налази с махом говору. Обичан говор је суштински недрежљив. Само помоћу мегалфора, то јест маштовитости, он може до-стати прецизности.“

[“Fancy is not mere decoration, added on to plain speech. Plain speech is essentially inaccurate. It is only by new metaphors, that is, by fancy, that it can be made precise.”¹⁸]

Но, најзначајнија личност у имажијистичком покрету био је Езра Паунд (Ezra Pound, 1885–1972), такође веома необичан човек. Рођен у Хејлију (Haley) у држави Ајдахо (Idaho), студирао је на државном универзитету Пенсилванија и Хармилтон колеџу, где је дипломирао 1905. године. Магистрирао је из романских језика, те као стипендиста (Nattson-Fellow) кренуо у Европу 1906. године.

¹⁷ *Ibid.*, p. 132.

¹⁸ *Ibid.*, p. 137. Наведени стих налази се у песми Роберта Харика „Дарост у нереди“ (Robert Henick, “Delight in Disorder”, *Nesperides*, 1648). Песма почиње као она раскалашности: “Статки нереди у хаљини / Потпалјује раскалашност у одећи” [“A sweet disorder in the dress / Kiddles in cloathes a waltopnesse”], а у том духу песник открива: „Дримажљив талас (који вреаи Уочити) / У бурној лонџкењи“ [“A whirling wave (deserving Note) / In the tempestuous ratticose...”].

Следеће године се вратио у Америку и предавао француски и шпански у Вобаш колеџу (Wabush College) у Крофордвилу (Crawfordsville) у Индијани. После четири месеца добио је отказ зато што је покушао да помогне једној уличној артистици у великој невољи и индигниран напустио своју, како каже, „полудивљу реалбу“ [“half-savage soultu”¹⁹] и Крофордвил у Индијани као држави од које је Бог дигао руке“ [“the Godforsaken state”²⁰]. Отшао је у Венецију, а затим од 1908. до 1920. боравио у Лондону, где је објавио неколико збирки песама (*Personae*, 1908, 1909, 1910; *Му Седелин Моберли — Hugh Selwyn Mauberley*, 1920, и друге). То је био најпродуктивнији период његовог живота, када је откривао Елиота и Пјоса и приредио прву збирку најважнијих његових песама 1914. године (*Имажијистици — Des Imagistes*). Касније је живео у Паризу, а од 1925. у Рапалу у Италији. Поддржао је фашизам и Мусолинија за време Другог светског рата, осуђивао америчку учешће у рату преко Мусолинијевог радиоја на раткај начин да су та амерички војници слушали као некакав забаван програм, а италијанска обавештајна служба радила на дешифровању тајних порука у тим емисијама: „Они (фашистичке власти) сматрали су да су те емисије можда шифроване“ [“They (The Fascist Authorities) thought the broadcasts might be in some sort of code.”²¹]

Године 1943. осуђен је у дисуству за издају преузимањем *Суда за испријект Колумбија*. Ухапсила га је америчка војна јединица 1944. у Венови; затворен сам у гвозденом кавезу у Лиззи, радио је на новим песмама *Лизански кантилоси (Lizian Songs)*:

„Езра Паунд у кавезу оно је фрустриран старац... Специјални стражар стајао је пред кавезом који је ноћу био блештаво осветљен. Свако је гледао у њега. Војници на обочи који су маршовали поред кавеза или нешто радили у том подручју поклањали су Паунда са страхопоштовањем, попразумевajući да ојачан кавез сведочи да је у питању посебно одбрана зверка.“

[“The Ezra Pound in the cage was a frustrated old man... A special guard stood outside his cage which, at night, was brightly lighted. Everyone looked at him. The trainees marching by or

¹⁹ Hugh Selwyn Mauberley”, I, *Selected Poems*, ed. T. S. Eliot, London, 1952, p. 173.

²⁰ Вигети Humphrey Carpenter, *A Sertons Character — Ezra Pound*, London–Boston, 1988, p. 72.

²¹ R. Davies, *Ezra Pound*, Written on behalf of the Committee in England formed to obtain his release, Privately printed, 1956, p. 5.

working in the area considered Pound with awe, taking the reinforced cage as evidence that he was a particularly tough customer."²²

После тога Паунд је пребачен у Вашингтон, осуђен за издају, проглашен лудим. Осуђу је примио са старачким миром:

„Сасвим је у реду умрети за своју идеју, али умрети за идеју које се више не сећате.“

[It's all very well to die for an idea, but to die for an idea you can't remember.....]²³

Сва четири песника тра које је суд одредио, сложени су са Паунд пати од илузије величине:

„Он је абнормално достојанствен, радраган и разметљив у понашању, претерано гозордан, а поред тога расништвот и расејан... Другим речима, он је луд.“

[He is abnormally grandiose, is exuberant and exuberant in manner, exhibiting pressure of speech, discursiveness and distractability.... He is, in other words, insane.²⁴]

Такав је био налаз стручњака; на основу њега је заточен у болницу Свете Елизабете за луде крмнинаше. Године 1948. објавио је збирку песама *Канџоси Езре Паунда* (*The Cantos of Ezra Pound*), која је укључивала и песме из Пизе, за коју је следеће године добио највећу америчку награду за поезију (The Bollingen Award):

„Можда му је било забавно што је по званичној пресуди највећу америчку поезију писао лудак опружен за издају.“

[He may have been amused at the official verdict that America's greatest poetry was being written by a madman under indictment for treason.²⁵]

²² Видети R. L. Allen, "The Cage", in William Van O'Connor and Edward Stone, eds., *A Case Book on Ezra Pound*, New York, 1959, p. 34.

²³ Видети "Teason", *Time*, December 10, 1945, in W. V. O'Connor and E. Stone, eds., *A Case Book on Ezra Pound*, p. 20.

²⁴ "Medical Report on Pound", in W. V. O'Connor and E. Stone, eds., *A Case Book on Ezra Pound*, p. 25.

²⁵ Nathaniel Weyl, "The Strange Case of Ezra Pound", in W. V. O'Connor and E. Stone, eds., *A Case Book on Ezra Pound*, p. 18.

У време када је припремао прву антологију имажиста, Паунд је студирао, преводио и прелевао провансалске трубадуре, латинску, старенглеску, кинеску и јапанску поезију, или пак узимао јунаке те поезије као маске кроз које је сам проговарао неуморно експериментирајући са песничким формама и метром. Као што ћемо касније видети, тај космополитски дух ће бити и основа на којој ће стасаги Елнгова *Пусла земља* (1922), наутцајнаја псема 20. века на енглеском језику, коју је Паунд темељито редиговао и скратио. Занимљиво је у том контексту да је имажистичка школа, која је одиграла тако значајну улогу у формирању модерног песничког идеома, израсла у Енглеској из Клуба песника који је Хјум основао у Лондону 1908. године. У свом *Имажистичком манифесту* (*Imagist Manifesto*, 1913) група је пре свега изјавила „језгровито представљање бриљантне визуелне стварности“ [“economical presentation of a brilliant visual reality”]. Поред тога, група се залагала за преображај енглеске поезије измађу слободног стиха, за обраду савремених тема, за коришћење огледалних слика које се илжу у укстапозицији, а не у неком логичком или наративном редоследу. Многе од тих песама докосују да су из узорни били кратке форме, често јапански „танка“ и „ханку“; карактеристична је можда у овом погледу већ Паундова песничка „Девчиња“ ("A Girl") објављена у збирци *Reposés* (1912):

"The tree has entered my hands

The sap has ascended my arms,

The tree has grown in my breast -

Downward"

The branches grow out of me, like arms.

Tree you are,

Moss you are,

You are violets with wind above them.

A child -- so high -- you are,

And all this is folly to the world."²⁶

[„Дрво је ушло у моје шаке, сок се усдео уз руке, / Дрво ми је израсло у грудима. / Надоле, / Гране расту из

²⁶ Видети John Holloway, "The Literary Scene" in Boris Ford, ed., *The Modern Age*, Harmondsworth, 1961, p. 67.

²⁷ „Танка“ је основна форма јапанске поезије: пет стихова по 31 слог.

„Ханку“ се састоји од три стиха: пет, седам, пет слогова (укупно седамнаест).

Један од најпознатијих „ханкуа“ у енглеском преводу гласи: "in the amber dusk/ Each island dreams its own night./ The sea swarms with gold."

²⁸ Ezra Pound, *Selected Poems*. T. S. Eliot, ed., London, 1948: p. 75.

мене, као руке. / Дрво си ти, / Маховина си ти, / Ти си
љубичице с ветром над собом. / Пете – о велико високо –
то си ти. / А све је ово лудост за остали свет.“]

Ту су и друге карактеристичне Паундове минијатуре као што је „Албастер“ („Albaster“), у којој се појављује једна дама у белом купаћем мантилу који она зове пенџар, засад љубавница његовог пријатеља, толико префигурисана да ни белина ногу њене путнице није деликатнија од њене, па чак ни Готје (Gautier) не би презрео те контрасте белине. Дама је, дакле, друштвено и Knobovски ситуирана не само као „издржавана љубавница“ [“court mistress”], него и у традицији феминизираних медаљона старе египатске и византијске уметности, које је Готје покушао да дочара у речима у својим несамама *Бамбил и камење* (1852). „Албастер“ је и сам једна такав медаљон, који, као и Готјеве песме, живи у речима и призива неке ироничне компарације и асоцијације, не само савременог „пенџара“, него и древне достојанствене уметности, која је негда изражавана профиниране, елонгиране сублиме љубавне лпке у племенитом камену или у топљеном стаклу на металу. Но да ни једна од овде реч о једноставном контрасту између заносне провинцијске и прозаличне савремености, или о некој личном постојећем у иронији песничке чежње, коју песма трагично у својим асоцијацијама?

На сличан начин занимљива су и Паундова песничка полазишта у првој од имажистичких антологија коју је он приредио и објавио под француским насловом *Des images* у Лондону 1914. године. У средњшту групе Билк су поред Паунда, Ричард Олдингтон (Richard Aldington, 1892–1962), као и две америчке песникање: Хилда Дуплитт (Hilda Doolittle, 1886–1961, касније сугрупа Ричарда Олдингтона) и Ејми Лоуел (Amy Lowell, 1874–1925), која је касније наследила Паунда као средњиња личност у групи. Две Паундове песмице у овој антологији говоре о пролазности: прва, „Лиу Че“ („Li Ch'ei“) у асоцијацијама јесени и нестале девојке:

“The rustling of the silk is discontinued,
Dust drifts over the courtyard,
There is no sound of football, and the leaves
Scouty into hears and lie still,
And she, the rejoicer of the heart is beneath them.”

[„Шушканје свице је престало, / Прашина се вуче по дворишту, / Нема бата корака, а лишће / Хрли у томилице и мирно лежи, / А она је, увеселитељница срца, под њим.“]

Још карактеристичнија слика свеколике пролазности животног огледа се у песми „Т'ај Чи'а“ („T's Ai Chi'a“), у којој се посред-

ством другачије сликовности обрађује једна друга варијанта ордне геме, која подразумева и постојаност у пролазности:

“The petals fall in the fountains,
The orange coloured rose leaves,
Their ochre clings to the stone.”

[„Латиче падају у фонтане, / Латиче руже наранџасте боје, / Њихов окер припања уз камен.“]

Поред поменутих имена ова антологија је садржавала и песме Џејмса Јојса (James Joyce), Форда Мадокса Хефера (Ford Madox Hueffer), као и америчког песника Вилијама Карлоса Вилијамса (William Carlos Williams). Но, ускоро су се имажисти повезали с Паундом и за следеће три антологије – *Some Imagist Poets* (1915, 1916, 1917) – сваки је песник бирао своје песме под условом да нису раније објављене у књизи. У првој од тих антологија (1915) изио-жена су у предговору и основна начела имажистичке поезије:

„Песници у овој књизи ... повезани су неким заједничким начелима. ... То су суштинека обележја сваке велике поезије, у ствари свеколике велике књижевности, и она су једноставно следећа:

1. Користити језик обичног говора, али употребљавати увек *блачну* реч, не приближно тачну, него тек декоративну реч.
2. Стварати нове ритмове – као израз нових расположења – а не копирати старе ритмове, који су само одјек старих расположења. Верујемо да песничкова индигуалност често може боље да се изрази у слободном стиху него у конвенционалним формама. У поезији ноава каденца знајчи нову идеју.
3. Позволити потпуну слободу у избору предмета.
4. Представити слику [an image] (отуд и назив „имажист“ – “Imagist“). Ми не смо сликарска слика, али верујемо да поезија треба да изражава појединости тачно, а не да се бави неододређеним генерализацијама, ма колико оне биле величанствене и звучне.
5. Писати поезију која је тврда и јасна, никада мутна и неодређена.
6. Коначно, већина нас верује да је концентрација суштинеко обележје поезије.“

[“The poets in this volume ... are united by certain common principles. ... They are the essentials of all great poetry, indeed of all great literature, and they are simply these:

1. To use the language of common speech, but to employ always the exact word, not the nearly exact, nor the merely decorative word.

2. To create new rhythms: — the expression of new moods — and not to copy old rhythms, which merely echo old moods. We believe that the individuality of a poet may often be better expressed in free verse than in conventional forms. In poetry a new cadence means a new idea.

3. To allow absolute freedom in the choice of subject.
4. To present an image (hence the name: "Imagist"). We are not a school of painters, but we believe that poetry should render particulars exactly and not deal in vague generalities, however magnificent and sonorous.
5. To produce poetry that is hard and clear, never blurred nor indefinite.

6. Finally, most of us believe that concentration is of the very essence of poetry.¹⁹⁹

У овој имажистичкој антологији (1915) карактеристична је песма Ричарда Олдингтона „Детињство“ ("Childhood"), у којој он дочурава цео порцијански друштвени, духовни и морални свет у једној оштрим ирационалних слика у којима изражава свој доживљај властитој детињства као осујећања и заточења.

"The bitterness, the misery, the wretchedness of childhood
Put me out of love with God.
Somebody found my chrysalis
And shut it in a match-box,
My shrivelled wings were beaten,
Shed their colours in dusty scales
Before the box was opened
For the moth to fly."

[Због горчине, јада, муке детињства / Престао сам да
золим Бога... Неко је нашао моју чауру / И затворио је у
кутију од шибца. / По мојим смежураним крилима су
утарали. / Она су расула своје боје у криљцима праха. /
Пре него што су отворили кутију / Далепирица-полети.]

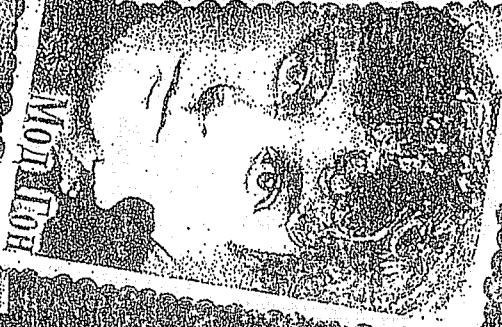
Песма се наставља у истој техници ирационалних натуралних слика са симболичким значењем. Такав је смисао песнице мржње града, у коме је падала киша, увек падала киша, у којој, колико се он сећа, никада није видео сунце док му није било девет година — / А онда је било прекасно. ["It rained; it always rained" / ... I think I never saw the sun until I was nine — / And then it was too late"]. Карактеристичан је такође и тренутак у којем је то дете загледало огромне велике клавире и слике белог пса који гледа у грамо-

¹⁹⁹ "Preface", *Some Imagist Poets*, London, 1915, pp. V-VI.

фон“ ["Staring at the huge shiny pianos and at the pictures / Of a white dog looking into a gramophone"]. Ту није реч само о познатој реклами, („Господаров глас“ — "His Master's Voice"), него и о неком алурдном троуглу детињства тако природно загледалог у пса као што је пас загледан у свог господара. И зар је онда чудно што у том граду нема чак ни људи него само „неколико сивих ногу под сјајним црним кишобранима / Које трче дуж сивих сјајних шљотника“ ["Except a few grey legs under shiny black umbrellas / Running along the grey shiny pavements"]. Па и ова стилска фигура — "razg pro toto" [део за целину] — овалпољује својеђење људских бића на ноге у трку. Поред тога, ту је и сиви музеј! Пун мртвих птица и мртвих инсеката и мртвих животиња / И неколико римских остатака мртвих такође. ["And there was a grey museum / Full of dead birds and dead insects and dead animals / And a few relics of the Romans — dead also"]. Ненказана чежња за неким другим и другачијим светом — који песник и читалац очигледно деле у овој мисли. Другава прелазила основну потку овог животног урбаног света и напредовања технику песничког исказа коју ћемо устојби даћи у пулој оркестрацији код Паунда и Елиота.

У овој имажистичкој антологији објављена је и вербално-стична песма Ђими Ноел „Путујући мердев“ ("The Travelling Dwarf"). Мердеву се тресе ного од умора, боле га крста, сјајке младице пресе га збуњују ["The legs of the bear shake with fatigue / And his back aches / And the shining grass-blades dazzle him"], али „он ипак игра / Убог онег улереког штапића“ ["And still he dances / Because of him / He is painted sick"]. Та слика је само конкретизација покоразња коментарија бито-које врсте, односно огромних могућности драстрања човека посредством образовања или манипулације. У карактеристичном низу оштрих слика и њена песма „Шаре“ ("Rattens") — у августу 1916. године — говори у истом даху о брукату њеног огртача, о шарамма, банштенских стаза, шарамма властитог бића, шарамма љубави која није могла да се испуни јер је пуковник погинуо у шари коју зову рат. Песма немјинсно води на крају у питање „Христе! Чему све те шаре“ ["Christ! What are rattens for?"]. Разуме се, тај осећај збуњености и бесмисла је у исти мах и посезање за неким другачијим редом и смислом него што га нуди песничко непосредно друштвено и духовно заокружење, те у том погледу наговештује неке касније, значајније путеве и странпутице модерног песничког израза.

Виллјам Батлер Јејтс



"I will find out where she had gone...
And pluck till time and times are done
The silver apples of the moon,
The golden apples of the sun."

V. Вилијам Батлер Јејтс (1865–1939)

– „Хтео сам да плачем као што сви људи плачу, да се смејем како се сви људи смеју.“ –

По Елиотовом мишљењу Вилијам Батлер Јејтс (William Butler Yeats) био је највећи песник свог времена:

„Највећи песник нашег времена сигурно највећи на свом језику, а колико ја могу да проценим на било којем језику.“

[“the greatest poet of our time, certainly the greatest in this language, and so far as I am able to judge in any language.”]

Можда се у срцу те величине – поред „случаја и генија“, како је Томас Ман (Thomas Mann) објашњавао Сервантесову (Servantes) уметничку снагу – крије Јејтсов сан о суровој уметности и заједничком духовно обесаном естетском простору, о фолклору као корену књижевност кадихула, о интеграцији свеколиких вандава културе у широкот приступачном језику, насупрот толиким екскурзивних програма литерарних којерина разог 20. века:

„Веома сам религиозан, а како сумо Маклин и Гиндал, којих се тучама, лашини прстосордане релитије мог детелства, створко сам нову релитију, готово непогрешиву Цркву песничке традиције, хрпе преча, и личност, и емоција, неолајивих од свог тровобитног израза, преношених из генерације у генерацију посредством песника и сликара, у чему сумо филозофи и теолози понешто помагали. Жудео сам-за светом где бих могао не престано открити ову традицију, и то не само у сликама, и песмама, него и у плочама око камина и у завесама које штите од промаје. Чак сам створио догму.“

Пошто је ове имагинарне људе створно најдубљи човек инстинкт да му буду мера и норма, шта год могао да замислим да њихова уста говоре, то ми је најближе што могу да дођем до истине. Када сам

¹ Видети “William Butler Yeats”, *The New Encyclopedia Britannica*, vol. 19, Chicago, 1980, p. 1075.

слушао, они су изгледа увек говорили о истој ствари они. Њихове љубави, све што им се у животу дешавало прожето је натприродним.”

[“I am very religious, and derided by Huxley and Tindall, whom I detested, of the simple-minded religion of my childhood, I had made a new religion, almost an infallible Church of poetic tradition, of a fardel of stories, and of personages, and of emotions, inseparable from their first expression, passed on from generation to generation by poets and painters with some help from philosophers and theologians. I wished for a world where I could discover this tradition perpetually, and not in pictures and poems only, but in the round the chimney-piece and in the hangings that kept out the draught. I had even created a dogma: ‘Because those imaginary people are created out of the deepest instinct of man, to be his measure and his norm, whatever I can imagine those mouths speaking may be the nearest I can go to truth.’ When I listened they seemed always to speak of one thing only: they, their loves, every incident of their lives, were steered in the supernatural.”²]

Песници су за Јејтса пре свега фолклористи с музикалним језицима, а не модерне литерате:

„Знао сам да се морам окренути од те модерне књижевности коју је Њонатан Свифт употребљо с мржњом коју дау испреда из своје утробе; мрзео сам и још увек и све више мразим литератру тачкеглеминга. ... Хтео сам да плачем као што сви људи плачу, да се смејем како се сви људи смеју. ... А онда сам чуо за Стендла О’Трејдија и његово тумачење ирских легенди.”

[“I knew that I must turn from that modern literature Jonathan Swift compared to the web a spider draws out of its bowels; I hated and still hate with an ever growing hatred the literature of the point of view. [...] I wanted to cry as all men cry, to laugh as all men laughed. ... Then somebody told me of Standish O’Grady and his interpretation of Irish legends.”³]

² “The Trembling of the Veil”, *Autobiographies*, New York, 1927 (1922), pp. 142–143; quoted by J. L. M. Stewart, “Yeats”, *Eight Modern Writers*, Oxford, 1964 (1963), pp. 298–299 (у даљим наводима: Stewart).

³ W. B. Yeats, “Introduction” [“A General Introduction for My Work”], *Later Essays*, ed. William H. O’Donnell, *Collected Works of William Butler Yeats*, vol. V, New York London 1994, p. 205 [written for a complete edition of Yeats’s works which was never produced]; also in W. B. Yeats, *Selected Criticism*, London 1964, pp. 256–257.

„Хтео сам да плачем као што сви људи плачу, да се смејем како се сви људи смеју.”

У срцу тог аристократског култа фолклора крило се узвращење о тајанствености и загонетности свеколиког људског живота:

„Наше мисли и осећања су често само пена избачена из скривених плина које прате месец који ниједно око не може видети.”

[“Our thoughts and emotions are often but spray flung up from hidden tides that follow a moon no eye can see.”⁴]

То је био корен Јејтсовог погледа на свет који ће у животном деловању имати различите облике: од скупиљања фолклорних творевина до визије симболичног јединства културе и живота, од оснивања националних књижевних удружења у Лондону и Таблину крајем 19. века до приступа, макар и краткотрајног, јединој револуционарној терористичкој ирској организацији, од култа старе ирске аристократске цивилизације оличене за њега у леди Оласти Трегори (Lady Augusta Gregory) до драмског и песничког стварања у којем је ковао културну свест свог поднебља, од закупаљености натприродним јављама и спиритизмом до вишегодишњег рада на националном позоришту у својству директора и тиска у првој деценији 20. века.

Јејтс је рођен 1865. године у једном даблинском предграђу: с очеве стране, у угледној и богатој протестантској ирској породици, иако можда не баш толико у угледној и богатој колико је он веровао, или бар био понекад склон да истиче. Истина, још у Јејтсовом дешаству један од чланова те породице посетио га је готски замак, а и отац му је одрана показао аристократски презир према друштвеном алинизму тако што је одустао од свештеничке, а затим и од правничке каријере да би се определио за атеизам и сликарство. Он није, истина, никад постао велики сликар. Био је познатији по радикалној оданости свом позиву него по таленту и делима. Али иако није од сликарства могао да издржава себе и породицу, бар не у складу са својим стилом и пределима о себи, одрекао је да му старији син буде писац, а млађи сликар. Исто тако ни Јејтс није могао да прихвати пиру протестантску породиичну традицију, јер му се чинило да протестанти, рекао би се, су мисле ни на шта друго до како ће да се исцупу по друштвеној дејствици у овом свету [“seemed to think of nothing but getting on in the world”⁵]. А како су му католичке догме изгледале скучене, те стога још мање прихватљиве, целог века тражио је

⁴ W. B. Yeats, “The Autumn of the Body”, *Selected Criticism*, p. 38.

⁵ Видети “William Butler Yeats”, *The New Encyclopaedia Britannica*, vol. 19, p. 1076.

неки свој пут чедје између аристократског стила, фолклорних предања, древних културних корена и призивања духова.

Кад је Јејтсу било две године, после смрти богатог рођака који је поседовао замак, отац је одлучно да окуша своју сликарску срећу као портретиста у Лондону. Али када је Јејтс ушао у седму годину, мајка и деца, две сестре и брат, морали су да се склоне на две године код мајчине породице у Слајгоу (1872—1874), где је код доста имућног деде и баке будући песник и раније, а и после, проводио доста времена, нарочито преко лета. Слајгоу је био мања рибарска варош на западној обали, у којој су цветала народна предања, укључујући и оноземалска објашњења свакодневних појава. Некаква лтица је једном приликом најавила смрт једне од госпођа. Полексефен, духови су каткад судили на врата, а и сам песник, који је одржавао присан контакт са својим ујаком астрологом, једном приликом угледао је неку нлприродну лтину у углу собе. Мајку су више занимале такве приче већих сусти у Слајгоу него атеистички ставови и алеторијско, прерафаеловско сликарство њеног мужа, или пак, даблнско, односно лондонско, женско урбано ћаскање.

Будући песник је, према онезим речима, био веома осетљив дете:

„Вили је осетљив, интелектуалан и емотиван, веома лако га је позледити и непрестано се боји да не буде позлеђен, тако да с њим треба веома осетљиво поступати.“

[“Willie is sensitive, intellectual and emotional, very easily rebuffed and continually afraid of being rebuffed so that with him one has to use sensitiveness.”⁶]

И када је отац 1876. године ставио свог једанаестогодишњег синчића први пут у редовну школу у Хамерсмиту у Лондону, показало се да је дете не само осетљиво, него подједнако слабо у спорту и спеловању — енглеском ортографијом највећи песник свог времена није никада потпуно овладао. У тој „јефтиној школи... гадном месту где је било кињења“ [“a cheap school... an obscene, bullying place”], није му било лако. Уосталом, с обзиром на то да је још био и странац, Ирац, уз то још и ненаметљив, повучен, беспомоћан, зар је чудо што је често био извргнут подсмеху, та је

⁶ Видети Stewart, p. 294.

⁷ Видети “Chronology of Yeats’s Life” in W. V. Yeats, *The Poems*, ed. Daniel Albright, London, 1994 (1990), p. XIX. У даљим наводима: Albright.

...*Ујтсо сам га писачем, као што сви људи плачу, ни се смејем, како се сви људи смеју.*“

добрао и бабина. Истина, био је вичан, какава у воду на главу, и та вештина је понекад помагала, али није била довољна: он се све више повлачио у себе и предавао, маштовитом свету дрвеног ирског фолклора. С друге стране, био је окружен породичном пажњом која ће се на други начин наставити и много касније, када богата леди Огаста Грегори, његова заштитница ако не већ и лијево чувар, буде постављана дебеле вилиме у ходнику пред његовом собом у свом замку да би песник могао у миру да размисли и ствара.

У међувремену, 1881. године — када је Јејтс ушао у неснаесгу годину — породица се вратила у Даблин, где је Јејтс већ у адо-лесценцији писао и објављивао песме, завршио средњу школу, а затим три године похађао ликовну академију (“Metropolitan School of Art”). У двадесет другој години (1887) придружује се ону у Лондону, где ускоро упознаје Бернарда Шоа (Bernard Shaw), Оскара Вајлда (Oscar Wilde) и Вилијама Мориса (William Morris). Тада почиње да скупља и објављује ирске народне умовторине, као и да издахнут њиховим мотивима, лише своје прве значајније песме. У исти мах интересовање за природно у фолклору води га ка упознавању госпође Блавацки (Madame Blavatsky) и других видо-зних особа, а затим у чланство у тософском друштву. Ирашвом једне спиритистичке сеансе песник се толико занео да је разбио сто. Ускоро се упустио и у кореспонденцију о хаљудинираним мачкама: да ли су те мачке знак привидеованог тренутка у коме се указују или пак пука хаљудинација?

Таква интересовања га уводе и у Блеккову (Blake) поезију, како треба истаћи да је он цео свој душевни и духовни живот, као, Уоста-лом, и ирски фолклор, узимао у симболичном смислу. За њега је чак и највећа љубав његовог живота Мод Гон (Maude Gonne) — најлепша Ирчиња свог времена, стасита револуционарка и касније глумица, коју је он деценијама освајао — била, између осталог, и живи симбол лепоте дрвених грчких и ирских легенди. Мод Гон је

Вилијам Морис (1834—1907) био је писац поема у средњевековном амбијенту, епова надахнутих дрвеном исландском баштином, песама у духу социјалистичких фантазија и уверења да ће се индвидуа срећно истопити у колективу, као и архитекта који је уредио свој дом у стили позне готике (тада у моди у Енглеској). Како није могао да нађе одговарајући замештај, простирке и посуђе у ружним производима великих индустријских серија, основао је фирму за производњу текстила, таписерија, тапета, обојеног стакла, која је донела велики преображај укуса код богатог ерста који је то себи могао да приушти.

30 јануара 1889. године свратила у Јетсов лондонски дом, наводно да посети Јетсовог оца с препоруком Џона О'Лиерија (John O'Leary). Тај изговор је Јетсовој сестри био прозиран; али препорука је била значајна. Џон О'Лиери је био велики ирски патриота, чија је несаломљива воља дана срамоти другог робљања нечак огромног достојанства: ["whose unbroken will had tipped the outtage of long convict imprisonment into immense dignity"].⁹ Моди Гон ће се у старости сећати како је често заједно с Јетсом седела пред ногама тог великог ирског хероја — с Јетсом који је тад био:

„висок, мршљив, момак, с дубоко уталим тамним очима иза наочара, по којима су непрестано падале коварне тамне косе, које је он нестрпљиво сабацавао својим дугим, префрињеним прстима, често умрљаним бојом.“
 ["a tall lanky boy with deep-set dark eyes behind glasses, over which a lock of dark hair was constantly falling, to be pushed back impatiently by long sensitive fingers, often stained with paint".¹⁰]

Јетсово сећање да први сусрет узвишеније је интенирано:

„Пут кој је била трозрачна, као код Јетсовог брата кроз који пада светлост, седим се како је трвог дана стајала поред велике токије таквог брата у прозору... Јесам ли вам рекао колико обожавам Моди Гон? Придобиле многе присталице за своја политичка уверења. Када би она рекла да је земља равна или да је месец стари шенци бачен у небо, био бих поносан да будем стари шенци бачен у небо. Био бих поносан да бав која је, с изузетком кратког прекида, заокупљала моје мисли годинама и која ће их још годинама заокупљати. Могао сам исто тако понудити своју оданост некој слици у излогу неке модистичке или некоег статуи у неком музеју...“

["Her complexion was luminous, like that of apple blossom though which the light falls, and I remember her standing that first day by a great mass of such blossoms in the window... Did I tell you how much I admire Miss Gonne? She will make many converts to her political belief. If she said the world was flat or the moon an old saucer tossed up into the sky, I would be proud

⁹ Вилетт Стјуарт, р. 309.

¹⁰ Вилетт *ibid.*

„Хиџо сам га личен као шило сви људи дачу,
 да се смејем како се сви људи смеју.“

to be of her party. I was involved in a miserable love-affair, that had but for one brief intermission absorbed my thoughts for years past, and would for some years yet. My devotion might as well have been offered to an image in a milliner's window, or to a statue in a museum...“¹¹

За Јетса је тај сусрет био колико песнички доживљај и инспиративна лична несрећа, толико и животно, акципоно надахнуће. Стављајући свој дар у службу њених политичких идеја, он је веровао да ће у његовом књижевној стварању Миска наћи свој интелект, спојити своју прошлост и будућност, ослободити се не само од Енглезе, него и од неминовних токова индустријске револуције у модерном свету, створити некакав свој аграрни социјализам са фолклорном културом унутар аристократске друштвене структуре.

Године 1890. Моди Гон је добила синчића Џорна, с једним француским анархистом, новинаром, а када је дете следеће године умрло, да би му онакпана да васкрсне, поново је ставала с истим новинаром у гробници испод детовог гроба, те је тако зачета њена кћерка Изулт Гон (Iselt Gonne, 1895–1954). Стедних тринаест година Јетс је овајао Моди Гон; она је била револуционарка и жена од акције која је учествовала у завери с циљем да се дигну у ваздух британске трупе на путу за Јужну Африку у рат против Бурга. Физички ју је заносило наскиње и дрема: Јетсовом опису, док су по даблинским улицама прштала стакла у побуњанама, она је корачала ведро уздигнуће главе и смејала се. С друге стране, узбуђивале су је његова мистика и његове визије. Када му је 1898. године, козна по којим пут, казала да никада не може физички бити његова жена, испричала му је да је имала сан у коме је „неки велики дух“ ["a great spirit"] ставио њену руку у Јетсову и венчао их, те га је тада први пут пољубила у уста. А онга су њих двоје, како Јетс каже, имали заједничку визију:

„Она је мислила да је велика стена кроз коју пролази пламен, а ја сам осећао како постајем пламен и тењем се кроз Минерву и гледам кроз очи велике камене Ми-
 нерве.“

¹¹ W. Butler Yeats, *Dramatis Personae, 1896–1902*, London, 1935 [reference to January 30, 1889]; quoted by John Ungerer, *A Reader's Guide to William Butler Yeats*, London, 1959, pp. 12–13 (у даљим наводима [Ungerer]).

[“She thought herself a great stone, through which passed flame, and I felt myself becoming flame and mounting up through and looking out of the eyes of a great stone Minerva.”¹²]

За Јејтса је био тежак ударац када се она удала 1903. за мајора Џона Макбрајда (John McBride). Издржала је у том браку све до 1905. године, а њен мајор погинуо је у ирском устанку 1916. да би се потом појавио као један од јунака Јејтсове песме „Васкрс, 1916“ („Easter, 1916“) посвећене том догађају. У међувремену, 1908. године, Јејтс је са својом масерком и гимнастичарком радио и неке друге вежбе, а новина истраживања говоре да је можда у децембру те године доживео и физичку љубавну срећу с Мод Гоне:

„Јејтсова љубав с Мод Гоне је очигледно физички била остварена, можда у децембру.“

[“Yeats’s love-affair with Maud Gonne is evidently consummated, perhaps in December.”¹³]

У сваком случају, Мод Гон је надахњивала, на разне начине, неке од највећих Јејтсових песама од ране „Песме Ангуса луталице“ („The Song of Wandering Aengus“, 1897) до тридесетак година касније песме „Међу ученицима“ („Among School Children“, 1927).

Из Јејтсове лондонске календарне деведесетих годичке вредно можда поменути и жену с којом је имао прво сексуално искуство већ у 31. години живота, а која се звала ни мање ни више него Оливија Шекспир (Olivia Shakespeare). Била је то привлачна нажна женаца, удага за правника знатно старијег од себе, која је у Јејтсу нашла човека с којим је могла разговарати о књижевности, а ону њој, поред оног што мушкарцац обично код жене тражи, и племениту, великодушну особу, пред којом се могао понашати с пуном опуштеношћу своје песничке природе. Волели су се и причати о књижевности ско година дана, али као што Јејтс каже — нису били једно за друго:

„Била је сувише блиска мојој души, сувише је ојекрпљујуће и здраво деловала на моје најинтимније биће. А целог свог века, као што рече Да Винчи, ми жудимо... за самоуништењем.“

[“She was too near my soul; too salutary and wholesome to my inmost being. All our lives long, as da Vinci says, we long ... for our destruction...”¹⁴]

¹² W. B. Yeats, *Memoirs*, ed. Denis Donoghue, London, 1972, p. 134; quoted in D.

Albright, “Introduction”, p. xlix.

¹³ Albright, “Chronology of Yeats’s life”, p. 24.

¹⁴ W. B. Yeats, *Memoirs*, p. 88; quoted in Albright, “Introduction”, p. xvii.

„Хише сам да плачем као што сви људи плачу, ни се смејем како се сви људи смеју.“

Али и поред тога, она је остала средиште његовог лондонског живота у току следећих четрдесет година:

„За све то време никад се нисмо посвађали, пожекад је било туге међу нама, али никад несугласице. Кад сам је први пут срео била је у касним двадесетим годинама, али изгледала је као љупка млада девојка. Када је умрла, била је усамљена жена... за време прошлог рата сматрала је да јој је дужност да остане у Лондону за све време ваздушних напада. Била је колико љупка толико и достојанствена — шта год да се догодило, никад није губила своју самоћу.“

[“During all that time we have never had a quarrel, sadness sometimes, but never a difference: When I first met her she was in her late twenties but in looks a lovely young girl. When she died she was a lonely woman... during the last war she thought it her duty to stay in London through all the air raids. She was not more lovely than distinguished — in no matter what happened, she never lost her solitude.”¹⁵]

Истина, после удаје Мод Гон за Џона Макбрајда 1903. године, Јејтс је прекинуо свој савомогашњи делобат и тек краће време, премазно се тешио са госпоњом Шекспир.

Најзад, веома значајна жена на Јејтсовом животном и песничком путу била је, на сасвим другачији начин, леди Огаста Грејори. У току двадесет година, почевши од 1897, Јејтс је проводио лега у њеном замку, а она је за њега била омањођене адистекратског стила велике ирске прошлости. На њеном имању она је не само добро јео и спавао, него су они заједно по околним сељачким домовима скућивали ирске народне умотворине, нарочито приче, легенде и предања. Заједно су организовали позоришне друштине, а ирско народно позориште „Еби театар“ („Abbey Theatre“) отворено је 1904. с две Јејтсове једноличке („На Бејлсовом жагу“ — *On Bailie’s Strand*; *Кетилин ни-Хулихан* — *Cathleen ni Houlihan*) и једном комедијом леди Грејори (*Ширење новостии* — *Spreading the News*).

Они су водили то позориште све до 1910, а оно је уштешно пребрлоило и побуне које је изазвала 1907. године Сингова драма *Вејројир са зајадних сирана* (John Millington Synge, *The Playboy of the Western World*). У тој драми је, наине, згодан млади мангун, који тврди да је убио она, лепо прамљен у једном ирском селу, нарочито код девојака: „све девојке у Мејоу... стајале су преда мном на

смену" ["all the girls in Mayo... standing before me in their shifts"¹⁶]. Поред једне Шоове драме, која је такође била велики ризик, извођене су бројне Јејтсове драме с фолклорним ирским мотивима, и то је био темељ ирског народног позоришта, које ће касније бити и дотирано (1925), од тридесетих година све више играти на гелском, те после пожара 1951. поново бити отворено 1966.

Заједнички рад на фолклору и позоришту, па и смрт сина леђи Грегори, који је погинуо као пилот у Италији у Првом светском рату (што је Јејтс опевао у једној својој значајној песми), толико су их зближили да се Јејтс осећао готово као њен син.

„Она ми је била мајка, пријатељ, сестра и брат. Не могу да замислим свет без ње — унела је у моје несталне мисли постојану племенитост“, сумњам да бих богзна шта направио од овог живота да није било њене нешто-колебљивости и старанга.“

[“She has been to me mother, friend, sister and brother: I cannot realize the world without her — she brought to my wavering thoughts steadfast nobility”; “I doubt if I should have done much with my life but for her firmness and care.”¹⁷

После смрти Џона Макбрајда 1916. године Јејтс је поново просио Мод Тон, коју које је био чест кућни посетилац. Када га је она одбила, појасетио је њену кћерку Изолт да му је драгодожила, када је имала петнаест година, да му буде жена. Али у двадесет другој девојци се више није ништа за човека који има петдесет и две године. Ипак, прихватила га је Џорџи Хајд-Лиз (Georgie Hyde-Lees, 1892–1968), једна мало старија од кћерке Мод Тон. Они су 1917. године кували једну оронуту норманску камену кулу (“Thor’s Balylee”); не баш од снововате — у близини ижваље леђи Грегори, а за тим је реновирали и свици своје породично гнездо у њој. Џорџи је ускоро почела са својим аутоматским писањем, јер је лако улазила у стање медија и преносила поруке духовна или још неодођених бића, која су била спремна да саговарају и на Јејтсова питања. У току неколико година те поруке су нарастале на хиљаде страница, које је Јејтс касније обликовао у своју *Visions* (4 Visions, 1925). Та визија му је помогла да схвати своје односе с Мод Тон,

„Хишо сам га љубави као нишо сви људи љуби,
да се смрјем како се сви људи смрју.“

њеном кћерком и својом женом. Тон сам је представљао Хероја, Изолт — Доброту, Мод — Лепоту, а жена — Верност.¹⁸

Захваљујући свом песничком и драмском стваралаштву, Јејтс је већ тада био прва личност ирског културног живота. Од оснивања Републике Ирске 1922. до 1928. године био је сенатор, а 1923. добио је и Нобелову награду. Његово дело, као и стваралаштво Бернарда Шоа, Џејмса Џорса (James Joyce) и, мало касније, Семјуела Бекета (Samuel Becket), даго је ирској књижевности прве половине 20. века крутан европски значај. У току двадесетих година, па и касније док је боловао по Италији и Француској, уочи Другог светског рата, веровао је у подмишљање, па се 1934. подвргао тзв. Штајнаховој (Steinach) операцији и био је не само убеђен да је она успела, него је волео и да прича о њеном успеху, па је почео да се дружи с младим женама. У сјаком случају, писао је све зрелију поезију готово до последњег дана живота, понекад уносећи у њу акценте старења и старости, али увек с младамачким надахнућем и живопишћу. Крај 1938. дочекао је у Француској, међу пријатељима, у близини Матгоса, десетого прославно Божић, а за тим 4. јануара 1939. писао леђи Елизабет Пелхам (Elizabeth Pelham) из хотела „Идеалан боравач“ (*Hotel Ideal Séjour*):

„Поузгано знам да нећу још дуго. ... Средан сам. Чини ми се да сам нацртао шта сам хтео. Кад покушам да све то ставим у једну реченицу, кажем: ‘Човек може отело-вити истину, али је не може сазнати.’ Морам је отеловити у завршетку свог живота.“

[“I know for certain that my time will not be long. ... I am hardly ... It seems to me that I have found what I wanted. When I try to put all into a phrase I say: ‘Man can embody truth but he cannot know it.’ I must embody it in the completion of my life.”¹⁹

Умро је од миокардитиса (запаљива брчаног миошића) 28. јануара у малој варошци Рокбрин, изграђеној на стени с погледом на Монахо. Његови земни остаци пренесени су 1948. године у Ирску уз највише државне почасте. Владу је представљао млади стар иносранных послова Шон Макбрајд (Sean MacBride), син Мод Тон. Сахрањен је у Слагшу, у дворишту цркве, испод голе главнице Бен Вулбен, а на споменику су уклесани стихови које је сам написао за ту прилику:

¹⁶ Видети “*Playboy of the Western World*”, Oxford Companion to English Literature, ed. Margaret Drabble, Oxford, 1989 (1985), p. 771.

¹⁷ Видети Untereker, p. 15.

¹⁸ Видети Albright, “Introduction”, p. XLVI.

¹⁹ Allen Wade, ed., *The Letters of W. B. Yeats*, London, 1954, p. 922.

Cast a cold eye
On life, on death,
Horseman, pass by!²⁰

[„Баци хладан поглед / На живот, на смрт / Коњаниче, пролази!“]

Дакле, уместо уобичајеног позива путнику, пешаку, да застане и сетн се да ће и његов крај бити у гробу, позив коњанику да пролази.

Развојни пут Јетсовог песничког израза може се посматрати као кретање од литерарног надахнућа ка све снажнијем опредељењу за аутобиографске мотиве, али опредељењу у којем се у све већој мери састрафског општински све више богати симболични набор израза. Тако, на пример, већ у почетку прве збирке *Раскришки* (*Crossways*; 1899) налазимо типичан раник литерарни дилтх „Песму срећног пастира“ (“The Song of the Happy Shepherd”) и „Тужног пастира“ (“The Sad Shepherd”). У ширем смислу, ова замисао двојног певања је у Милтоновој традицији – у традицији контраста ведрине и сете у песмама као што су “L’Allegro” и “Il Penseroso” (које имају италијанске наслове). У ужем, непосредном контексту тај контраст одражава тадашња Јетсова интересовања за Блејка и његов рад на припреми једног изнања Блејкових песама. Наиме, замисао двојног певања донекле подсећа на неке паралеле Блејкових *Песма невиности* (*Songs of Innocence*) и *Песмама искушана* (*Songs of Experience*). Но та потреба за подвајањем тона и унутрашњом поларизацијом одсликава и једну битну црту викторијанске књижевне културе која је у то време била и Јетсово неопределено животно заокружење. Склоност ка пројекцији властите личности у маску огледа се, рецимо, у начелима Оскара Вајлда:

„Прва дужност у животу је заузети позу, а шта је друго – то још нико није открио“. „Створите себе, будите својствена песма“. „Гретирао сам уметност као врхунску стварност, а живот као луди облик фикционалне прозе.“

[“The first duty in life is to assume a pose; what the second is no one has yet found out”. “Create yourself; be yourself your poem”. “I treated art as the supreme reality and life as a mere mode of fiction.”²¹]

²⁰ Видети Hugh Kenner, “The Sacred Book of the Arts” in John Unterecker, ed., *Yeats – A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, N. J., 1963, p. 21.

²¹ Видети Richard Ellmann, *Yeats: The Man and the Masks*, London, 1949, p. 74.

Хитро сам га плаћем као што сви људи плачу,
ри се смејем, како се сви људи смеју.“

На таквој претпоставци почива књижевна замисао Вајлдовој романа *Слика Доријана Греја* (*The Picture of Dorian Grey*, 1891), а пример литерарног подвајања у двоструку личност, односно маску, у добро и зло, Јетс је могао да види и у Стивенсоновом (*Stevenson*) *Чудном случају доктора Јеквил и госпођице Хајда* (*The Strange Case of Doctor Jekyll and Mr Hyde*, 1886), у коме неки лекар, свестан мешавине добра и зла у себи, ствара од себе двоструку личност. У том супротстављању и сукобу на крају зло побеђује у чину убиства и самоубиства. У сваком случају, у то време и сам Јетс је писао прозу у којој је подвајао властиту песничку личност у мајловитог Шермана и приземљеног Хауарда (*Дон Шерман – John Sherman*, 1891), у конвенционалног Овена Ахерна (*Owen Aherne*) и необичног Мајкла Робартса (*Michael Robartes*), чије су друге лица ипак између развратника, свеца и сељака, а само лице, више налик на маску него на лице. [“His features are something between those of a debauchee, a saint and a peasant”, “a face that is more like a mask than a face.”]

Ова игра маске постаће индустријско-плурална у Јетсовој каснијој поезији када се неколико маски нађу на оклу у истој песми, а не раздрожене у посебне песме као што је то случај у раном дилтху о срећном и тужном пастиру. Али та раздвојеност изражава Јетсову парадоксалну свест о мистицизму и немощи властите личности, након, с друге стране, обе ове маске сведоче и о једном литерарном културном менталитету, карактеристичном за прерафаелско и француско песничтво крајем 19. века. Код Јетса су, наиме, и радосни и тужни пастири обележени несрећом. Један пастир пева о „шумама Аркадије које су мртве“, о „свету који се веда хранио сновима“ [“The woods of Arcady are dead”, “of old the world on-dreaming fed”], за разлику од модерног света коме је „Сива Истина шараша играчка“ [“Grey Truth is now her painted toy”]. Он је, упркос, радостан што може да пева, да озари своју тугу песмом. Тужни пастир, с друге стране, несрећан је због страве своје песничке судбине, зато што му и сама песма постаје „нераговетно цвиљење“ [“particulate moan”]. Ова поларизација наговештује и једну крупну, суштинску тему Јетсовог целокупног песничтва, тему уметничког стварања и уметничког дела као огледала човекове духовне и историјске судбине. Као наговештај оног што долази можда је још карактеристичнија песма „Размишљање старог рибара“ (“The Meditation of the Old Fisherman”), чији је поглед упрт у дане када су валови били топлији и веселији, када су девојке биле лепше.

"When I was a boy with never a stick in my heart."

[„*Кад билам децка без цкиошине у срцу.*”]

Међутим, директност ове слике, њена утемељеност у локалном ирском пејзажу у Староу, као и снага њеног универзалног значења, сасвим су изузетни у овим раним песмама – понека кап непосредне поезије у мору стилизоване литерарне туге. Тако, релативо у песми „Падње лишћа“ (“*The Falling of the Leaves*”) доминирају слике „изнурених и нагих сад уморних тужних душа“, љубавних растанака, „пољупцем и сузом на твом клоунутом лицу“ [“*Weary and worn are our sad souls now*”]; “*With a kiss and a tear on thy drooping brow*”]. Така је и меланхолична персонафикација у песми „Тужни пастир“:

“There was a man whom Sorrow named his friend.”

[„Беше један човек кога Туга назва другом.”]

И у *Ружји* (*The Rose*, 1893)²² такође налазимо песама које тугују у опговарајућем тоналитету „хрда века“ (*fin de siècle*), песама као што су „Сапатништво љубави“ (“*The Rity of Love*”) или „Туга љубави“ (“*The Sorrow of Love*”). Ту је, затим, заокруженост Роскаровом поезијом („Када остарилш“ – “*When You are Old*”), као и крви англонолски бисер Јејтсове поезије „Острво Иксифри на Језеру“ (“*The Lake Isle of Innisfree*”), која, надахнута Тороовом чежњом за повратком природи (Henry David Thoreau, 1817–1862), колико и личним поживљањем природе, говори о зору срца у самоћу Ту су, затим, успеле минијатуре с елементима фотокорних трајница, као што је „Уставанка“ (“*A Stadie Song*”), са сликом анђела над децим крвенецм, насмејаног Бога, звезда које шове небом и унахом при помисли да ће дете неумитно да озрасте:

“I sigh that kiss you,

For I must own

That I shall miss you

When you have grown.”

[„Уздахнем кад те пољубим / Јер морам признати / Да ћеш ми нејосијати / Када порастеш.”]

²² *Ружја* (*The Rose*, 1893) није само наслов објављене збирке него наслов који је касније Јејтс дао једном кругу својих песама, поштујући у таквом груписању (не у појединачним песмама) генерални хронолошки редослед. Тој распореда се држао и Данијел Олбрајт у свом издању Јејтсових песама пропраћеном опширним коментарима (W. V. Yeats, *The Poems*, ed. Daniel Albright, London, 1994). Према том издању наведене су и ове Јејтсове песме.

Утисак сам да љубавем као што сам брзди даду,
ни се смејем како се сви људи смеју.”

На челу збирке налази се значајна програмска песма „Ружја на крсту времена“ (“*To the Rose upon the Rood of Time*”), заокружена средновековним књижевним симболизмом и посебно могућношћу такве обраде ирских фолклорних мотива. У њој је песника лепота дочарана у симболу руже, вечно разапете на крсту овоземаљског живота. Јејтс сад верује, како сам каже, да је пронашао „једину стазу на којој може да се нада да види својим рођеним очима Вечну Ружју Лепоте и Мира“ (“*the only path whetop he can hope to see with his own eyes the Eternal Rose of Beauty and Peace*”).²³ А то је, како сам каже у тој песми, певање о ирској прошлости, легендама и предањима:

“Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days!

Some near me, while I sing the ancient ways:

Cuchulain battling with the bitter tide...

I would, before my time to go,

Sing of old Eire and the ancient ways:

Red Rose, proud Rose, sad Rose of all my days.”

[„*Првена Ружо, поносна Ружо, тужна Ружо свих мојих дана / Држи ми гок певам о древним временима: / О кухулинчу који биде бој с борком титмом. ... / Хитер би, пре него што дође време да одлазим, / Да певам о старој Ирској и древним временима: / Првена Ружо, поносна Ружо, тужна Ружо свих мојих дана.*”]

²³ У том духу испевана је и прва Јејтсова велика песма с темом из ирске митологије „Кухулинова борба с морем“ (“*Cuchulain's Fight with the Sea*”). Песма зрачи у разним правцима – она одликава опсену песничковог детињства и дечаштва древним светом ирских легенди, али у исти мах и сведочи о првом снажном историјском Јејтсове песничке импалнације да просветли један древни мит властитим осећањем његове људске, историјске и филозофске савремености. Она је сазнана по узору на народну песму (“*popular ballad*”), у којој се мотиви делована не објашњавају, него се психолошки околена лична драма „тек“ збива пред нашим очима. Не само што је ово литерарно својство овде у служби једног карактеристичног поживљаја историје, него се и тај доживљај стилизује тако да на крају зрачи ширим митским смислом. Песма се отвара злослутном сликом пласника који обавештава Имер, Кухулинову

²⁴ Видети: D. Albright, “Notes”, p. 42.

жену, да се њен муж, стари ратник, враћа са победоносног похода, водећи са собом једну младу жену, „слаткогрту, као птица“ [“sweet-throated like a bird”]. Имер ће упутити сина оцу с тајном лозинком, која неминовно води у двобој с оцем и смрт – сина или оца. Лозинка подразумева изазов ономе који се заветовао да неће одати своје име све док му оштрица мача не запрети смрћу. У сваком случају, отац ће бити долично кажњен. Али тај злокобни поход осветљен је, с друге стране, сликама Кухулијове старачке среће са вољеном младом женом загледаном у „гужно чудо његових очију“ као што је „пролеће“ загледао у дрвена небеса [“the mouthful wonder of his eyes”]; “Even as Spring thro’ the ancient skies”]. Кухулијово људило после сазнања о убиству сина дочарано је обрнутим сликама желиских чари које више не помажу:

“In vain her arms, in vain her soft white breast.”

[„Залуд њене руке, залуд њене нежне беле груди.“]

У завршном призору стари, излуђени ратник замаран је својом нерећом и заточен у акцију, у неки митски великој с таласима у којима он чује бојна кола и лачији зор свог имена, као поезија да се бори „с неразливим морем“ [“with the invulnerable sea”].

За Јејтса је овакво певање било крајњи облик његовог ангажовања у историји, патриотског посезања у дубину националне прошлости с намером да се она оживи као савремено доживљај историје, као спона која успоставља национални идентитет. Као што би се и очекивало, политичким активцима овакво песничтво никада није могло изгледати довољно „врско“, нити су, пак, многе друге Јејтсове песме, посебно оне надахнуте симболом руке, могле деловати довољно „јасно“. Одговарајући на овакве оптужбе и приговоре – члановима свог књижевног заокружења, Мод Гон и ирском националном вођи Џону О’Лиерију, Јејтс истиче у последњој песми ове збирке („Ирској у временима која доласе“ – “To Ireland in the Coming Times”) да његова поезија није мање национална зато што посеже дубоко у прошлост и што је њено рухо опточено црвеном ружом.

Овај несторазум је занимљив и као илустрација Јејтсовог схватања природе песничког присуства у историји, схватања које ће он целог живота варирати у својој лирици – истичући, на пример, у песми „Све може да ме доведе у искушење“ (“All Things Can Tempt Me”, 1908) да неки песници певају тако да се човек зашита:

“Did not the poet sing it with such airs—

“Хтао сам га плаћем као што сви људи плаћу,
да се смејем како се сви људи смеју.”

That one believed he had a sword upstais.”

[„Зар песник није певао држећи се тако / Као да има мач негде горе у кући.“]

У једној другој песми – „Кад су ми тражили ратну песму“ (“On Being Asked for a War Poem”) – он у сличном духу додаје да је песнику довољно мешања у историју ако успе да заокружи пажњу једне девојнице. Али у најкарактеристичнијој од својих позних „политичких“ песама – „Политика“ (“Politics”) – он узима као мото речи Томаса Мана (Thomas Mann): „У наше време смисао човекове судбине представља се у политичком облику.“ [“In our time the destiny of man presents its meaning in political terms.”] Али последњег таквог мота следи типичан јејтсовски коментар:

“How can I, that girl standing there,

My attention fix

On Roman or on Russian

Or on Spanish politics.”

[„Али како бих могао, кад та девојка ту стоји / У сред средишта пажњу / На римску или руску / Или шпанску политику.“]

Није случајно што је Јејтс у својим сабраним песмама управо „Политику“ ставио као последњу, закључну песmicу. Дакако, не-ла ова линија Јејтсове поезије занимљива је пре свега као низ сених колико и шаљивих размисљања ангажованог великог песника о онима који би радије хтели да му доделе улогу ситног политичког агитатора.

У песмама објављеним на самом крају 19. и почетком 20. века налазимо неке од најразгранатих и највреднијих примера Јејтсове лирике. Таква је, рецимо, Песма Ангуса луталице (“The Song of Wandering Aengus”, 1897), првобитно названа „Људом песмом“ (“A Mad Song”), утемељена у древним ирским легендама колико и у озарењу несрећном љубављу према Мод Гон. Ангус је, на име, стари ирски бож музике, љубави и смирења. У старом ирском фолклору, у племену Ши (Sidhe), виле заводнице су представљане као пецаице са словима на удици, понекад прерушене у рибе које очаравају мушкарце и оног часа кад су ухваћене, ишчезавају.²⁵ У песми Ангус креће у пецање, распирује затру да испече ухваћену рибу, која се преображава у лепотицу, с јабучковим бехаром у коси

вероватно оним истим јабуковим бекаром који Јејтс помиње у опису свог првог сусрета с Моп Гон.²⁶ Поента песме је, међутим, у озарењу несрећном љубављу: иако уморан и остарео у том трагању за нишезлом лепотом, Ангу се заклинче да ће „до краја света и века брати! / Срећне јабуке месеца / И златне јабуке сунца“ [“And pluck till time and times are done / The silver apples of the moon, / The golden apples of the sun”].

Међу овим раним песмама чудесног озарења вредно је поменути и „Свирача из Пунџа“ из збирке *Вештар међу црским* („Fiddler of Doonee“, *The Wind among the Reeds*, 1899), у којој се свети Петар смешка двојници свепленика, али прво позива свирача у рај, где га сви препознају као добрићину и веселјака и „играју као морски талас“ [“And danced like a wave of the sea”]. А ту су и брајде улегле иронишне лирске минијатуре: „Никад се не предајте децим срцем“ („Never Give all the Heart“, 1905), „Немојте волети сувише дуго“ („Do not Love too Long“, 1905), те, наизглед, низ пригодних песмица које духовито сведоче о неким карактеристичним песничким личним ситуацијама и дилемама: „Једној од тих песмица – Песнику који би хтео да хвалим неке лоше песнике, његове и моје књиштаре“ („To a Poet, who would have me Praise certain Bad Poets, imitations of His and Mine“, 1910), суочен са захтевом да у надиконгалном интересу хвали и лоше песнике, Јејтс се пита:

“But was there ever dog that praised his fleas?”

[„А да ли је икад постојао пас који је хвалио своје буче?“]

У другој песмици ове врте („Онима који су мрзели *Велро-Лира од западних ширани*, 1907“ – “On those that hated *The Playboy of the Western World*, 1907“), он брани ову Синтову драму од широкe јавне хајке коју представља у слици егнука који трче по паку:

“Once, when midnight smote the air,

Bunches ran through Hell and met

On every crowded street to stave

Upon great Ivan riding by...”

[„Једном кад је поноћ ударала по ваздуху, / Егнуци су протрчали кроз пакао и срели / У свакој препуној улици великол Жуана / Да би буљили у њега док пролази на коњу.“]

²⁶ Видети навод уз белешку 11.

„Хтео сам да личем као што сви људи личу,
да се смејем како се сви људи смеју.“

Овакве и сличне песме сведоче, слично свежине и ведрине, о једном светлом периоду песничке вере и пуног ангажовања у јавном и културном животу, о његовој способности да у јеку тог ангажовања не изгуби смисао за хумор и пропорцију.

Крајњи домети Јејтсове поезије знатно су, међутим, тамнији и налазе се превасходно у неколико кругова песама које је Јејтс објавио после Првог светског рата. Неке од тих песама непосредно су повезане с ратним збивањима: „Васкрс, 1916“ („Easter, 1916“) – из збирке *Мајка Робарџс и издраница* (*Michael Roberts and the Dunes*, 1921) – с крвавим тушењем иреког устанка, с временом које и последње пробојеве преображава у хероје. Чак и такви људи као што је Џон МакБрајд – неправилни муж Моп Гон, пијаница и уображена протува“ [“A drunkard, vain-glorious soul”] – налазе из њиховог свог свакодневнoг живота у страву трагичних догађаја, сржаву у којој се „страшна лепота рађа“ [“A terrible beauty is born”].

Најчешће, међутим, у оваквим песмама веза с историјским збивањима није у крутном плану, више је ту реч о крају велике епохе на историјском замаку, која се повезује са судбином породице лејди Страте Грегори. Ђен замак и парк – у време њихове национализације – почрњели су као дабудова песма једног раскошног иреког историјског и културног пејзажа. У првој од тих песама – „Дивљи дабудови у Кулу“ („The Wild Swans at Coole“, 1919) – Јејтс дочарава дивљи ошлад и поредак у самртнојки обасјаној „јесењој лепоти“ [“autumn beauty”], кад се „у октобарском сумраку у води / Огледа мирно небо“ [“Under the October twilight the water / Mirrors a still sky”]. Засади су ту, у том пејзажу, дабудови још увек присутни, драги по драге“, „срца им још нису остариле“ [“lover by lover”, “Their hearts have not grown old”]. Али:

“Among what pushes will they build,

By what lake’s edge or pool

Delight men’s eyes when I wake some day

To find they have flown away?”

[„У каквој трети ће се они гнездити, / Крај којег језера или воде ће / Понити људске очи кад се пробудим једно дана / И откријем да су одлетели?“]

Ова способност да у слици пејзажа евоцира живу историју на изписачу, да заокружи ту слику у недоумицу која просветљава осећање садашњости колико и слутњу будућности, наговештава једно од суштаствених обележја симболизма зреле Јејтсове поезије, симболизма који у својим кореспонденцијама магнетски

здружује разновродна подручја људског живота. Та имагинативна снага — која у једном стварном приказу открива елементарне културне историје и наслеђа — нарочито долази до изражаја у структури елегичке поводом смрти сина леди Огасте Грегори у Првом светском рату под насловом „У спомен мајора Роберта Грегорија“ (“In Memory of Major Robert Gregory”, 1918 — *The Wild Swans at Coole*, 1919). Имагинативни (и стварни) тренутак писања песме је један од животних прагова Јејтсове породице, која управо треба да се услики у свој нови дом, у кулу Белили, у близини имања леди Огасте Грегори. Сећајући се својих најдражих зналица — енглеског песника Лјонела Џонсона (Lionel Johnson), ирског драматичара Њона Милтона Синга, свог ујака, астролога — који им никада неће доћи у посету у нови дом, Јејтс здружује све њихове најлепше особине у визији Грегоријевог лика сазданог у знаку речесансног идеала свестраног човека:

“Our Sydney and our perfect man...;

“Soldier, scholar, horseman, he,

As 'twere all life's epitome...”

[„Наш Сидни и наш савршен човек...“; „Војник, ученик, коњаник, ст. / Као да је узор свеколиког живота.“]

Јејтсова пенајмашна снага обликована „чињенице“ огледа се, можда, и у томе што је овај исти догађај предмет и једне потпуно другачије песме у овом истом кругу. Песма „Ирски пилот преко виаја сопствену смрт“ (“An Irish Airman Foresees His Death”, 1918) изражава чудесни занос вјесника, неко надахнуто бестежинско стање опијености у коме се слуги неминовни крај. Међу овим песмама сумрака богова и препечерја једне епохе, повезаних са породицом леди Грегори, значајна је и „Кул парк и Белили“ (“Coole Park and Ballylee, *The Wild Swans*, 1935), у којој се, као што смо видели, опсена и телота аристократске цивилизације дочарава у симболу лабуду који наговешћује и њен крај.

Но, најбухвалтија слика смака света, или бар смака једне фазе у развоју цивилизације, у Јејтсовој зрелој поезији — као израза његове слутње пропасти Запада — налази се у једној од његових најпознатијих песама „Други долазак“ (“The Second Coming” — написанај 1919, објављеној 1920, а затим и у збирци *Michael Roberts and the Dancer*, 1921). Песма је саздана на замисли цикличког кретања историје и слутњи да је тренутак у коме песник говори крај једног циклуса, време у коме „соко не чује соколара“ [“The falcon cannot hear the falconer”]; у коме се „све распада“ (ер „све-

„Хишо сам да плаћем као што сви људи плаћу, / Пл се смејем како се сви људи смеју.“

диште не може да држи“ [“Things fall apart, the centre cannot hold”], у којем „Најбољима недостаје било какво уверење; док су најгори / Пунни страствене жештине“, док „најбољима недостаје било какво уверење“ [“The best lack all conviction; while the worst / Are full of passionate intensity”]. Но, песма се завршава питањем:

“What rough beast, its hour come at last,
Slouches towards Bethlehem to be born?”

[„Какав се то ружан звер, дочекавши најзад свој час, / Прикрада Витлејему да се роди?“]

То питање оставља неку могућност загорелног праскозорја, које учесник стрелује, јер ново рабање мора бити болно и гдасо — иако би и оно, као и свако рабање, могло да донесе и неслуђене делове.

Ова чудесна равнотежа светлости и мрака у песмама у којима је очигледно реч о осипању склади и смисла, или бар оних облика склади и смисла који су неснижовом уму доступни, одржава се и тај начин што је слика кадас дајења складом окупу структуре и лексуре песме, што песма као уметница остаје снажљак и да блесак песникове вере, неког његовог идеала или бар чежње, који су задржав и мера трагедије. Мера гуге, за светом, који се омла и постаје. Та вера или чежња каткад, међутим, драж и неко одређених историјско и стилско ружо. С једне стране, песник је те ружо још од млађих дана тражио у древној ирској мифологији, у фолклору; у старим легендама и причама које венчавају људе с местом на коме живе.

„Зар нису све расе успостављале своје прво јединство на основу митологије, која их венчава са стеном и брегом? Ми смо у Ирској имали митовитих прича, које су исобразовали људи знали, па чак и певали, и зар не бисмо могли оживети ове приче међу образованим светом, поново откривајући за љубав тог потхвата оно што сам назвао „примењеном умерношћу литературе“. То јест стајања литературе с музиком, говором и плесом, и најзад, можда, толико продубити политичку страст нације да сви, ликовни уметник и песник, занатлија и наивчар, прихватате заједнички дизајн? ... Нације, расе и појединци се сједињују помоћу слике, или прегршти слика и симбола који изазивају оно стање свести, које није недостижно, али је најтеже остварљиво за одређеног човека, расу или нацију; јер само највећа препрека која се да замислити без очајавања, буди вољу до пуног интензитета.“

[“Have not all races had their first unity from a mythology, that marries them to rock and hill? We had in Ireland imaginative stories, which the uneducated class knew and even sang, and might we not make these stories current among the educated classes, rediscovering for the work's sake what I have called ‘the applied art of literature’, the association of literature, that is, with music, speech and dance, and at last, it might be, so deepen the political passion of the nation that all, artist and poet, craftsman and day-labourer would accept a common design?... Nations, races, and individual men are unified by an image, of bundle of images, symbolical and evocative of the state of mind, which is of all states of mind not impossible, the most difficult to that man, race or nation; because only the greatest obstacle that can be contemplated without despair, rouses the will to fill intensity...”²⁷]

У каснијим годинама он открива такав сјетасо у својој визији Бизантије као неке амалиткарне земље, у којој су живот и уметност на окупу, у којој постоји стилско јединство слике, песме, драме, слика око димњака, те Драперија које штите од промаје:

„Мислим да су у раној Бизантији, можда као никад у ранијој или каснијој забележеној историји, верски, естетски и практични живот били јединствени, да су архитектна и мајсторска мада можда не и песничка, јер језик је био средство расправа и морао је постати апстрактан – говорили масама и одбрањивима на сличан начин. Сликар, мозаичар, знахар или култница, нуминатор светлх књига, били су готово безлични, готово можда без свести о индивидуалном дизајну, заокружени својом трајом која представља заједничку визију целог народа. Могли су да копирају из старих Јеванђеља оне слике које су им изгледале исто тако свете као и текст, а ипак да их све уједињују у огромну замисао, дело многих које је изгледало као дело појединца, замисао која је преображава да знање, слику, образац, израђивину од шипкастог метала или светиљку, тако да изгледају део исте слике.“

[“I think that in early Byzantium, maybe never before or since in the recorded history, religious, aesthetic, and practical life were one, that architect and artificers – though not, it may be, poets, for language had been the instrument of controversy and

²⁷ Wagners Unterecker, *A Reader's Guide*, pp. 17-18.

„Хтео сам да знам как као што се њуди-дјачу, да се смејем како се сви људи смеју.“

must have grown abstract – spoke to the multitude and the few alike. The painter, the mosaic worker, the worker in gold and silver, the illuminator of sacred books, were almost impersonal, almost perhaps without the consciousness of individual design, absorbed in their subject matter and that the vision of the whole people. They could copy out of old Gospel books those pictures that seemed as sacred as the text, and yet weave all into a vast design, the work of many that seemed the work of one, that made building, picture, pattern, metal of fall and lamp, seem but a single image.”²⁸]

У напору да дочара такав свет у којем би закони и склад уметности владали духовним просторима, на супрот хаотичног, органског пулсирања младости у животу, Јејтс обликује своју „Пловидбу у Бизантију“ у збирци *Кула* (“Sailing to Byzantium”, *The Tower*, 1928). Већ на почетку песник оставља за собом свет младости и живота који није за старце, чулни свет у коме се млади прге, дочаран у својој живописној и животворној хаотичности у сликама рибџа, пута и мора, свега онога што буја и удире. На супрот тој „чулној музици“ [“that sensual music”] одржавају се идеали старости, прибирања, интелекта, уметности – у Бизантији ка којој песник једри, у њеним мозаицима, у лепоти предмета уметничких заната, у којима је склад живота заувек скаменен, па и у законској жељи да у следећој инкарнацији буде златна птица факву праве грчке култније, птица која пева:

“To lords and ladies of Byzantium
Of what is past, or passing, or to come.”
[„Госпањима и госпама византијским / О оном што је прошло, што пролази, што долази.“]

Ова иста слика поларизације органског и духовног, животног и уметничког, огледа се и у Јејтсовој каснијој песми „Византија“ у збирци *Видјево сљедећим* (“Byzantium”, 1930, *The Winding Stair*, 1933), нарочито у евокацији идеалног емираја византијске вечери, величанственог повлачења живота са улице, тренутка обасјаног складом и миром, у којем:

“A startle or a moonlit dome disdains
All that man is,
All mere complexities,
The fury and the mire of human veins.”

²⁸ W. B. Yeats, *A Vision*, A Reissue with the Author's Final Revision, New York, 1956. (1925), pp. 279-280; quoted in Unterecker, *A Reader's Guide*, p. 172.

[„Кулола, обасјана звездама или месечином презире, / Све што је човек, / Све пуке сложености, / Бес и каљугу људских жила.“]

Следи затим поздрав некоеј „слици“, у ствари, оном ствара-
лачком тренутку у коме ће се унутрашња ватра овековечити и
згаснути у лепоти уметничког дела:

“Before me floats an image, man or shade,
Shade more than man, more image than a shade.”

[„Преда мном лебди нека слика, човек или сенка, / Више
сенка него, човек.“]

У том духу велича се, даље, и златна птица на грани која, као одјаја
уметничкове душе, напевава: сјајем свог „вечног метала“ сваку
„обичну птицу и латицу“:

“Miracle, bird or golden handiwork,
More miracle than bird or handiwork,
Planted on the starlit golden bough,
Can like the cocks of Hades crow,
Or by the moon embittered, scorn aloud
In glory of changeless metal
Common bird or petal
And all complexities of mire or blood.”

[„Чудо, птица ил' златна рукотворина, / Више чудо но
птица или рукотворина, / На златној грани звезданобо-
сјано, / Може као певци Хада кукурикути / Или озло-
јеђена месечином, / Постидети својим гласом / Блажен-
ством вечног метала, / Обичну птицу ил' латицу / Као и
све сложености блага и крви.“]

И најзад, у облицима чији је покрет заточен у мрамору огледа се
крајње јединство живота и уметности, покрета и смисла:

Понекад се, међутим, ова драматична поларизација живота
и уметности, природног и осмишљеног, органског и духовног,
распреди и у другим правцима у Јејтсовој зрелој поезији. Тако, на
пример, у jednoј од највећих његових песама зрелог периода –
„Међу ученицама“ (“Among School Children”, написаној 1926; објав-
љеној у збирци *Кула*) – песник види себе туђим очима – очима
ученица у школи часних сестара коју он посећује као инспектор:

“the children's eyes
In momentary wonder stare upon
A sixty-year-old smiling public man.”

[„дечије очи / У чуду одјецном зуре / У шездесето-
годишњег насмејаног јавног радника.“]

И то зуре као „у некакаво угоднo старo страшило“ [“a comfort-
able kind of old-seaguestow”], док он, песник – међу тим девојчицама
као неки стари грешник и древни сањар – размишља о Леди и
лабуду, о својим негашњим представама о Моџ Г'он, пита се да ли
је и она некад била једна од оваквих ученица у разреду, као узгред
дотиче питање неумитне пролазности органске лепоте, као и
варљивости представа и у другим облицима људске љубави:

“Both puns and mothers worship images,
But those the smiles light are not as those
That animate a mother's reveries,
But keep a marble or a bronze repose.
And yet they too break hearts — O Presences
That passion, piety or affection knows,
And that all heavenly glory symbolize —
O self-born mockers of man's enterprise.”

[„Кадуђерине као л'маке обожавају слике / Али слике
осветљене смејама нису као оне / Које подстичу мајчина
снастрења, / Него љубају свој драморни или брелазни
мир, / А ипак и оне смајају срца — О Обличја / Која
страст, лобожност или љубав спознаје, / И која сву славу
неба назасчују — / Самокилни изругивачи човековог
похвата.“]

На крају он проговара у име тела које неће бити осакаћено да би
задовољило душу, у име лепоте која се неће „рађати из властитог
очаја“:

“Labour is blossoming or dancing where
The body is not bruised to pleasure soul,
Nor beauty born out of its-own despair,
Nor bleak-eyed wisdom out of midnight oil,
O chestnut tree, great-rooted blossomet,
Are you the leaf, the blossom or the bole?
O body swayed to music, O brightening glance,
How can we know the dancer from the dance?”

[„Рад цвета или плеше где се / Не сакаги тело да угоди
души, / Нити се лепота рађа из властитог очаја, / Ни
мутноока мудрост из понодне уљанице, / О кестене, који
цветаш из великог корена, / Јеси ли ти лист, цват ил'

небито? / О тело у ритму музике, о све сјајнији погледи /
Зар се може плесач разлучити од плеса?"]

У последњим збиркама и круговима песама објављеним три-
десетих година – *Viduan eo stienenniste* (*The Winding Stair*, 1933),
Пун месец у маршу (*A Full Moon in March*, 1935), *Парналов љубави*
и друге песме (*Parnell's Fingeral and Other Poems*, 1935), *Последње*
песме (*Last Poems*, 1936–1939), и другима – наставља се ова велика
игра зреле, старачке имагинације, која често у необичном
лирско-ироничном обраћању постаје и мочна властитог певања. У
првој од „Две песме преуређене за љубав мелодије“ (“Two Songs
Rewritten for the Tune's Sake”, *Parnell's Fingeral*) срећемо песника као
старица „смежураног до коже и жости“ (“shrinken to skin and bone”)
који нам каже:

“I would that I drank with thy love on my knee”

[„Хтео бих да пијем с драгом на колени.“]

У другој од тих песама песник нам говори да би радије био срет
просјак од рођења, кога пас води, па и било шта друго изузев оно
што јесте:

“Or anything else but a rumpet
Without a thing in his head
But thymes for a beautiful lady,
He thyming alone in his bed.”

[„Ид' ма шта друго само не стишоклепац / Без чега у
глави / Изузев рима о некој лепотици / Које римује сам у
кревету.“]

У „Молитви за старачке дане“ (“A Prayer for Old Age”, *Parnell's
Fingeral*) песник остварује сличан, расколчан лирско-иронични тон
говорећи:

“God guard me from those thoughts men think
In the mind alone ...
I pray – for fashion's word is out
And prayer comes round again –
That I may seem, though I die old,
A foolish passionate man.”

[„Нека ме Господ сачува мисли које људи / Само у свести
мисле ... / Молим се Богу – јер помодарство је извешто из

„Хтео сам да плесач као што сви људи плачу,
да се смеје како се сви људи смеју.“

моне / И молитва нам се вратила – / Да изгледам, макар
умирио и стар, / Дуд, страствен чоџек.“]

Но Јејтсове најлепше старачке песме су елегијчна сећања на
неправне знанце, на минули живот и нестале облике живота, на
властита песничка прегнућа. Жар и осујећена његовог изузетно
богатог живота огледају се, на пример, у песми о „Леним узви-
шеним стварима“ (“Beautiful Lofty Things”, *New Poems*, 1938), у којој
се на чудесан начин евоцирају велики дани даблинске позоришне
ренесансе, а посебно реакције публике на Сингвовог *Бешројшири си*
заједних старани:

“Beautiful lofty things, O'Leary's noble head,
My father upon the Abbey stage, before him a raging crowd,
'This Land of Saints', and then as the applause died out,
'Of plaster Saints', his beautiful mischievous head thrown back.”

[„Те лепе, узвишене ствари, О'Леријева племенита
глава, / Мој отац на позорници Ебиде, а пред њим бесна
гомила, / У овој Земљи Светаца, / а онда кад се плесак
етиплао, / Светаца од гипса, / са забаченом несташном
ледом-главом.“]

Реч је о рудњи коју је разбеснећа Сингова драма, о рудњи с
којом се нико из литерарних даблинских кругова није усуљно да
сучи изузев Јејтсовог ода. Он јој се обратио, како бележи Јејтс,
„љубавно и достојанствено“ (“with sweetness and simplicity”)²⁹ и том
приликом рекао: „Разуме се, знам да је Ирска Земља Светаца,²⁹ али
хвала Богу што је и земља грешника.“ (“Of course I know Ireland is an
island of Saints, but thank God it is also an island of sinners.”²⁹) Ту је,
затим, и сећање на Стендиша О'Трејдија, који је предпречавају
старе ирске легенде у романтичној (карлаповској) прози, а који се
овде обратио пијаним случаоцима, и сам трептен пијан, високо-
парним бесмислицама (“with high polysensical words”). Ту је и сећа-
ње на леђи Орасу Трегори, којој се прикрада „њена осамдесета
зимка“ (“her eightieth winter argosailing”), док она седи за писалим
столом са премазом затне бронзе. А затим и на Мод Гон као
Паладу Агену, која чека воз најмемо дигнуте главе, те, најзад,
закључак:

²⁹ Алузија на средњовековни назив Ирске: „Стрво светана (*Inside Sanctoim*).
³⁰ Випети Albright “Notes”, p. 783.

невидљиве душе, па ако користи аргумент, теорију, ерудицију, ако нам се чини да пада у ватру тврђици или порицања, она то чини само да би нас уврстила међу госте на банкету штимунга.... Слушамо много о његовој (уметничковој) потреби обуздавања разума, али једино обуздавање које он може да следи је тајанствени инстинкт који је од њега створио уметника, а он га учи да открива бесмртне штимунге у смртним жељама, не-пресушну наду у нашим ситним амбицијама, божанску љубав у сексуалној страсти.“

[“Literature differs from explanatory or scientific writing in being wrought about a mood; or a community of moods, as the body is wrought about an invisible soul; and if it uses argument, theory, erudition, observation, and seems to grow hot in assertions or denial, it does so merely to make us partakers at the banquet of the moods. ... We hear much of his need for the restraint of reason, but the only restraint he can obey is the mysterious instinct that has made him an artist, and that teaches him to discover immortal moods in mortal desires, an undecaying hope in our trivial ambitions, a divine love in sexual passion.”]

Јејтсов песнички свет саздан је на тој чудесној подешености гласа који хвата, у истом даху, тривијално и сањарско. Који је песник умео да опева хероје с таквим осећањем ништавности њиховог мирнодошког живота као Јејтс у „Баскису, 1916“? Зар се то исто чудо гласа и тона не остварује и у његовим бројним великим песницама о љубави, о политици, о игри слике и перцепције оног смешног, старог страцила, у ствари самог песника, који гледа девојчице у разреду, код часних сестара, као, можда, ко зна, будуће Мод Гон?²⁷ Таква је, даље, евокација непролазне лепоте у слици знатне византијске птице члци ће пој растеривати царски дремеж. Најзад, тај исти спој колоквијалног и узвишеног влада и у његовим сећањима на знанце и пријатеље с којима је поделио живот, на властита песничка прегнућа која су га на крају, као одбегле животиње, оставила сама у циркусу властитог срца. Крајња тајна није можда толико у животињама, па ни у циркусу, у Кремљивом цару, у школском инспектору, који личи на угодно страцило, у ћелавим професорским главама које „кашљу мастилом“ [“cough in ink” – “The Scholars”], у раскокодаканом политичком гласу, у пијаним протувама – иако ни оне нису у овој

²⁷ W. B. Yeats, “The Moods” (1895). *Essays and Interpretations*. London: Duckworth, 1962. p. 159.

„Хишо сам га ипак чим као ишло сви људи блачу,
да се смејем како се сви људи смеју.“

поезији за потцењивање. Тајна је пре у томе што – понављам сву реалност свог времена и живота као неминовно, властито бреме, Кухулин ипак, макар и луд, и зачаран у акцију, вечно води свој залудни бој „с нерањивим морем“, што се и у свеу „пидјаних протува“ ипак и „страшна лепота раба“, што у њему блещти и велики стил лабудова у парку Кул, као и интелектуални жар византијске уметности, што у њему цвета и онај велики кестен, с кореном, деблом и листом, што се у њему живот и уметност могу да сретну у слици шпеса. Зато је Јејтс и могао да напише, пред саму смрт, да је срећан, јер је „нашао оно што је тражио“, да му је довољно што „човек може да оствори истину“, макар је и „не могао сазнати“. Прехватајући сва ограничења спотичања која су му живот и властита природа наметали, он је остао највећи самачу заноса, смисла и духовног достојанства у енглеској поезији 20. века.

"All the Olympians, a thing never known again."

[„Све Олимпијанци, каквих никада више неће бити.“]

„Поновна посета градској галерији“ (“The Municipal Gallery Re-visited”, *New Poems*, 1938) призива на сличан начин вошћене личне доживљаје у јавном културном простору. Песник се осећа као да је улетео у засебу слика у којима се огледа последњих тридесетак година даблинског живота. Ту је, између осталих, лице Мод Гон:

“Before a woman’s portrait suddenly I stand
Beautiful and gentle in her Venetian way,
I met her all but fifty years ago,
For twenty minutes in some studio.”

[„Одједном пред портретом једне жене стојим / Лепа и
Блага на свој венетијански начин. / Средњак је пре јуних
педесет година, / На двадесет минута у некој студији.“]

Ту је, затим, леђи Огаста Грегори:

“Manzoni’s portrait of Augusta Gregori,
Greatest since Rembrandt, ascending to Jan van Eyck;
A great ebullient portrait certainly;
But where is the brush that could show anything
Of all that pride and that humility.”

[„Манџинијев портрет Огасте Грегори, / Највећи после
Ребранта, каже нам Пон Синг; / Велики портрет,
накако, уз то и озарен; / Али где је та латета која би
могла да дочара и труп / Тој поноса и скрушености.“]

Ту је, између осталог, и евокација заједничких идеала у раду на националном позоришту са Огастом Грегори и Џоном Сингом:

“All that we did, all that we said or sang
Must come from contact with the soil...”

[„Све што смо чинили, говорили или певали / Морало је
доћи из додира са тлом...“]

У том оквиру се еволуира и Пон Синг као „човек с кореном“ (“that rooted man”), и на крају се позивају сви који би хтели да процене песника, да га не просубјуу самог, него нека добу у ту галерију и погледају те портрете:

“Who can be blamed as if she were blind,
Or see the man as if she were blind?”

“Think where man’s glory most begins and ends
And say my glory was I had such friends.”

[„Размислите где блаженство заправо почиње, где му је
крај / Па реците да сам блажен што сам имао такве
пријатеље.“]

А с каквом се тек носталгичном промијом песник сећа – у
песми „Дезертерство циркуских животиња“ (“Circus Animals’ De-
sertion”) – својих властитих дела и уметничких понухвата, својих
песма с Алшину (“Oisín”) и Кухулину; својих првих драма и рада у
позоришту, непланираног богатства и потоње старачке
немоћи у циркусу у којем су га све његове животиње напустиле,
тако да му само остаје рођено срце:

“I must be satisfied with my heart, although
Winter and summer till old age began
My circus animals were all on show...”

[„Дорам се својим срцем задовољити мада / Зимин као и
летн, све до почетка старости / Моје циркуске животи-
ње су вредно играле...“]

Тад „циркским животињама” Јелен је подразумевао:

„све оне песничке теме и средства у која се песник може
ноузнати да ће се доласти публици, али која су већ
помало отрдана за постаријег песника који их је дуго
користио“.

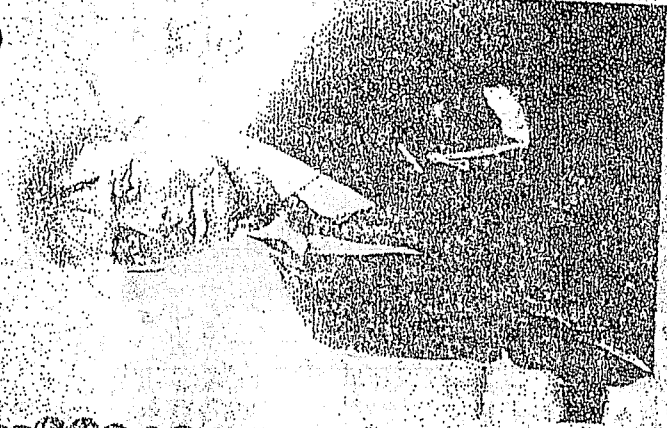
[„poetic themes and devices that reliably please an audience,
somewhat overfamiliar to the elderly poet who has long em-
ployed them.“²¹]

Јеленско осећање природе живота и модерног света не
изражава се у његовој поезији као неки став или идеја, чак не ни
као неки посебан поглед на свет. Реч је овде више о неком
осећајном штиму у коме су се нашли на необичном окупу оно
што је случајно и узгредно са оним што је судбоносно, узвишено и
санарско. Књижевни текст се, по Јеленском мишљењу, заправо по-
томе и разликује од дискурзивне прозе:

„Књижевност се разликује од експликативног или
научног текста по томе што се тка око неког штимуна,
или заједнице штимуна, као што је тело саздано око

Томас Стернс Елиот

Thomas Stearns Eliot (aged 19):



Емили Хейл

“Our beginnings never know our ends”

VI. Томас Стернс Елиот (1888-1965)

„Верујем у пакао, да верујем... Знам га,
откако знам за себе — он ми је у костима.“

— „Свака песма је епитаф.“ —

Елиот је био можда најобразованији енглески песник свога века — можда чак и најобразованији песник који је икада писао на енглеском језику. Дакако, тако нешто је немогуће поуздано утврдити, јер, као што је сам Елиот приметио:

„Неки могу упијати знање, тромији га стичу у зноју лица
свог. Шекспир је стекао више увида у султинску исто-
рију из Плутарха него што би већина људи могла из целе
библиотеке Британског музеја.“

[“Some can absorb knowledge, the more tardy must sweat for it.
Shakespeare acquired more essential history from Plutarch than
most men could from the whole of the British Museum.”¹]

Али свејошника Елиотова поезија показује да он, ипак, и поред тога што је можда прочитао многе књиге из Библиотеке Британског музеја, спада у Шекспирову, а не ону другу групу читалаца.

У сваком случају, Елиотово образовање — које он дугоје својој фантастичној меморији колико и познавању неколико језика, као и огромних и разноврсних подручја европске књижевности и филозофије, антропологије и историје религија — није тек нека позадина, него суштинско обележје његовог песništва. Асоцијација на другог писца, дело, епоху, цитат, алузија, колаж, банална осећајна или визуелна појединост француског савила обасјана мистичном светлошћу неког древног иконичког дела, мешавина везаног и слободног стиха, опонашање разноврсних метричких форми, њихово коришћење у разне сврхе, од ироничних до химничких — то је оно у Елиотовој поезији по чему се он сматра творцем ироничног лирског идиома у европској поезији 20. века.

¹ T. S. Eliot, “Tradition and the Individual Talent” (1919), *Selected Essays*, London, 1953, p. 17.

Елиот је и сам дао јасну артикулацију тих својих уверења у свом најутицајнијем огледу „Традиција и индивидуални таленат“ („Tradition and the Individual Talent“, 1919), који представља заправо литерарни програм, манифест модерне поезије. Ту он истиче да су образовање, познавање књижевности прохујаних времена, свест о ономе шта је у њој живо, као и свест о ономе шта је у садашњости пролазно, а шта трајно, основне претпоставке модерног песничког стварања. Песник није Адам, његова реч живи и одјекује у сазвежђу већ постојећих речи; традиција најје мртва баштина; него скуп живих односа са прошлошћу. У том смислу Елиот истиче да се традиција стиче:

„Она се не може наследити, и ако је желите, морате је стећи великим трудом. Она подразумева, на првом месту, историјско чуло, које можемо назвати готово целокупним свакоме ко желе да остане песник и после двадесет пете године, а историјско чуло подразумева перцепцију не само прошлости прошлог, него и његове садашњости; то историјско чуло приморавало човека да пише не само са својом генерацијом у користа, него и осећањем да сва европска књижевност од Хомера и унутар ње сва књижевност његове рођене земље исто-времено постоји и сачињава истовремен поредак. То историјско чуло, које је осећање трајног као и пролазног, трајног и пролазног заједно, јесте оно што обележава песника као традиционалног. А то је и оно што у исто време чини инста најштрије свесним свог места у времену, односно своје сопствене савремености. – Ниједан песник, ниједан уметник било које врсте, не оставља своје потпуно значење сам. Његов значај, начин на који примамо његово дело је процењивање његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Не може те га вредновати самог; морате га поставити, раци контраста и упоређења, међу мртве. Сматрам ово на челом естетске, а не само историјске критике.“

[“It cannot be inherited, and if you want it you must obtain it by great labour. In involves, in the first place the historical sense, which we may call nearly indispensable to anyone who would continue to be a poet beyond his twenty-fifth year; and the historical sense involves a perception, not only of the pastness of the past, but of its presence; the historical sense compels a man

„Верујем у њако, ... Знај га отпакао знам за себе.“ –
Свака песна је епиграф.

to write not merely with his own generation in his bones, but with a feeling that the whole of literature of Europe from Homer and within it the whole of the literature of his own country has a simultaneous existence and composes a simultaneous order. This historical sense, which is a sense of the timeless as well as the temporal, and of the timeless and the temporal together, is what makes a writer traditional. And it is at the same time what makes a writer most acutely conscious of his place in time, of his own contemporaneity. – No poet, no artist of any art, has his complete meaning alone. His significance, his appreciation is the appreciation of his relation to the dead poets and artists. You cannot value him alone; you must set him, for contrast and comparison, among the dead. I mean this as a principle of aesthetic, not merely historical criticism.”²

Али, ако је „минимална квалификација“ да човек остане песник и после своје двадесет пете године способност да осећа свеколику европску књижевност у својим костима, „мазо који би се читалац могао понанати на праг“ (Елиот), у ту свету шупку – „пре би ваљда нао у искушење да је запали“ [“the minimum qualifications being a feeling for the whole of European literature in one's very bones”, “few readers could hope to follow into that sacred wood” – “the temptation might be to burn it down instead.”] Медутиа, у пукој зрелости, заправо на почетку позног, религиозног периода свог стварања, Елиот је проширио свој захтев „минималних квалификација“, тако да је обухватио, поред књижевности, свеколику културу и традицију одређене људске заједнице.

„Оно што подразумевам под традицијом обухвата сва она уобичајена деловања, навике и обичаје, од најзначајнијих верских обреда до конвенционалног начина на који поздрављамо странца, све оно што представља крвно сродство. Њстих људи који живе на истом месту... Побајемо свесни тих ствари или свесни њихове важности тек онда кад оне почну да излазе из употребе, као што смо свесни лишћа на дрвету кад јесењи ветар почне да га скида. У том часу може се тражити снага у бесмучном напору да се скупи лишће док пада и да се лепа на гране, али здраво дрво не пусти младићу лишће, а суво дрво треба посећи.“

² *Ibid.*, pp. 14-15.

³ Bernard Shaw, “Eliot: Modernism, Postmodernism, and after”, *Cambridge Companion to T. S. Eliot*, ed. A. David Moody, Cambridge, 1994, p. 225.

["What I mean by tradition involves all those habitual actions, habits and customs, from the most significant religious rite to our conventional way of greeting a stranger, which represent a blood-kinship of the same people living in the same place. It involves a good deal which can be called taboo. We become conscious of these items, or conscious of their importance usually only after they have begun to fall into desuetude, as we are aware of the leaves of a tree when the autumn wind begins to blow them off... Energy may seem wasted at that point in a frantic endeavor to collect the leaves as they fall and grip them only the branches, but the sound tree will put forth new leaves and the dry tree should be put to the axe."⁴]

Како, дакле, модерни облици урбаног живота изгледају у светлости духовних уједињавајућих времена? Какву светлост бацају древне митске предстаје, па и свеколико духовно наслеђе човечанства, на облике живота, љубави и мржње, устата и развојности, смисла и безсмисла у којима постоји модерни урбани човек? Да ли нам о његовом животу нешто могу рећи древне предстаје аграрне цивилизације о плочности и жаловости, бујању и усању љу људског живота? Који актичка митска која брз из Веда, Библије или римских песника, које среће Дантеа, Чосера (Chaucer), Шекспира (Shakespeare), Спенсера (Spenser), Вилсона (Wilson) или Дона (Donne), који хир малте метафизичких песника, која Боглерова (Baudelaire) или Лафургова (Laforgue) духовна арабеска може да расветли — *the precise aesthetic* — чак и најбаналније вишње живота у савременој метрополи?

Јер, Елиот је, пре свега, значајан као песник савремене метрополе у некој модерној, божанској комедији⁵, песник оног пакла чије је кругове још Вондер почео да открива. Отуд његова способност да емоционално шокира, читаоца, час праском натуралистичког исечка, час утапањем његовог исечка у митско или симболично ткиво древне поезије. Његово породично наслеђе, животни пут, образовање и књижевна култура спремају су га не само за космополитско, него и за визионара који ће изићи из оквира своје епохе и песнички погледати живот модерне метрополе очима које су вицелне и историјске и уметничке пределе других времена и епоха.

Томас Стернс Елиот је рођен 1888. као последње од седморо деце у породици, која је раније дала једног од судија салемским

⁴ *After Strange Gods*, London, 1934, p. 18.

„Веруем у бака, ... Знак за оштакано знак за седе.” —
„Сака песма је епитиф.”

вештацима, а затим једног успешног харвардског теолога. Отац му је био предводник пословно успешне трговачке компаније за пројавноду цигли на Средњем западу, који је, узред речено, умро 1919. године у уверењу да му је син загорчао живот, не само погрешном женидом, него и стога што је изневерло породична очекивања успешне каријере. Елиот се као дете школовао у Сент Луису, граду који се одликовао „корупцијом пословног света, неадекватном канализацијом и суморним испаренијма” [“the corruption of its businessmen, its inadequate sewers, and its sulphurous fumes”], тако да је од малих ногу, пре него што ће се као студент наћи у Бостону, затим у Паризу, те као зрео човек у Лондону, могао да осети неке дражи урбаних ужаса. Деца је од детинства проводио код својих конзервативних рођака у Новој Енглеској, на Источној обали — контраст између суморних, оронутих, загађених градских пејзажа и зова морских бескраја остаје у спикозној појизи многоликих и разноликих његових песама. Од песнице године похађао је на Источној обали једну од најугледнијих америчких средњих школа — Милтонову академију у Масачусетсу. Од 1906. до 1909. студирао је на Харвардовом универзитету компаративну књижевност и ликовне уметности, уписујући и колеџијуме из француске критике. Дипломирао је након три месеца уобичајене четири године. У току редовног студирања посебно пажњу посвећивао је изучавању језика — латинског, грчког немачког и француског. Касније је меморисао велике делове Дантеове *Божанске комедије* на италијанском језику. Још 1908. године његову пажњу је посебно привукла књига Артура Салмона *Симболистички покрет у књижевности* (Arthur Symonds, *The Symbolist Movement in Literature*). У тој књизи он је чуо „зов духовној визији која би бацила у сенку реалистичку традицију” [“call for a spiritual vision to eclipse the realistic tradition”], наскупивши у исти мах да би, уметност која постаје религија... могла омогућити излаз из времена и смртности” [“art which becomes religion... may be an escape from time and mortality”].

У том смислу интересовање за француске симболисте усмерава неке основне правце Елиотових свеколиких филозофских чежњи, које покрећу и боје његову основну животну и песничку драму:

⁵ “Henry Ware Eliot, Sr. died in 1919 thinking that his son had spoilt his life.” Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years*, Oxford, 1988 (1977), plate 4 between pp. 50-51.

⁶ *Ibid.*, p. 3.

⁷ *Ibid.*, p. 29.

„Елиот је написао своју сопствену биографију, предајући из песме у песму о природи човека који схвата свој живот као религиозно трагање упркос антирелигиозне природе времена и децентрације због зова жена, пријатеља и алтернативних могућности каријере.“
 [“Eliot wrote his own biography, enlarging in poem after poem on the character of a man who conceives of his life as a religious quest despite the anti-religious mood of his age and the distracting claims of women, friends, and alternative careers.”]

Међу његовим угледним професорима на Харварду били су Џорџ Сантајана (George Santayana) и Џејмс Бебит (James Bebbie), интелектуалци изразито хуманистички и антропоцентрично оријентације, који су дали печат његовој раној мисаоној оријентацији, иако је он већ и тада осећао да тој филозофији недостаје религиозна димензија. На свечаној додели факултетске дипломе Елиот је слушао моралитичког проповедника с препознатљивим америчким акцентима о дугу дипломираоног харвардског студента друштвеној заједници и његовању ефикасности као врхунске америчке врлине.

У школској 1909–1910. години радос је као асистент на Харварду, па како му је било доста студентских забава и филозофских дебата, одлучио је – на згражање своје породице – да следећу школску годину проведе на студију филозофије на Сорбони. Париз је за американца тада био више туристичко, ако те већ и сумњиво место у коме би се презрив човек тешко могао козавити неким озбиљним послом. Елиотова мајка се згражала при помисли да ће јој син бити сам у Паризу и чудила се што не иде у Њујорк, ако већ хоће да нешто пише.⁸ У Паризу је читао До-стојевског у француском преводу, откривао како лична елипти-сија и хистерича могу бити књижевна пошља универзалног људског искуства, слушао, између осталих, и Бергсонова (Bergson) предавања, али се пре свега помно позабавио изучавањем француских песника као што су Бодлер, Лафорг и Маларме (Mallarmé), који су, поред Дантеа, још у студентским данима на Харварду привукли његову пажњу. Као да су му те песнице обећавали неки излаз из самоће, коју је осећао врло рано као најмлађе дете постаријих родитеља, затим као „ужњак“ на школовању на Источној обали, а нарочито као студент у отменим бостонским круговима, с одговарајућим друштвеним шумовима у безброј

⁸ Ibid., p. 1.

⁹ Видети *ibid.*, pp. 32–33.

„Верујем у Иакао, ... Знам га оштакмо знам за себе.“
 „Свака песма је епитаф.“

испразних сусрета. С друге стране, у Паризу је добио још радикалнију прилику да испита неке дубине своје осамљености, нарочито „док је шетао улицама ноћу и предавао се другим филозофским бдењима која су га доводила на границу људила“ [“when he walked the streets at night and conducted long philosophical vigils that brought him close to madness”¹⁰].

Од 1911. до 1914. на постдипломским студијама филозофије на Харварду посебно се бавио изучавањем санскрита и индijske, као и античке, предократовске филозофије. У то време уписао је Емили Хејл (Emily Hale), свештеничку кћи, лепотичку високих моралних назора, умладавачки чистој, можда и пречистој љубави. Сусрети с том девојком биле су кључне успомена, које ће му касније постати уочиште, после деветест година брачног брака. У лето 1914. долази у Марбург да би ложао летњи курс филозофије за стране студенте у јулу и августу, али по избијању Првог светског рата, већ 3. августа долази у Лион, а затим – у октобру – у Оксфорд.

У Оксфорду његову пажњу посебно привлачи социјалистичка филозофија Ф. Х. Бредлија (F. H. Bradley). Још у јуну 1915. Елиот је слично Бредлијевој књизи *Принцип и стварност* (*Principles of Ethics*, 1893) и вероватно је прочитао у току летњег распуста. У тој филозофској расправи Бредли каже да је „стварност“ неухватљива. У свом закључку он потарбује свој неодољиви утисак да нам је све „недоступно“, а то значи, да је наше обично сазнање недовољно, или, другим речима, да нам је неопходно религиозно „становиште“. [“Our conclusion... has combined the irresistible impression that all is beyond us”, “that common knowledge does not go far enough, in other words the necessity of a religious point of view.”¹¹]

У овом контексту занимљиво је колико и значајно што је Елиот написао Доктору докторску дисертацију о Бредлију под насловом „Искусство и предмети сазнања у филозофији Ф. Х. Бредлија“ [“Experience and the Objects of Knowledge in the Philosophy of F. H. Bradley”]. Дисертација је примљена на Харварду, иако се Елиот због ратних прилика, није лично појавио, да би је одбранио на усменом испиту. У Елиотовом бављењу Бредлијем огледа се, као прво, тежња за излазом из духовне самоће и контактом с мислиоцем, који је и сам лебдео између агностицизма и религиозних духовних потреба. Поред тога, Елиот је истицао да му се чини да Бредлијева проза

¹⁰ Lyndall Gordon, *Eliot's New Life*, Oxford, 1989 (1988), p. 2.

¹¹ Видети подробније о Бредлијевим схватањима у осмом одељку првог дела: „Промена слика света у променама свету“.

¹² *Principles of Ethics*, p. 1.

„Зрени милином и светлости средњовековних схоластичара“, јер се не ослања на изражајна средства науке или литературе, него је чиста филозофија која пак дрхта „агионијом духовног живота“ [“seemed to radiate the sweetness and light of medieval schoolmen”]; “yet throbbd... with the agony of spiritual life”¹³]. Штавише, сам Елиот је говорио да је обликовао свој рани прозни стил непосредно на Брелијевој узору.¹⁴

У Оксфорду је Елиот остао до своје женидбе с Вивијен Хелг-Вуд (Wivienne Hailg-Wood) у јуну 1915. У истом месецу – као неко злосудно пророчанство – појавила се, захваљујући посредству Езре Паунда (Edna Pound), који је снажно утицао на његову одлику да се настани у Енглеској, његова „Љубавна песма II. Алфреда Пруфрока“ (“The Love Song of J. Alfred Prufrock”) у часопису *Поетри* (Poetry). Била је то можда најсуморнија љубавна песма која је икад, или бар до тад, написана на енглеском језику, песма о „Љубавнику“ који се у огавном сивилу урбаног заокружења и друштвеног пренемањанства прво одмишља да ли да изјави своју љубав, а затим се пита да ли би имало икаквог смисла да ју је изјави. У јесен 1915. Елиот пређеје француски и латински у гимназији у Хај Викему (High Wycombe), а следеће године ради у једној основној школи у Хелгејту (Higleyte) у северном Лондону. Његов доживљај ратне Лондона као дуге и стуре јанове старачке метрополе коју је младост напустила, понако ће изразити у сликовну поилу касније *Тресте земље* (The Waste Land, 1922). Следеће, 1917. године Елиот постаје банковни чиновник за страну кореспонденцију у Лојдовој банци у Ситију и остаје на том месту до 1925. године. Штавише, он толико задовољава своје послодавце да га један од њих хвата на следећи начин:

„Верујем да шта год човек радио, шта год му био хоби, уколико је боље уколико се тога својски лати и лепо обавља. Мислим да му то помаже у главном послу. Ако видите нашег менаџер прјатеља, можете му рећи да сматрамо да се сасвим лепо сналази у Банци. У ствари, ако само тако настави, не вишим зашто – једнога дана, разуме се, једнога дана – не би могао постати чак и директор филијале.“

[“I believe that anything a man does, whatever his hobby may be, it's all the better if he is really keen on it and does it well. I think it helps him with his work. If you see our young friend, you might

¹³ Випети *ibid*.

¹⁴ Випети “Bradley, F. H.”, *The Oxford Companion to English Literature*, ed. Marguerite Drabble, Oxford, 1985, p. 125. У даљим наводима: OSEL

„Верујем у Лакоа, ... Знам ја оштакко знам за себе.“ –
“Свака песма је епитиаф.”

tell him that we think he's doing quite well at the Bank. In fact, if he goes on as he has been doing, I don't see why – in time, of course, in time – he mightn't even become a Branch Manager.”¹⁵

Године 1917. излази Елиотова збирка песама *Пруфрок и друга зајкања* (*Prufrock and Other Observations*), која – као *Лирике баладе* (*Lyrical Ballads*, 1798, 1800) у своје време – означава почетак нове епохе у историји енглеске књижевности. Исте године он постаје и помоћник главног уредника у часопису *Егоист* (*The Egost*), у којем ће се ускоро појавити депози Дојсовог *Уликса*, чије је објављивање судском забраном заустављено у САД. У августу и септембру 1918. настоји свим силама да буде регрутован у америчку морнарицу – зар није чак и његова мама објавила једну борбену песму у *Вестминстерској Хералду*? Езра Паунд катервенише у америчкој амбасади истичући да би била штета, ако се већ води рат за спас цивилизације, да САД изгубе једног од својих шест-седам држављана који разуму свет.¹⁶ Такакардија је била убедљивија од Паундове аргументације, па је Елиот одбијен као неспособан за службу, упркос бројних препорука, чак и као преводилац.

Ускоро по објављивању *Пруфрока* Елиот се све више бави и критиком, тешко саставља крај с крајем – ради и по петнаест сати дневно. Године 1920. излази му збирка критичких огледа *Светла ишми* (*The Sacred Wood*), с неким од најугледнијих критичких текстова 20. века (“Традиција и индивидуални талент”, “Хамлет”). Наравно, у широј књижевној јавности, у којој су још увек владали претежно игеродатски идеали “нордијанског” песничтва – збирка није могла бити ни схваћена, а камоли добро прихваћена. Елиоту је то тешко пало – посебно с обзиром на то да је управо тада пролазио кроз велике нервне кризе због растућег своје жене. Она је, истина, од почетка веома ценпа његове песме, али није могла схватити како крај ње живје, уз то тако даровите и живахне, неко може и да помишља да ствара себи књижевну каријеру.

Међутим, он је већ привукао велику пажњу неких писаца који ће у току двадесетих година давати тон енглеском књижевном животу. Ленард и Вирлинџа Вулф објављују 1919. у својој ручној штампарији његову збирку *Песме* (*Poems*), следеће године

¹⁵ Випети I. A. Richards, “On TSE – Notes for a talk at the Institute of Contemporary Arts, London, June 29, 1965”, in T. S. Eliot – *The Man and His Work*, ed. Allen Tate, London 1967, p. 5.

¹⁶ Випети Lyndall Gordon, *Eliot's Early Years*, p. 82.

те песме су прештампане, заједно с песмама из прве збирке (*Prufrock*), као и неким новим песмама („Геронтион“ — „Georgion“), под заједничким насловом *Ara Vos Pres (Sag vas molim)*.¹⁷ Тада је Елиот почео да пише *Пусту земљу (The Waste Land)*, која је објављена 1922. и која ће несумњиво бити најутицајнија поема свог времена на енглеском језику.

Можда се повезаност Елиотовог животног лутања с лутањем становништва по разним епохама, земљама и културама у његовој поезији, а нарочито у *Пустој земљи*, назире у оном што је Елиот касније написао у једном свом писму Херберту Риду (Herbert Read):

„Желес бих да једног дана напишем оглед о становништву једног Американаца, који није био Американац, јер се родио на Југу и дохађао школу у Новој Енглеској као мали дечак с прначким отезањем у говору, али који није био ни Јужњак на Југу јер су му родитељи били северњаци у граничној држави и гледали одозго на све јужњаке и Вирџинијанце, и који стога никад није био никде ништа и који се стога ссећао више Француза него Американаца и више Енглеца него Француза, а ипак је осећао да су САД његова стогодишња породична веза.“

[“Some day I want to write an essay about the point of view of an American, who wasn't American, because he was born in the South and went to school in New England as a small boy with a Nigger drawl, but who wasn't southerner in the South because his people were northerners in a border state and looked down on all southerners and Virginians, and who so never was anything anywhere and who therefore felt himself to be more a Frenchman than an American and more an Englishman than a Frenchman and yet felt that the USA up to a hundred years was a family extension.”¹⁸]

¹⁷ Наслов је алузична на стихове из Делтосовог — *Учестивашица* (XXVI, 145–148), који у преводу Миховића Комбола гласе: „И закљичем вас снагом што је рада / до врха стуба водит вас да бисте / на вршице мојег сјетили се јада / И у ватру се сакри гдје се чисте.“ Последњи од ових стихова наведен је у *Пустој земљи* (стих 427). — Њујоршко издање лондонске збирке *Ara vos pres*, објављено је с једном замењеном песмом, под насловом *Песме* (Poems, 1920). У Елиотовим *Целокупним Песмама и драмама (The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot)*, објављеним први пут после његове смрти 1969. године, ове песме дате су под насловом Њујоршког издања у одељку *Песме, 1920 (Poems, 1920)*.

¹⁸ Herbert Read “T. S. E. — A Memoir” in *T. S. Eliot — The Man and His Works*, p. 15.

„Верујем у Иакао, ... Знам га оштакно знам за себе.“ —
„Сваки песник је епитипаф.“

Ова младалачка неузвереност, или космополитска оријентација, понако је узмицала пред одлуком да остане у Енглеској, као својој првој књижевној и интелектуалној домовини, али и као брачном паклу из кога није могао, или није умео да побегне. Тако је он почео своју књижевну каријеру у Лондону, као банкарски кореспондент и лигтерата који стиче признања у уским књижевним круговима, иако још дуго неће моћи да буде сигуран да ће следећег дана бити у стању да обезбеди средства за лекарску помоћ својој нервно оболелој жени. Тада је и сам понекад био на ивици психолошког краха — али увек, као амерички лепотан, беспрекорно одевен, с марамицом у црну сакоа, савршеног манира, фразе и појаве. Као такав, брзо је, иако у почетку уз подсмех, улазио у најelitније енглеске књижевне кругове.

Већ у децембру 1916. Олдос Хаксли (Aldous Huxley) прелоручује свом брату Јулијану (Julian) да чита Елиотове песме:

„Оне су утолико значајније кад познатеи тог човека, који је иначе само европеизирани Американац, не-сносно култураа и образован, који говори о француској литератури толико незадахнуто да се то једва може замислити.“

[“They are the more remarkable when one knows the man, ordinarily just a Europeanized American, overwhelmingly cultured, talking about French literature in the most uninspired fashion imaginable.”¹⁹]

Али у мају исте године Хаксли позива Елиота на вечеру и обавештава свог другог госта да је „он веома симпатично створење“ [“he is a very nice creature”²⁰]. У јуну 1918. Хаксли посећује то „симпатично створење“ у Марлоу (Marlowe) у његовом дому и налази да је „Елиот у сјајној форми“ као, уосталом, и његова жена:

... она је тако аутентична особа, вулгарна, али без покушаја да сакрије своју вулгарност, без способности оне врсте која наводи људе да кажу да нешто воле, рецимо Баха или Сезана, иако то не воле.“

[“Eliot is in excellent form”, “she is such a genuine person, vulgar, but with no attempt to conceal her vulgarity, with no snobbery of the kind that makes people say they like things, such as Bach or Cézanne, when they don't.”²¹]

¹⁹ Letter to Julian Huxley, 29 December, 1916”, *Letters of Aldous Huxley*, ed. Grover Smith, New York, 1969, p. 117. У даљим наводима: *Letters*.

²⁰ Letter to Mrs Naomi Mitchison, Circa May, 1917”, *Letters*, p. 123.

²¹ Letter to Julian Huxley, 13 June 1918”, *Letters*, p. 123.

Већ у новембру, Бележи Хаксли, како је „красно поразо-
вао с њим о књижевности“ [“had a delightful conversation with him”²²].
Убрзо је Елиот већ стекао такву афирмацију у Енглеској да га
Хаксли у јуну 1920. нуди као „мамац“ [“a bait”²³] једном пријатељу,
кога позива да га посети у Оксфорду, а њихова потоња кореспон-
денција показује не само пријатељске жеље да се виђају, блискост
у ословљавању („Драги Томе“, „Мој драги Томе“, „Dear Tom“, „My
dear Tom”²⁴), него, касније, и дубоку духовну сродност заједничких
религиозних преокупација.²⁵ Хакслијев контакт с Елиотом одли-
кава можна како је он био примљив у елитним британским лите-
рарним круговима још од позива леџи Отолини Морел (Lady Otoline
Morell) у њен литерарни салон у замку Гарвингтону крај Оксфор-
да, где су се састајале многе енглеске литерате на прагу славе. Ту
су, поред Хакслија и Лоренса (Lawrence), долазили Виргинија Вулф
(Virginia Woolf), Вилијам Батлер Јејтс (William Butler Yeats), као и
Бертранд Расел (Bertrand Russell), већ славни филозоф који је због
свог пацифизма остао без посла у Кембриџу, па се позабавио од-
мешавањем домаћинског мужа (капа је он, као утледни поли-
тичар, био заузет неопходним пословима у британском парла-
менту), а ускоро и позваним помагачем Елиота и давањем „бу-
бавне наклоности његовој супрузи у степену који се не може
савршено тачно одредити“ [“a not precisely discoverable degree of amorous
affection to his wife”²⁶].

Исто је тако карактеристичан и начин на који Виргинија
Вулф позива свог зета да јој дође на вечеру, јер ће ту бити при-
сутан и Елиот у „четворочлном одељу“ [“four piece suite”²⁷]. Шта је
поред сакоа, панталона и прслука, четврти део “одећа, није лако
замислити, али беспрекорно елегантни Елиот сигурно не би
пропустио да то обуче. Можда га маска европског центимена, као
и потреба да се она толико и тако успешно негује, проистиче из
Елиотовог осећања усамљености које га је пратило од ране
младости, из животног очаја због жениног расстројства због којег
се осећао и кривим, као и из дубоко религиозног осећања пустиши-
мојерног урбаног живота. На првцу свог криштења и званничног

²² “Letter to Julian Huxley, 20 November 1918”, *Letters*, p. 170.

²³ “Letter to Dr V. G. Brooks, 30 July 1920”, *Letters*, p. 189.

²⁴ “Letters to T. S. Eliot, 24 September 1924; 24 April 1930; *Struss* 18 March, 1934”.

Letters, pp. 232-233; 334; 378.

²⁵ Вилети “Letter to T. S. Eliot, 8 July 1936”, *Letters*, pp. 405-406.

²⁶ “Bertrand Russell”, *Dictionary of National Biography 1961-1970*, ed. E. T. Williams

and C. S. Nichols, Oxford, 1981, p. 904.

²⁷ Вилети *Eliot's Early Years*, p. 84.

„Верујем у њако, ... Знак за оштакно знам за себе.“
„Сваки песник је елиотаф.“

присуштања Англијанској држави он бележи да је несеников живот,
за њега, у знаку „борбе да преодликује своје личне и приватне
алоније у нешто универзално и свето“ [“the struggle to ‘transmute his
personal and private agonies’ into something universal and holy”²⁸].
Убедљивост његове животне маске, дубина и ширина његовог
образовања, колико и раскошна оркестрација његовог песничког
гласа, објашњавају зашто су му се студенткиње у елитном Васар
колеџу намећале кад их је 1933. године обавестио да је његова
поезија „једноставна и непосредна“ [“simple and straightforward”²⁹],
зашто је он тако бонним изразом лица примио њихов смех.

Између два рата, Елиот покреће и уређује *Кришериџ*
(1922-1939), најутлијачнији интернационални књижевни часопис у
Енглеској, у чија прва два броја (у октобру 1922. и јануару 1923.), уз
раскошну најаву, објављује своју *Пусту земљу*, заједно са својим
белешкама, које су неким изгледате као драгоцена објашњења,
другима пут ка још већој конфузији, а које је сам Елиот касније
назвао „необичним показивањем дажне учености“ [“a remarkable
exposition of vulgar scholarship”³⁰]. У сваком случају, уређивање и
вођење *Кришериџа* — који је објављивао Пола Валерија (Paul
Valéry), Марсела Пруста (Marcel Proust), Дејмса Џојса (James Joyce),
Виргинију Вулф, Д. Х. Лоренса, а у свем видном пољу имас афир-
мацију тако различитих писаца као што су, рецимо, Дилан Томас
(Dylan Thomas), Жан Кокто (Jean Cocteau) и Витџам Саројан
(William Saroyan) — као и добар књига за приказивање, а често и
писане приказа, представљају је огроман напор, али је доприносило
Елиотовом европском књижевном значају. Други светски рат
онемогућио је даље излагање *Кришериџа* као часописа с интер-
националним, европским и америчким књижевним хоризонтима,
па се часопис угасио 1939. године.

Године 1925. Елиот је напустио посао у Појнској банци и
почео да ради прво као уредник, а затим, почев од 1927, као један
од директора угледне издавачке куће Фејбер и Гвајер (касније
Фејбер и Фејбер). Ту је — поред уредничког димитленда, читања
мале дошких рукописа и објашњавања дошких писцима зашто не
могу да буду штампани — покренуо личичку библиотеку у којој је
касније објављивао поезију Езре Паунда, Вистана Хју Одена
(Wystan Hugh Auden), Стивена Спендера (Stephen Spender), Филипа
Даркина (Philip Larkin), Теда Хјуза (Ted Hughes), Силвије Плат

²⁸ *Eliot's New Life*, p. 3.

²⁹ *Eliot's Early Years*, p. 108.

³⁰ Вилети “Waste Land, The”, *OCEL*, p. 1047.

(Sylvia Plath) и других. Али 1925. година је значајна, не само као професионална, него и као песничка прекретница. Тада су објављени „Шупљи људи“ („The Hollow Men“), у којима његово удаљавање од раних хуманистичких ставова ка религиозном доживљају света постаје јасније, а ускоро је, да би свима ставио до знања да не изврдава да призна ту промену, написао у предговору зборци огледа *За Ланселота Ендруза – Огледи о стилу и поретку* (*For Lancelot Andrewes – Essays on Style and Order*) да жели да се зна да је он „класициста у књижевности, ројалиста у политици, и англи-католик у религији“ („classicist in literature, royalist in politics, and anglo-catholic in religion“).³¹

Разуме се, Елиот је дао овај исказ као песник, у претесном, али веома лично бојеном смислу. Довољно је бацити логички поглед на његове ране песме и *Пуслу земљу*, па и на „Шупље људе“ или *Четири кваришета*, да се види колико је Елиотова песничка реч далеко од ратованих јамских десегараца, тзв. „херојског куплета“ (*heroic couplet*), односно његовог мисаоног и осећајног устројства, као карактеристичних обележја енглеског класицизма. Под класицистичким је он, дакако, пре подразумевао оно што је Т. Е. Хјум (Т. Е. Hulme) истицао: оштру слику, економичност исказа и пре свега поезију без прикитрења. Као што је познато – као што се из свеколике његове религиозне поезије види – без обзира на неке експлицитно изражене ставове, подразумевао веру, а не догму. Као што је код „ројализмом“ вероватно подразумевао ред насупрот друштвеном хаосу.

Ова драстична „деолошка“ одређења дата су у контексту инсинуација неких његових пријатеља и учитеља, који су га позивали да „изиђе на чистац“ [“come into the open”], да не скрива да је променио свој поглед на свет. Управо то га је натерало, како сам каже, да „назначи лавесне правде развоја, као и да се дистанцира од извесних закључака који су извучени на основу његових огледа у „Светлој шуми“; односно, да „разјасни своју садашњу позицију“, те, најзад, да „оповргне оптужбу да се прави људ“ [“to indicate certain lines of development, and to disassociate myself from certain conclusions which have been drawn from my volume of essays, *The Sacred Wood*”]; “to make my present position clear”, “to refute any accusation of playing ‘possum’”].³²

³¹ “Preface”, *For Lancelot Andrewes. Essays on Style and Order*, Garden City, N. Y., 1929 [London 1928], p. VII.

³² “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic*, London, 1965, p. 15.

³³ “Preface”, *For Lancelot Andrewes*, p. 3.

Верујем у пакао, ... Знам га оштакко знам за себе. –
„ Свака песма је епитаф.“

Међутим, у тадашњем историјском контексту, на прагу велике капиталистичке кризе, с већ устоличеним Мусолинијем и Хитлером на помолу, а поготово у контексту развоја европске историје тридесетих година, те Шпанским грађанским ратом, Елиотове речи су добиле сасвим одређен реакционарни политички призвук, што је било неочекивано изгледа једино за Елиота. Отуд се он постарао да се за његова живота тај оглед никада не прештампа, уз напомену да га он подсећа на оно што се у аналогној прилици десило Шеллију (Shelley):

“And his own thoughts, along that rugged way,
Pursued like teeing hounds, their father and their prey.”

[„А његове рођене мисли, дуж тог њомбастог пута,
Гониле су, као бесни пси, свог оца и свој плен.“]

Године 1927. Елиот је примио британско држављанство и по сле готово тајно обављеног крштења, званично приступио Англиканској цркви. Тада је његов брачни пакао, за који се и сам осећао крив, још више угрозио и његово здравље. Вивијен је постала, по његовим речима, у току заједничког живота, „бескомолна и грозна олуштина“ [“a helpless and unbreakable wreck”] – од силовних лекова, страха и полупарализе; али „олушина“ коју је, према властитој осећању, морао да збрине. Неколико покушаја да раздвоје но живње нису успели, а оца је Вивијен привремено смештео у болницу за ментално оболеле у близини Женеве 1927. године. Формални развод је уследио 1932-1933. године, али Вивијен није хтела ни тада да потпише уговор о разводу, тако да се он није осећао формално слободним све до њене смрти 1947. године, иако је 1939. године – захваљујући заједничким напорима Елиота и њеног брата, Вивијен трајно смештена у одговарајућу болницу. Међутим, све до тада, она је настојала у оквиру својих могућности, да га врати у брачни пакао из кога се измигло, или, како јој то није полагало за руком, да га бар јавно исмејава. Чудила се, на пример, једном приликом у неком фризеру што сав свет буђи у њу на улици,

³⁴ “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic*, p. 15. – Елиот цитира стихове из 31. строфе Шеллијеве елегije *Adonais*, написане поводом Китсове смрти, коју Шели види као последњу убиствену крајку (Китс је умро од туберкулозе). У тој елегiji на песников одар полагају венце други велики песници – у претходној строфи Бајрон као „Ходочасник Вечности“ (“The Pilgrim of Eternity”), а у овој сам Шели као „једно крхко Обличје“ (“one frail Form”), које самотно тумара светом прогнано из домовине, док га његове рођене бунтовничке мисли гоне по тубини.

³⁵ “Preface”, *For Lancelot Andrewes*, p. 3.

забравивши да је на главу ставио шешир с траком у јарким бојама и натписом *Убиство у Кашеградли*.³⁶ То је, по свој прилици, била духовита алузija даровите и лепе жене на дан њеног венчања и наслов чувене драме њеног мужа.

У међувремену, исте 1927. године, када је приступио Англиканској цркви, Елиот је — после дванаест година несрећног брака — обновио контакт с Емилијом Хелп којој је до краја живота написао око хиљаду писама, која се чувају, још увек недоступна, у Библиотечки универзитета у Принстону. У току те кореспонденције и повременог сусрета — у Америци 1932-33, 1948, 1952, а у Енглеској 1934, 1935, 1953. године — њихове заједничке младачачке успомене израгле су у неку напнатну, прву љубав, а у првој од *Четири књижевца*, у слику заједничких корака великих успомена на нешто што се заправо није ни доживело:

"Rootfalls echo in the memory
Down the passage which we did not take"³⁷

[„Кораци одјекну у сећању / Низ ходник којим никад
нисмо пошли.“]

Елиот је, уосталом, око четврт века, веда нека у исто мах, пата-тојска и жинотна, узела вођиња у Елиотовој самотљачкој, великој, светској књижевној каријери и блеску великих признања.

Поређ огромног рада на уређивању и вођењу *Књижевних*, поред исто тако обимног уредничког рада у издавачкој кући која је утемељила најбољу библиотеку енглеске поезије тог времена, Елиот је написао и неколико значајних религиозних песничких драма, међу којима је *Убиство у Кашеградли* (*Murder in the Cathedral*, 1935), први пут изведено у Кентерберiju, амамо великог успеха и у понпонском позоришту, на филму, па чак и по понпонским екраништима за време бомбардовања. У каснијим „комедијама“ — као што су *Кожина* (*The Sockal Party*, 1950), *Поверљиви чиновник* (*The Confidential Clerk*, 1954), *Старији државник* (*The Elder Statesman*, 1959) — покушао је да обради неке велике религиозне теме у драмској форми прикладној за популарно позориште. Та дела нису имала већег успеха у позоришту, али музичка обрада његових дечијих песама — *Књижа старог америчког љавова*

³⁶ Видети Stephen Spender, *Eliot*, Glasgow, 1982 (1975; with corrections 1977), p.

³⁷ "Vital Norton", *Four Quartets, The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, London, 1975 (1969), p. 171. Уколико није другачије назначено, сви даље наводи из Елиотове поезије паги су према овом издању.

„Верујем у љако, ... Знај за оштра знај за себе.“ —
„Свака песма је епитиоф.“

о практичним мислима (*Old Possum's Book of Practical Cats*, 1939) — приказивана је с успехом у Лонгону 1981, а током реведесетих година као раскошни музички и велики хит преко седам година сваки дан на Бродвеју у Њујорку.

Елиот је, најзач, нарочито у другом периоду свог стварања, прихватао пошве да говори о књижевности на неким од најугледнијих места и у неким од најугледнијих прилика свог времена. С једне стране, био је спреман, на пример 1928. године, да разговара са студентима у Оксфорду о питању да ли може постојати трајан облик лепоте у свету у коме нема Бога. Године 1932. држао је, као гост, предавања на Харварду, објављена под насловом *Утицај поезије и уло-древних књижевних* (*The Use of Poetry and the Use of Criticism*, 1933). Затим је објавио и предавања одржана на универзитету Вирџинија под насловом *Слојима чувних болова* (*After Strange Gods*, 1934), која никад касније није прептамапо јер је схватио да су његови напади на модерне „јереси“, укључујући Поренсозо песничко поимање чулног живота, ипак неоумерени, па и „затупани“. После Јеттосе смрти одржао је предавање о Јеттсу за првачатеље Ирске академије у Ђои позоришту у Даблину 1940. године, у коме је из темеља изменио неке своје раније ставове о „безличности“ песничке емоције, који су се показали неодрживи у оквиру Јеттосвог опуса, па чак ипше као маска него аутентичан суд и кад је у питању и Елиотова поезија. Године 1945. држао је, предавања у Вашингтону и посетио свој старог пријатеља Езру Паунда у Бонни Овсте-Елгзабете за умно-поремећене криминалше. Добио је почасне докторате 1947. на Харварду, Јелу и Принстону, дошто је још он раније понео те титуле с универзитета у Њујорку (Колумбија, 1933), Единбуру (1937), Кембриџу (1938), а ускоро и са многих других (Оксфорд, 1948; Лондон, 1950; Рим, 1958; Сорбена и Митхен, 1959; и др.). Године 1948. добио је Нобелову награду за књижевност, 1954. године добио је Јеттсову награду и говорио о Јеттсу у Хамбуру, а 1956. одржао је предавање у Милвокију о „Границама критике“ („Frontiers of Criticism“). Те године држао је предавање и на кошаркашком стадиону у Миннеаполису пред 13.700 слушалаца, што је, надрећа маса људи која се икад скупила да нешто чује о књижевној критици! [„the largest crowd that has ever gathered to hear literary criticism“³⁸]. Али шта је све то према признању које му је донела титула почасног заменика шерифа у Дадасу (Honorary Deputy Sheriff, Dallas County, Texas, 1959)?

³⁸ *Eliot's New Life*, p. 191.

И зар је онда чудо што је властиту славу доживљавао као „крајње очајнички облик самотњаштва“: „Нико више не мисли о мени као песнику, него као о звезди.“ [“the most desperate lonely business”; “No-one thinks of me as a poet any more, but as a celebrity.”³⁹] Или што је, сумирајући своје ране критичке позиције у једном свом предавању 1961. године, констатовао: „Срећан сам што могу да вам кажем да нисам нашао толико тога чега бих се морао стидети као што сам се прибојавао.“ [“I am happy to say that I did not find so much to be ashamed of as I had feared.”⁴⁰] Или што га је раних педесетих година, на врхунцу његове песничке, позоричне и критичке славе, један његов пријатељ затекао у његовом стану у Челсију како слаже пасијанс. На питање како може да ужива у томе, Елиот се мало замислио, а онда рекао: „Па, ваљда зато што је то најближе стању смрти.“ [“Well, I suppose, it's because it's the nearest thing to being dead.”⁴¹]

У току свог дугогодишњег рада у издаваштву, између бројних занимљивих сусрета и познанстава, Елиот је, поред других обожаватељки, упознао Мери Гревелијан (Mary Grevellian) 1938. године. Пореклом из елитне енглеске породице – свештеника, историчара, амбасадора и политичара – Мери је била музички образована жена, с интелигентним, коњским лицем и живахним смислом за хумор, тада четрдесетогодишња управница лондонског Дома за стране студенте, у којем су боравили претежно студенти с Далеког истока. О згодама и незгодама тих студената написала је књигу *С других крајева света (From the Ends of the Earth)*, коју је Елиот објавио у својој издавачкој кући 1942. године. Религиозна, веома друштвена особа, која је са традиционалним жаром дама из бољих кућа волела да помаже својим ближњима свих врста и особина, она је била поласкана и очарана, наводно по први пут у својој четрдесет четвртој години, када је Елиот пуже задржао њену руку у својој после првог заједничког ручка и разговора у пролеће 1941. године. Следеће године схватила је да је заљубљена у њега. Ускопро је постала његова десна рука у најразличитијим пословима и сусретима, поред фасаде великог песника и господина, упознала је његову бунљивост, избегавала друге људи, треме, пред јавне наступе, дубоку религиозност, приликом заједничких одласака у цркву. Затим је у послератним годинама, које је Мери провела у Франуској и Грчкој, а затим у Бурми, Малајским острвима, Се-

³⁹ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁰ Видети *ibid.*, p. 71.

⁴¹ Видети Stephen Spender, *Eliot*, p. 240.

„Верујем у пакао, ... Знаш га отпакао знаш за себе.“ –
„Свака твеса је епитиоф.“

верном Борнеу и Тајланду, испитујући образовне потребе тих земаља за УНЕСКО, уследила дуга и занимљива кореспонденција. По повратку у Енглеску Мери је радила као саветник за стране студенте на Лондонском универзитету, а када је Елиот добио почасни докторат тог универзитета, за цело време разговора с ректором, држао је Мери за руку. Очигледно је по растанку с Емили Хејл тражио нови кокогац за спасавање“ [“a new lifeline”]. У неколико наврата она му је нудила практично брачно решење, а његов одговор да би за њега била мора ући у заједнички живот с њим, схватала је као позив за помоћ. Њен дневник о тим сусретима – узајамним посетама, заједничким обедима, пријемима, изласцима у позориште – нуди раскошан сведочанства о спречности, да не кажемо старачкој заједљивости. Елиотових судбоа о најразноврснијим људима и појавама. Тако се у тим обраћањима Бернард Шо појављује као „несташно дејриште“ [“a mischievous child”]; Паунд као човек који „никад није био са мном нормалан“ [“never quite sane”]; Деј Луис (Day Lewis) као „сређени песник и средњи прелубчик“ [“mediocre, and also a mediocre advertiser”]; а ни његов исповедник не пролази много боље у напомену да је после исповедања „прихватио исповедничков пошуду да ручају заједно као део окајављања властита грехова“ [“he accepted lunch from his confessor as part of his penance”]. Што све скупа каже ни најмање необично, с обзиром на његову веру у пакао и у овозе-маљском животу.

„Верујем у пакао, да, верујем, ... Знаш га, отпакао знаш за себе – он ми је у костима.“

[“I believe in hell, yes, I do. ... I have always known hell – it is in my bones.”⁴²]

Оваква отвореност, уз узајамну пажљивост, расла је до самог краја 1956. године. Али када је Мери 10. јануара 1957. године отворила Елиотово писмо, у којем је он извештава да се жени тог истога дана својом секретарицом с којом се много воли, неколико пута је телефонирала да провери да ли је то истина. Секретарица Валери Флетчер (Valerie Fletcher), била је кћерка некоег бизнисмена из Лидса, тридесет осам година млађа од Елиота. У својој четрдесетјој години Валери је постала религиозна, када је чула плочу

⁴² *Eliot's New Life*, p. 213.

⁴³ Видети *ibid.*, pp. 216–217.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 217.

на којој је Џон Гилгуд (John Gielgud) рецитовао: Елиотову песму „Пут мудраца“ („The Journey of the Magi“). Тада је осетила да се „мора приближити Тому, да би радила с њим“ („had to get to Tom, to work with him“⁴⁵). Обавестила је о тој одлуци и управитељницу школе, када је матурирала, а у августу 1950, у двадесет трећој години, била је именована за Елиотову личну секретарицу. Њена ревност је била безгранична, а венчање је преобразило бољешљивог и мрзовољног старца у човека пуног љубави према животи.

„Узвратна љубав увек подмиђује... Пре овог брака бивао сам ове старији. Сада се осећам млађи у седамдесетој него што сам био у шездесетој... Овакво искуство је веома значајно као контраст с прошаношћу.“

[„Love retroceded its always rejuvenating... Before my marriage I was getting older. Now I feel younger at seventy than I did at sixty... An experience like mine makes all the difference because of its contrast with the past.“⁴⁶]

С једне стране, Елиот је после женибе осећао да је с јединим другим људским бићем ушао у свет „мисли којима ми је потребат говор“ у свет „говора коме није потребан смисао“ [“thoughts without need of speech“; „speech without need of meaning“⁴⁷]. С друге стране, изјавио је новинарима да жели да учи да плеше, волио је с колегама разговоре о оближњим посласцидарицама, рибарицама, пићарницама. Понекад се чак и јавно помазио са женом, а код куће је волео да се понаша као љубимац. После његове смрти 1965. године, његова супруга објавила је факсимил рукописа *Душине земље* 1971, из кога се јасно види опсег исправки које је Пауни извршио или сугерисао.

Елиотова поезија – примљена од првих дана као израз кризе цивилизације, као глас „изгубљене генерације“ – полако се отвара и као израз његове личне и животне драме, накнадно неуловљиво препознатљивије него за време његовог живота. Поред тога, та поезија је почела да се указује не само као слика бесмисла, него и као визионарско посезање за смислом, макар и с ову страну непосредне реалности. Из те перспективе већ прва збирка – *Пру-*

⁴⁵ Видети *ibid.*, p. 142.

⁴⁶ Видети *ibid.*, p. 255.

⁴⁷ Видети *ibid.*, p. 241.

„Верујем у ликао, ... Знам за оштакано знам за себе.“
„Свака песма је епитиоф.“

Фрок и друга замишљања – указује се не само као крај позног романтичарског уморног сањарења, које је венуло у порцијанском песничком пренематану, већ, бар у подтексту, и као потресни песнички протест против пустоши која се слика.

У насловној „Љубавној песми Џ. Алфреда Пруфрока“ сучени смо с помереном, колико и загонетном реалношћу, с неустрашивим, бестидним исповестима љубавника, који можда и није љубавник. Да ли се, наиме, главни јунак у првом делу песме колеба да ли да изјави љубав, или да ли да напише љубавну песму? А у којем својству се у другом делу пита да ли се уопште вредело тим питањем бавити? Најзад, у ком правцу нас упућује мото у којем нам Т. Видо да Монтефелтро – заточен у пламен у коме горе најжни саветници у Дантеовом *Диклу* – саопштава да може да се бестидно исповеда, јер се нико никад из пакла није вратио у земаљски живот?⁴⁸ Унутар ове опште замисли бестидне исповести – у којој се љубав и писање љубавне поезије утапају једно у друго – читач се да је главни јунак, био он песник или љубавник, заправо кутља или бар да се осећа немудит. Зар нам он сам не каже, намештајући јасук под главом своје потенцијалне драгана:

„That is not what I meant at all.
That is not it, at all.“⁴⁹

[„То није оно што сам хтео да кажем. То нипошто није то.“]

Да ли то треба да схватимо као исказ изражајних мучка младог Американца у њему страниј лондонској средини, или као унавезану слику вербалне трапавости на прагу љубави? Једно, дабоме, не искључује, можда чак подстиче, друго, а оба ова тумачења тек су поласна тачка за разумевање оног чудесног јединства Пруфрковог унутрашњег пејзажа и његовог тумурног урбаног, друштвеног и природног заокружења. Већ на првом кораку Пруфрок проговара језиком који се драстично разликује од традиционалних тамбита у енглеској љубавној поезији. Он не први да, више не сме да тугује, не позива драгу да му „наздрављ својим очима“, уз обећање да ће јој се „заветовати својим погледом“, не обавештава

⁴⁸ У преводу Миховила Комбола ови стихови гласе: „Да знам, да зборим неком, тво би лако / још на свијет мога поћ на те стракоте, / овде се пламен не би с места мако: // ал' како нема никога, / тво се оте / још жив том дну, је л' вјеровати тласу, / одговарај не бојић се срамоте.“ (XXVII, 61-66).

је да је „данас рођен“, не „тражи лиру с другим струнама“, не цмиздри уз напомену да-више „не сме нида мисли на њу“.⁴⁹ Уместо тога, он једноставно каже:

“Let us go then, you and I,
When the evening is spread against the sky
Like a patient etherized upon a table.”

[„Па хајдемо онда, ти и ја / Када се вече раскробечи на небу / Као етеризираши пацијент на столу.“]

С тог природног колико и тинеколошког полазишта улазимо у улице које кривудају као „досадни аргумент с подмуклом намером“ [“like a tedious argument / Of insidious intent”], у лондонску маглу која се, не баш пасторално, свија као мачка око куће, те тако представља заскружење колико и одсјај Пруфрокове душе. У таквом окружењу и унутрашњем обасању Пруфроку нам саопштава да се плаши женских „очију које вас фиксирају у формулисану фразу“, ваљда већ изјављене љубави, [“the eyes that fix you in a formulated phrase”], да би затим риковао своје „визије и ревизије“ [“visions and revisions”], а ускоро час обавестио и да је помно „измерио свој живот кафеним кашчицама“ [“I have measured out my life with coffee spoons”]. Тај свет у коме се Пруфроку миготљи, а помало и дише, освенчен је ироничним алузијама на монументалне, ренесансне облике живота, на Микеланђела (Michelangelo) и Шекспира, који се и сами ту појављују у помало шаљивом светлу. Јер о Микеланђелу брбљају некакве жене док улазе и излазе из неке ресторанске сале, а Пруфроку нас на крају обавештава да није баш принц Хамлет – подразумевајући, ваљда, с обзиром на његово колебање, да би и то неко могао помислити.

“No! I am, not Prince Hamlet, nor was meant to be;

Am an attendant lord, one that will do

To swell a progress; start a scene or two,

Advise the prince; no doubt, an easy tool;

Deferential; glad to be of use,

⁴⁹ “I must not grieve, my love” (Samuel Daniel, “Sonnet VI”); “Drink to me only with thine eyes / And I will pledge with mine” (Ben Jonson, “To Celia”); “I, my dear, was born to-day” (Matthew Prior, “On My Birthday, July 21”); “Mary, I want a life with other strings” (William Blake, “To Mary Unwin”); “I must not think of thee” (Alice Meynell, “Renouncement”). Видети *The Oxford Book of English Verse*, ed. Sir Arthur Quiller-Couch, Oxford, 1949 (1900), pp. 164, 221, 455, 484, 1025.

„Верујем у пакао, ... Знам га оти како знам са себе.“ –
„Свака песма је епитиоф.“

Politic, cautious, and meticulous;
Full of high fence, but a bit obtuse;
At times, indeed, almost ridiculous –
Almost, at times, the Fool.”

[„Не! Нисам ја принц Хамлет, нити ми је намењено да то будем; / Ја сам вам некакав дворјанин из прагње, који ће дати руку / Да последи неки ток, покрене сцену две, / Да посаветује принца; без сумње, лака алатка. / Политична, рада да буде од користи, / Промисљена, опрезна, пердантна, / Пуна високопарних речи, али малчице прилупна; / Поцекај, донста, готово смешна – / Каткад, безмало Будала.“]

После оваког погтосећење с Полонијем, речитим и будаластим како екстактним политичару и прилупци, Пруфроку почиње да кука – „Старем... Старим“ [“I grow old”] – т да се нешто, како старлу и прилупци, да ли сме да поједе брескву. Али с друге стране, на крају он, ипак, размишља о мору и сиренама у сликама белог крва галаса, о лепоти њиховог певања, која у песми, ипак, живи, без обзира што је никад нико неће њему, Пруфроку, отпевати. У том последњем сликовном акорду – у коме се мешају старачка питања о раздвољку косе на потиљку с песмом сирена овенчанк црвеним и смеђим алгама које рапчелавају белу косу галаса – све баналне појединости љубавног предомишљања и трапавости као да постају извор леке заузме тежње за неким оностранним светом, не мање истинске стога што је великим делом дата у ироничном обасању, или так стога што је Елиот тада био изузетно декоративан младлић у двадесет првој години.

Сличном тежњом одблесака појединачних људских свести у друштвеној комедији оквиреној у неким индивидуалним фрустрацијама остварују се и друге песме ове збирке. У „Портрету једне леди“ (“Portrait of a Lady”) – с ироничном алузијом на истомен велики роман Хенрија Џејмса (Henry James) – суочени смо с Евом Пруфроковом изгубљеног раја, с бостонском фрустрираном великом дамом, чији се одвија по салонима уз Шопенове прелудије, тако интимне да би велики маестро требало да вакрсне само за два-три пријатеља. У првом делу, у магли и диму децембарског дана дама је сачувала једно цело поподне за младића који некуда одлази, па се, ето, тако, кроз еротско пренамагање под велом пријатељства, некако опрашта с њим у замраченој соби, с четри

улаћене свеће – у „атмосфери Јулијиног гроба“ и „дуванског трауса“ [“an atmosphere of Juliet's tomb”; “tobacco trance”]. Чак су и неки изразито пасторални елементи дати у другом, пролетном делу песме, у протекном осветљењу правилног понашања и правилик, авај, тако правилних рима:

“Now that Illacs are in bloom.
She has a bowl of Illacs in her room.”

[„Сад кад је јоргован процвао, / Она има вазу јоргована у соби.“]

То пренемагање се наставља и у евокацији аграрског загласка сунца:

“Yet with these April sunsets, that somehow recall
My boyed life, and Paris in the Spring,
I feel immeasurably at peace, and find the world
To be wonderful and youthful, after all.”

[„А ипак, кад ме ти априлски зраци сунца чекако подете / На мој сахрањени живот, и Париз у Пролеће, / Осећам се безмерно смирено, и налази да је свет / Красан и младостик, на крају крајева.“]

И шта ће јадан младић него да се дочепа свог шешира, питајући се „каква ли би јој кукавичку надокнаду могло понудити за оно што му је рекла“ [“how can I make a cowardly amends / For what she has said to me?”]. У трећем, октобарском сусрету младић се опрашта с дамом: пред плување у иностранство, уз осмех који тешко пада међу пице⁵⁰ њеног салона [“My smile falls heavily among the bric-à-brac”], а дама је опет у некаквој недоумици:

“I have been wondering frequently of late
(But our beginnings never know our ends!)
Why we have not developed into friends?”

[„Често се у последње време питам / (Али наши почетци никад не знају какав ће бити крај!) / Зашто се међу нама није развило пријатељство?“]

Алузија на херојско гесло школке краљице Мери на прагу побољшања – „У мом крају је мој почетак“⁵⁰ – има исту ону

⁵⁰ Ово гесло – “*En tuis fin gli mon commencement*” – извела је краљица Мери заједно са амблемом своје мајке. Видети Angela Rantington, ed., *The Oxford Dictionary of Quotations*, Oxford, 1992, p. 452-17.

“Верујем у Лако, ... Знак за оштрико знак за седе.” –
“*Света песма је епитиаф.*”

двоструку, контрастну и ирониичну функцију коју су нам Шекспирова Јулија и Шопенови пренудиуми открили на почетку песме, стом разликом што ће ова алузија касније варирати у много озбиљнијем, геолошком контексту у *Четири каприша*. Овде она протекно преображава ужас отменог, испразног, квази-еротског пренемагања у огледало у коме утливи и благо неуротични младић – ко ли би то могао бити? – види себе како игра као мандељ, дречи као папига и брбља као мајмун, да би се на крају запитгао, док музика замрде у салону – кад је већ реч о замирању – да ли ће имати права да се насмеје кад дама умре. Да ли је ово питање знак морбидности или здравља раних антихероја Елиотове поезије?

И зар се исто питање не поставља и у вези с другим песмама ове збирке, у којима се иронично евоцирају испразни отмени бо-стонски пејзажи? Тако, на пример, у песми „Рођака Њенси“ (“*Cousin Nancy*”):

“Miss Nancy Ellisolt smoked
And danced all the modern dances;
And her aunts were not quite sure how they felt about it,
But they knew that it was modern.”

[„Госпођица Њенси Еликот је пуштила / И играла све модерне игре; / А њене тетке нису биле сасвим сигурне како да на то гледају, / Али су знале да је то модерно.“]

Па и посета Бертранда Расела Харварду – чија су предавања о симболистичкој логици била врло далека. Елиоту – описана је англоглним тоном у „Господину Англинаку“ (“*Mr. Arnold*”):

“His laughter tinkled among teacups / ...
As his dry passionate talk devoured the afternoon.”

[„Његов смех је звецкао међу шољигама чаја ... / Док је његов суволарни страствени говор ждерао то попудне.“]

А ту је, опет, и одговарајуће пренемагање отмене плублике

“He is a charming man” – “But after all what did he mean?” –
“His pointed ears ... He must be imbalanced.”

[„Шармантан човек” – “Ал’ на крају крајева, шта је хтео да каже?” / “Оне његове шиљате уши ... Мора да је неуровнотежен.”]

Гротеска оваких и сличних урбаних маски, „персона“, Елиотовог урбаног света још јаче наговештава стайовнике. *Пусхе земље* у ироничном, „лирском“ идиому *Песма* (Poem, 1920). Тако, на пример, „Геронтион“ („Gerontion“) је био и замишљен као нека врста прелудијума за *Пусху земљу*, док га Елиот није по Паундовом савету изоставио из те целине. У том смислу занимљиви су већ и стихови у уводној строфи:

“Here I am, an old man in a dry month,

Being read to by a boy, waiting for rain.

I an old man

A dull head among windy places,

Unable to speak a word,

Swaddled with darkness.”

[„Ја сам стар човек у сувом месецу, / Неки дечак ми нешто чита, док чекам кишу... / Ја стар човек / Неодугована глава међу ветровитим просторима... / Немоћан да и реч зучнем, / Повијен у црне мраке.“]

Упркос тај искорак из стварности – слика старца у целенама – даје несави обележје парадокса: јер ако никад нико није ни видео старца у целенама, зар би се животињски могло изразити колико је подесиљно?

Аналогна способност упечатљивих бизарних спрега огледа се и у „Нилском коњу“ (The Hippopotamus?), који нам се указује, прво, у својој хомеровској плећатости, затим у свом филозофском миру, потрбушке испружен у благу, а одмах после тога као варка чврстог стања, иако је само „крв и месо“, те стога „подложен нервном потресу“ [“flesh and blood”; “susceptible to nervous shock”] – за разлику од Цркве, која никад не грешти, јер је саздана на стени [“While the true Church can never fail / For it is based upon a rock.”]. Овај духовити контраст развија се даље у сликама трагичног хода нилског коња и цркве, која непомично стоји; затим у сликама промукле и чудне животињске вриске у време парења нилских коња; за разлику од склада црквеног појања – укратко, у низу контраста, очигледних и чврсто утемељених у реалности, али апсурдних у свом супротстављању, а посебно стога што престано иду цркви у прилог.

Сличним поступком апсурдних асоцијативних контраста, датих у одблесцима реалности, и то у помереним физичким сликама, саздани су и „Шапати о бесмртности“ (“Whispers of Immortality”). Настов, дакако, пути на Вордсворгову „Оду наговештајима бесмртности и сећањима на рано петинство“ (William Wordsworth,

„Верујем у Гакао, ... Знајем га отицао знам за себе.“ – Свака Песма је епитаф.

“Ode to Intimations of Immortality from Recollections of Early Childhood”). Као прво, Вордсвортова романтични „наговештаји“ постади су „шапат“; заправо неке непроверене гласне о могућности да секс буде, или не буде, залог човекове бесмртности. А затим, опет смо суочени с алтернативом у којој би се било исто тако тешко одређивати као у избору између нилског коња и Цркве. С једне стране, ту су интелектуалци, као Вебстер (Webster), Дон и други који имају несрећу да мисле, који увек виде даље од носа, па и у најинтимнијим контактима зуре у „лобању испод коже“ [“skull beneath the skin”]. Стога им љубавни партнери изгледају као „створења без груди, испод земље“, која се, уз то, „нагињу уназад, са сомехом без усана“ [“And breastless creatures under ground / Leaped backward with a lipless grin.”]. Зар је чудно онда што ништа не може да их смари у њиховом неузвреном интелектуалном животу:

“No contact possible to flesh

Allayed the fever of the bone...?”

[„Никакав додир могућ нупи / Не разгаљује грозницу костију.“?]

С друге стране, насупрот њима, иронично се велича некаква „Гришкна“, девојка с руским, ако не већ и мајим именом, широке душе и руке:

“Grishkin is nice: her Russian eye

Is undetermined for emphasis;

Uncorsetted, her friendly bust

Gives promise of pneumatic bliss.”

[„Гришкна је слатка, њено руско око / Подручено – да се истакне; / Кад склине стезник, предусретљиве груди / Обећавају пнеуматско блаженство.“]

Блаженство, дакле, које лебди између изворног грчког значења речи „пнеума“ („дух“) и модерних асоцијација на пнеуматике у контексту сексуалног чина.

Оваква игра речи, парадоксалних обрта и гротескних могућности избора, апсурдно повезивања, духовите јукстапозиције, игра ироничних, химничних и лирских призива, често у саркастичном исказу; развијена је у својој пуној оркестрацији у *Пусхој земљи*. Та песма је фрагментарно настајала у периоду од око седам и по година, иако је грубо коначно уобличење добила у јесен 1921. за време Елиотовог опоравка у Швајцарској. Колико она дугује Паунду, назире се по посвети: *William Wordsworth / In memory*

Једно је јасно се збли на стотинама места у тексту. На основу Паундских сугестија Елиот је изоставио, на пример, педесет четири стиха на почетку песме, четрдесетак на почетку трећег реда („...Зоповег застре“ – „The Fire Season“), а двадесетак негде у средини. Број несамачних замена ове или оне речи, ове или оне фразе једно је исто тако велики.³²

Изостављање великог броја стихова није учинило песму јаснијом, али је поштедео Елиота неких каснијих покајничких исповедања. Међутим, у том кресаву оптали су и неки стихови религиозне визије на крају, тако да је песма боље примљена од оних који су у њој чули глас очаја своје генерације него глас чежње за најам. А то је Елиот-касније нервирало, па и љутило. Најзад, и основици мото песме – френутак-Керповог умирања у Конрајдовом *Срцу идиле* (*Heart of Darkness*, 1902), у коме главни јунак упире преиспирани поглед у своју душу и узвикује „Ужас! Ужас!“ („The horror! The horror!“) – замењен је, по Паундовом наговору, на зановољство оних који знају латински, цитатом из Петронијевог *Сатирикона*. У том претежно порнографском роману из првог века после Христа, писаног на египатском латинском, дечани пишују гувену Сибилу, паганску пророчицу у кавезу, шта жели, а она им одговара да жели да умре (наводно стога што је добила трајекну бесмртност, али је заборавила да тражи да остане млади). Дакако, у позадини ове Елиотове и Паундове сарајне лежи срдноост интересовања за традицију и митолошко наслеђе, која се огледа у Паундовој поеми *Ху Селвин Мобрил* (*Hugh Selwyn Mauberly*, 1920), као и у заједничком интересовању за аналогно Коринтске мита у Џојсовом *Улику*, који су обојица читали у рублику пре објављивања неколико последњих епизода у *Егозилу*.

Ушла земља је замашљена као опис неке имагинарне, митске земље у којој је суша сажета све облике живота – но тај опис је дат чине у облику реминисценција на старе вегетативне и жртвене митове, каткад у библјском пејзажу, а каткад као историјска слика сиропских миграција после Првог светског рата, уз солидану какофонију која их прага. У ту слику уткане су каткад туристичке атракције по монденим средњоевропским летовали-

³¹ Илустра Валери Елиот, *T. S. Eliot – The Waste Land – A Facsimile and Transcription of the Original Drafts*, London, 1971, pp. 5, 23, 31.

³² На пример: “When Lil’s husband was coming out of the Transport Corps” у конвизији истрајити гласи: “When Lil’s husband was coming out of the Transport Corps” у

очина Сибилу у Кумеји како види у кавезу, а када су јој дечаци казали: Сибилу, шта желиш? Она је одговорила: “Желим да умрем...”

“Верујем у пакао, ... Знаш за оштакно знаш за све” –
“Свака песма је епиграф.”

штима и зимовалиштима, као и још много бројнији исечци савременог живота – са лондонских улица, са обала Темзе, из салона једне урбане врачаре, из једног отменог буџара, из паба, или, пак, једног необичка једне дактилографкиње. Ти исечци из савременог урбаног живота најчешће су прапраћени дубинском јеком из веома различитих извора: од Дантеовог пакла до Болтрових визија ужаса у животу метрополте, од Тирезијеве пледања парења змија (због чега ће постати хермафродит) до Спенсерових пасторалних стихова у знаку контраста модерној викендској Темзи, од чулне раскоши Шекспирове Клеопатре до модерних синтетичких парфема. Али сви ти исечци и њихово фрагментарно мешање и преплитање спајају се у визију једне раскомадане и опустошене душе која чезне за спасењем, кад што та жејна, пушта земља жујди за кишом и плодношћу.

Укратко, у почетку непе из прикључка, а на крају из чеба к из земље, чује се неки заумни, Божји глас који се тој души, тој земљи, том свету јалових људских односа, обраћа. Да ли је то – управо у својој распренутости и фрагменталности – слика кризе западне цивилизације, песнички прераз осећања жњота ветуљке генерације, или, пак, као што се у новије време истиче, слика Елиотове душе и ума у тренуцима његовог брачног пада, који га је довео до избузумаљена? Но не само да једно, дакако, не искључује друго, него ће пре бити да се животносно догуљају.

Наслов првог пезања већ путн у оба правца: “Сахрана мртваца” (“The Burial of the Dead”), као и опис земље, тако унапредичано објавио у зимској јаловости, да је музе пролећна бујања: “Април је најсурознији месец” (“April is the cruellest month”) – најсурознији, дакако, јер буди живот у мртвом корењу. “Зима нас је толишита” (“Winter kept us warm”), обраћа нам се, затим, глас некаког корења, “које би радије наставио да спава свој зимски сан. Парадокс муке живота у пролећном трању из зимске летаргије – муке јалове цивилизације коју терају да живи – основана је пејзаж путе змље, као и њена мртска, духовна и г. душевна подлога. Боравство, снага и осећајна природате појмоте су сугестивни, чак и ако не схватимо да они дејствују као несталина народија “Пролога” Чосерових *Кендерберијских прича* (Geoffrey Chaucer, *The Canterbury Tales*, око 1387). Пролог гачине, наиме, евокацијом пролећа, “априла” који, својим слатким-гљусковима пробија мартовску сушу до корена”, враћа глас глечицу песми и покреће људе на ходочашћа (“When that April with its showers sote / The droghte of Marche hath persced to the rote...”³⁴).

³⁴ *The Canterbury Tales, The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, ed. Walter W. Skeat, London–New York–Toronto, 1949 (1912), p. 419.

Да ли је овде у питању пародија, као подражавање у циљу исмевања, или контрапункт, као спајање двеју или више мелодија у једну хармонјску целину? У сваком случају, оба термина подразумевају удвојено, а контрапункт чак и увишестручено певање, толико карактеристично за *Русшу земљу*. Овакве књижевне асоцијације убрзо се настављају у нешто скривенијем облику у слици доласка лета, које је тако изненадило туристе крај језера Штарбегерзе да и нехотиче помишљамо на поређење тих модерних дугалница са Чосеровим; или неким другим старим ходочасницима. Слика тог поређења лебди и над стиховима о „раселеним лицима“, у којима нас, у већ назначеном интернационалном туристичком амбијенту, једна литванска Немаца, Марија, убеђује да иако Рускиња него права Немцица, и то на немачком језику. Њена лирски проткана сећања на детињство – на време када се са својим рођаком, надвојоком, саккала, на страх пред спуск – добијају чудесне боје у неуротичном исказу у коме помпне како се у планинама човек осећа слободно, како много чита ноћу, а зиме провози на југу.

Менаџина језика, која се повремено наставља до краја песме, такође наговештава померање и осипање националних граница после Првог светског рата. То осипање у првом делу убрзо се утана у визију пустиње – колико физички предочено у сликима мртвог дрвећа које не нуди хлада, толико и митолошки огорорене у библијским наговештајима о природи модерне урбаније. Но тек што је успостављен тај тон менаџинегу протоканског друштвеним, урбаним баналностима почиње сам себе да пародира у нејави мадам Сосотрис:

“Famous clairvoyante,

Had a bad cold, nevertheless

Is known to be the wisest woman in Europe...”

Блавна пророкиња / Имала је гадну кијавину, а ипак / Је позната као најмудрија жена у Европи...”⁵⁵

Ова апсурдистичка паратакса подразумева глас неког становника, или, што је још вероватније становнице, лондонске густе земље, највероватније из врло високих друштвених кругова. Мадам Сосотрис предказује будућност помоћу хороскопа и злослутног шпила тарок карата (*Tarot pack of cards*), у коме је слика удављеног Феничког Морнара карта онога коме се мадам Сосотрис обраћа. У шпилу је и Госпа међу Стењем, као и Обешени Човек – кога вратчара не може да види, фигуре које одговарају обичајима старог времена *Maître jessie who the... the...*

својим бележницама да „није упознат с тачним саставом шпила тарок карата, од кога је очигледно одступило онако како је њему одговарало.“ [“I am not familiar with the exact constitution of the tarot pack of cards, from which I have obviously departed to suit my own convenience.”] Тако, рећимо, Обешени Човек (“The Hanged Man”) је аутентична карта у шпилу коју Елиот користи, јер је повезује са Фрејзеровим Обешеним Богом, као што другу аутентичну карту (Човек с Три Палице – “The Man with Three Staves”) повезује, како каже, сасвим произвољно, са самим Пеначем Краљем. Фенички Морнар је уврштен у шпил зато што ће се, као Фенички Трговац, удавити у четвртом делу *Русше земље*, који носи наслов „Смрт од воде“ (“Death by Water”) и показује да је мадам Сосотрис била у праву кад је упозорила свог саговорника да треба да се плаши смрти од воде (“Fear death by water”). На крају, из свог видљивачког тона мадам Сосотрис прелази у сасвим баналан конферансонски обрт:

“If you see dear Mrs. Equitone,

Tell her I bring the horsoscope myself,

One must be so careful these days.”

„Ако видите драгу г-ђу Еквитон, / Кажите јој да лично / Днесним хороскоп; / Човек мора на све добро да pazi у / Данашње време.“⁵⁶

Крај првог дела је у знаку парадокса враћања у свакодневницу лондонског живота, у којој се река људи, која јутром крај напосао, поистовећује са сликама из Дантеовог *Пакла*. Уз то тај свет поставља и нека бекетовски безазлена питања, у којима се синовно конституише јаловост-наде у пустињи западне цивилизације колико и могућност јесничког излаза из властитог пакла.

“That corpse you planted last year in your garden,

Has it begun to sprout? Will it bloom this year?”

„Да ли је онај леш који сте лане посадили у багњи / Прокијао? Да ли ће процветаати ове године?“⁵⁷

Дакле, већ у првом делу *Русше земље* – која је и свој наслов добила по књижи Џеси Вестон *Od rishyala do romanse* (Jessie Weston, *From Ritual to Romance*, 1920) – огледа се основно обележје Елијотове песничке технике: гласови урбаних баналности и пренемагања мешају се с призвуцима вегетативних митова и жртвених обичаја

⁵⁵ Видети “Notes on the Waste Land”, *The Complete Poems and Plays of T. S. Eliot*, p. 76.

неког ишчезлог аграрног света, односно његових назнака у кембријској антропологији, а посебно у Фрејзеровој *Златној зрнци* (James Frazer, *The Golden Bough* I-XII, 1890-1915).

Аналогном техником мешавине непосредних запажања о урбаном животу, књижевних алузija, библијских асоциjација и вегетативних обрада, психолошких скица и друштвених ситуација, Елиот дочарава два вида љубавне пустињи у другом невању под карактеристичним насловом „Партлија шаха“ („A Game of Chess“). У уводном делу, на подлози асоцијација са Шекспиром, он наговештава контраст између легендарне чулне љубави старог века и модерног брачног нервирања. Контраст се прво блага напомене код Шекспира „Барка у којој она (Клеопатра) седе, као ојајни престо, / Тори на води“ („The barge she sat in, like a barge-pole on the water...“⁵⁶), док код Елиота уместо „барке“ имамо прозаичну „столпцу“, а уместо ватре на води хладни ојај у мрамору: „Столица у којој седе, као ојајни престо, / Стаји се у мрамору“ („The Chair she sat in, like a burnished throne, / Glowed on the marble...“). Поред тога, док су једра Клеопатрине барке тако снажна да олијају ветрове њеним дражима, у будињу модерне снаге натре:

“In vials of ivory and costly glass
Unbothered, linked her strange synthetic
femals.”

[„У бочицама од слоноваче и разнобојног стакла / Незачељени, вребачу њени чудни, синтетички пар-фемид.“]

У опису који следи наизаједно се слика брачне љубави као узајамног нервирања, пребаљивања и подбаљана, лако препознатљива широком кругу читалаца. Али критика често истиче аутобиографску основу тог описа: не само што је згодна, даровита и лупкаста Вивијен имала нервних проблема и пре ступања у брак, него је пренеела и на световног мужа-тузаразну болест, тако да се и он опорављао од нервне епатома у Швајцарској управо у време писања *Душице земље*. Не знамо, дакако, да ли је баш плакао крај Женевског језера, као један од тлг-ова у првом лицу у овој поеми, али ни његови проблеми нису били лаки. Прво, стога што је себе сматрао кривцем – а вероватно је био бар саучесник – у погубљавању Вивијениног менталног здравља. Друго, стога што је стање његове супруге још увек било најглед доволно безазлено да је могао одржавати илузију да комуницира с нормалном

56 In ivory and costly glass, Unbothered, linked her strange synthetic femals.

“Верујем у њако, ... Знам га оликано знам за себе”
“Свака Песка је елиотид”

особом. Треће, што га она никако није пуштала из свог брачног загрљаја, као што је он веома великодушно био спреман да њу пусти. Најзад, и стога што је она веома ценила његове песме, а и за њега веома отежавалу околност – која јасно одвања у ироничној интонацији у песми – што је он био нормалан човек, односно, како бити психијатријски, „неупадљив за околину“. Но то што Клеопатра у песми пребаљује свом богатом мужу што никад не зна шта он мисли, што му наређује да нешто мисли, што јој он одговара да мисли да су у алгеји у којој су палови погубили своје кости, то што га она пита шта њених двоје рајити, шта ће они икада рајити, а он јој одговара да ће, у сваком случају, имати топли купку у десет, а затворена која, ако пада крша, у четири сата – све то су елементи песничког текста, у коме је чак и затворено не наговештава да је пулверна поремећеност само неки видљиви облик, оптрији фокус тзв. „нормалног“ живота?

У истоветној оптрији фокуса, као контраст отвореног брачног лудилу, дочаравају се и „аутобиографске“ слике љубавних суђења у разговору припростиких девојака у набу: „У тим ситицама наговештава се престојећа демобилизација и повратак мужа, брига да се потраже зуби за које је он већ дао паре, а ту су још и сећања на мучно отклањање нежељене труднице. Том разговору је, штавише, и Вивијен додигла познати стих: „А зашто да се удајеш, ако нећеш децу?“ („What you get paid for if you don't want children?“). Али највише тим се наводи као нека коб уговорене гостима да испију своје последње пиће, јер је време „фајронга“.

Као да у том гласу уговорена – „Пожурите, молим вас, време је...“ („HURRY UP PLEASE ITS TIME“), који се меша са речима већ погубиле Офелије на растанку, звони „фајронг“ не само једној и иначе изјаловљеној љубави, него и свакој могућности живота у свету који се слика.

У трећем певању под насловом „Проповед ватре“ („The Fire Sermon“) – што је алузија на Будину проповед која позива на гашење ватре пожује и по важности одговара проповеди на Тори – евоцирају се модерни облици испразности („spuren“, „empti“), у којима нема ни страсти ни ватре, али се и они могу гасити, или се бар гасе, механичким сексом. На почетку је та „дипразност“ дочарана сликама јесени на обалама Темзе, на којима више нема трагова Викенског провода, с којих су „нимфе отпутовале“ или

57 Випетин Bernard Shaw: „The Fire Sermon“
58 In ivory and costly glass, Unbothered, linked her strange synthetic femals.

можда „ишчезле“ [“The nymphs are departed”], као и њихови партнери, синови финансијских магната из Ситија — који чак нису оставили ни адресе да их „нимфе“ у случају трудноће — не дај Боже — не би могле пронаћи. Ни „река више не носи празне боце, папирне од сендвича“, као ни „свидене марамице, картонске кутије, олушке / Ни друга сведочанства летњих ноћи“. [“The river bears no empty bottles, sandwich papers, / Or other testimonies of summer nights.”] Ова признавања слика жаловог, механичког-секса дата су у контрасту Сленсерових пасторалних стихова у „Проталамију“ (‘Prothalamion’), испеваних у славу двоструког венчања: „Слатка Темза, тихо теци, док не завршиш своју песму.“ [“Sweet Thames, run softly, till I end my song.”] Ту је, затим, мешање анизабетанских и „метафизичких“ стихова с неким аустралијским шлагером, а после тога један хомосексуални позив упућен песнику, или бар његовом гласу, позив неког необријаног трговца, „у смеђој магли зимског поднева“ [“Under the brown fog of a winter afternoon”] — на ручак у једном хотелу и викенд у другом; наговештај жалозности, дакле, и у неприродном парењу.

И, најзад, тусу и лирски распеване баналности парења дактилографкиње и неког чибучицавог посредника у продаји амеретина, и то у „љубичасту час“ [“at the violet hour”], који изгледа тако прикладан, сабласни колористички оквир за оно што следи. Истина, та појединост је сасвим буквално тачна: за време Првог светског рата лондонске светиљке су доиста биле премазане плавом бојом која је у магли давала љубичасте преливе. У сваком случају, у тој сабласној расвети посматрамо Тирезијевим очима још сабласније људско парење, у коме је љубавнику довољно што не наилази ни на какво опирање, јер „његовој таштини није потребно саучесништво“ [“his vanity requires no response”]. Тирезије је „старац са смежураним слезама“ [“Old man with wrinkled drags”], према легенди, кажњен дводелношћу зато што је посматрао парење змија. Отворено је питање колико је то парење било другачије од оног што он у овој поеми гледа у „комбинованој“ соби. У тој соби, најме, дактилографкиња — пошто је престала да дршти као лондонски такси док чека муштерију. — распрема ствари од доручка и ставља конзерве на сто, док је њен трико на прозору дирљиво обасјан последњим сунчевим зрацима. Ова способност магнетизације амбијента душевним бесмислом, као и људског парења огавним амбијентом, ствара атмосферу у којој „љубавници“ пред нашим очима, као и пред очима дводелног Тирезија, пролазе кроз пуче, механичке гесте сношаја. Није без разлога Елиот у својим белешкама истакао да је „Тирезије, који је само

„Верујем у такво, ... Знам га опшакко знам за себе.“ —
„Свака песма је епиграф.“

посматрач и доиста није лик, ипак главна особа у овој поеми. [“Tiresias, although a mere spectator and not indeed a ‘character’, is yet the most important personage in the poem.”⁵⁸]

Овај сликовни ток песме пресечен је кратким четвртим делом „Смрт од воде“ (‘Death by Water’) од свега десет стихова, у којима се са сабласним миром дочарава дављење Феничког Трговца, који је, ето, већ „две недеље мртав, / Заборавио крех галеба, и таласање дубоког мора / И профит и губитак“ [“a fortnight dead, / Forgot the cry of gulls, and the deep sea swell / And the profit and the loss”]. Та смрт је нека модерна верзија Потопа, коју је предсказала још у првом делу Мадам Сосотрис. А да би се смисао њеног пројектанства до краја разјаснио, ту је и напомена у последњем стиху да је дављењик „нагла био лед и висок као ви“ [“Who was once hand-some and tall as you”].

У последњем певању — „Шта је гром рекао“ (‘What the Thunder Said’) — доминирају митске, библијске и физичке слике пустиње у којој нема воде, али се ипак издаје качује грмљавина која обећава кичу. Жеђ грла и душе — као жеђња за водом и животом, обећајношћу и смислом — постаје основа лирског ткања у неким од најједноставнијих и најупечатљивијих стихова *Пустие земље*:

“If there were water:

And no rock

If there were rock

And also water

And water

A spring

A pool among the rock

If there were the sound of water only...”

[„Кад би било воде / А да нема стења / Кад би било стења / Али и воде / И воде / Извора / Барице међу стењем / Кад би било само жубора воде.“]

У оваквим и сличним стиховима — Елиоту најдражим вероватно и стога што наговешћују путеве којима ће кренути његова каснија поезија — природа говори људским гласом, а реч овајлоћује васкрсавање свеколике духовне историје, као и песнички поглед на стање рода људског. Штавише, у овом последњем певању назире се и нека могућност излаза из пустињи, могућност наговештена будиствичким начелима давања уместо узимања, саосећања уместо себичности и затворености у самог себе,

⁵⁸ “Notes on the Waste Land”. *The Collected Poems and Plays of T. S. Eliot*, p. 78.

усперавања уместо бесповесног предавања бујини живота ["*Dante* - give; *Darwinism* - suppress; *Darwinia* - control!"]; јер у животу се мора дати и нешто више од „страшне смелости тренутног подављања“ ["The awful daring of a moment's surrender"]; не може се живети вечито закључан у собу своје себичности; а поред тога ваља знати шта и како се хоће. Тај онељак се заокружује сликом чамца који „ступиша“ вештог кормилара, као и срца које зна коме и куда иде. Поема се завршава мешавином цитата - од деценије песнице о рушењу лондонског моста ["London Bridge is falling down"]; Дантеовог стиха о ватри која прочишћава (на италијанском), позне римске лирске песме (*Requiem Vergil's*) у којој се песнички глас пита: када ће опет бити као ластавица (на латинском), преко Нерваговог сонета „Очајник“ (*Getrad de Neri's*; "Ei Desiderio"), који дочарава слику-принца крај разрушене куле (на француском) до Кипове *Шпанске Царабидије* (Thomas Kuld, *The Spanish Tragedy*), која нам саопштава да ће се неком дати оно што му је потребно, како је Хијеронијмо опет погудео. Последеља реч има облиг-инкантиције на крају сваке упанишаде и обећава, на санскрипу, мир који превазилази свако људско разумљање ["shantin"]. Ти фрагменти су колико сведочанство расула диминзиције у којој се песник обрео, толико и израз његовог натора да из тог расула нађе некакав пут који би га некуд одвео.

Права реакције на *Дусицу земљу* биле су шаролике. Рецензент у угледном *Тарисовом књижевном гласилу* приметио је да се та поезма налази „већим делом у стању бележака“ - песник се, наводно, спушта до нивоа бележкарена, што је последња дељност импациције ["in the greater part in the state of notes"]; "he declines to a mere notation, the result of an indolence of imagination"⁵⁹. Са сличним омаловажавањем, америчка авангардна песникиња Емили Лоуел (*Emily Lowell*) закључила је, као и многи други савременици, да је то „некаква тричарија“ ("a piece of tripe"⁶⁰). Међутим, Џојс - који је и сам призивао прошлост у митским и литерарним подлогама и алузјама у *Улису* - проценио је да Елиотова поезма „обележава крај идеје поезије за даме“ ("ends idea of poetry for ladies"⁶¹). Франк Рејмонд Ливис (*Frank Raymond Lewis*) је истакао да њена структура

⁵⁹ An, "A Fragmentary Poem. The Waste Land. By T. S. Eliot", *The Times Literary Supplement*, September 20, 1923, p. 617.

⁶⁰ Букајино: „комад шкембиха“ (јили дроба). Видети С. В. Сох and Arnold P. Hinchliffe, "Introduction", *T. S. Eliot - The Waste Land*, London, 1968, p. 11.

⁶¹ Видети Richard Ellmann, *James Joyce*, Oxford University Press, New York, 1959, p. 510. Елман цитира ове речи на основу Џојсове бележнице у Локувдовској меморијалној библиотеци на Бафалго универзитету (Lockwood Memorial Library, University of Buffalo).

Верујем у Елиота, ... Знаш ја обилко знам за себе. -
Свака песма је епиграф."

- са својим алузјама, цитатама и опшрим јукастоцијама контраста - оличава једну епоху за коју је карактеристично:

„Збиљање које се приближава епиплуности - исто-времена присутност у свести већег броја различитих оријентација, темелјних ставова, поредака искуства“, традиције и културе су се помешале, а историјска импациција чини прошлост савременом; ниједна традиција не може савршити толику разноликост материјала, и резултат је прскање форми и неповратни губитак оног осећања неприкооновености, које се чини неопходним здравом култури.“

[“a compression approaching simultaneity - the co-presence in the mind of a number of different orientations, fundamental attitudes, orders of experience”, “The traditions and cultures have mingled and the historical imagination makes the past contemporary; no one tradition can digest so great a variety of materials, and the result is a break-down of forms and the inevitable loss of that sense of the absoluteness which seems necessary to a robust culture.”⁶²]

Али док су учени критичари откривали у песми глас „изгубљене генерације“ и кризе савременог света, епиплески студенти су је певали у раздрганом музичком кључу. И то можда опет, пре свега, као што је приметио Франк Кермод, стога што се она „опре наметутом поретку“ што „њена величина, као и величина њене епохе, делимично лежи у томе што је у стању да то учини“ ["the poem resists an imposed order; it is a rat of its greatness, and the greatness of its epoch, that it can do so"]⁶³.

У новије време истиче се да је однос *Дусице земље* према традицији крајње двосмислен. С једне стране, он је веома „долпчан“ ("pious"); ту је „њена научна апаратура, њено топшовање према традицији, њено презање пред хаосом живота“ ["its scholarly apparatus, its respect for tradition, and its recoil from the chaos of life"]⁶⁴. То се огледа, уосталом, и у замени првобитног мота - узестог из једног савременог, Конрадовог кела - класичним цитатом из Петронија.

⁶² F. R. Leavis, *New Bearings in English Poetry*, London, 1961 (1932), p. 107.

⁶³ *Ibid.*, p. 91.

⁶⁴ Frank Kermode, "A Babylonian Dialect", in A. Walton Litz, ed., *Eliot in His Time*, London, 1968, pp. 231-232.

⁶⁵ Harriet Davidson, "Impoverished desire: reading *The Waste Land*", *Cambridge Companion to T. S. Eliot*, p. 122.

„Елиот се критикује неким стварним свет, него ствара јединствени 'авентињски' свет похоте, кукавичлука, досађивања и пакости у који зурн ошчињен његовим ужасом.“

[“Eliot does not criticize an actual world but creates a unique 'phantasmal' world of lust, cowardice, boredom, and malice on which he gazes in fascinated horror.”⁷⁰]

Као што је, уосталом, приметио и Ричард Елман:

„Чак и ако је Лондон био само стање Елиотове свести у то време, слика тог Лондона коју он даје убедљива је.“

[“Even if London was only his state of mind at the time, the picture he paints of it is convincing.”⁷¹]

Као карактеристичан пример сусрета промислости и садашњости, личне драме и њеног напрегнут универзалног културног контекста, могао би се навести, на пример, стих:

“By the waters of Lemman I sat down and wept”

[„Крај вода Лемана седео сам и плакао“].

Нема сумње, наиме, да од доста „алудира на Елиотову перзну кризу и лечење у Лозани на језеру Леман“ [“alluding to Eliot's nervous breakdown and his treatment in Lausanne on Lac Lemman”]. Али он је „с друге стране, као што би Елиот рекао, “нешто узаврзано и безлично”, као одјек псалма који онакује изгнанство јеврејског народа“ [“it is on the other hand, as Eliot would have it, ‘something universal and impersonal’ through its echo of the Psalm that laments the exile of the Hebrew people”⁷²]. Тако и безбројне друге појединости у песми – од слике априла „као најуровнијег месеца“ до чежње за миром с ону страну разумевања – имају сасвим одређено лично полазиште, али су у исти мах у знаку дијалога с традицијом и посезања за визијом.

⁷⁰ L. Gordon, *Eliot's Early Years*, p. 106.

⁷¹ Richard Ellmann, “The First Waste Land”, in A. Walton Litz, ed., *Eliot in His Time*, Princeton OUP, London, 1973, p. 52.

⁷² James Olney, “Where is the real T. S. Eliot? or, The Life of the Poet”, *Cambridge Companion to T. S. Eliot*, p. 11. – У питању је алузија на 137. псалм: „На водама Вавилонским сеђасмо и плакасмо опоминући се Сиона. О врбама, сред њега вјешасмо харфе своје...“ [“By the waters of Babylon, / There we sat down, yea, we wept, / When we remembered Zion. / We hanged our harps / Upon the willows in the midst thereof.”]

Али, с друге стране, песма има и своју „недоследну“ или „непристојну“ страну [“‘improper’ side”]: „свој исто тако очигледан недостатак поштовања према традицији и песничком поступку, и своју огачињеност мутацијом, деградацијом и распарчавањем“ [“its equally apparent lack of respect for tradition and poetic method and its fascination with mutation, degradation, and fragmentation”⁶⁶]. На тај начин она изражава дубока унутрашња противречја модерног човека и његовог културног окружења.

У вези с оваквим „епохалним“ тумачењима *Пустиле земље* Елиот је знао, у познијим годинама, и да се нашали:

„Разни критичари у читани су ми част да протумаче ову песму као критику савременог света“, за мене је она била само одушак личног и сасвим безначајног гунђања против живота; она је само пример некаквог ритмичког брундажа.“

[“Various critics have done me the honour to interpret the poem in terms of criticism of the contemporary world”; “to me it was only the relief of a personal and wholly insignificant grouse against life; it is just a piece of rhythmical glibbling.”⁶⁷]

Истина, још је Елиотова прејатељица Мери Хачинсон (Mary Hutchinson), која је прочитала *Пустилу земљу* убрзо пошто је она добила коначан облик, приметила да је то „Томова аутобиографична“ [“Tom’s autobiography”⁶⁸]. Да ли у оном смислу у коме је Елиот у *Четири квартета* казао:

“Every poem is an epitaph”?

[„Свака песма је епитаф?“]

Могло би се, дакле, сасвим поједностављено рећи да *Пустила земља* оличава „стање Елиотове свести“, кад је схватио трагичне аспекте своје брачне везе с Вивијен Хејг-Вуд.⁶⁹

Међутим, та констатација много више говори о садашњем стању Елиотове свести него о песми. Полазна тачка, ипак, не одређује домет, на бл. прикладније било навести суд Елиотове биографкиње Линдале Гордон о овом питању:

⁶⁶ *Ibid.*

⁶⁷ Видети Valerie Eliot, ed., *T. S. Eliot – The Waste Land*, p. 1.

⁶⁸ Видети L. Gordon, *Eliot's Early Years*, p. 86.

⁶⁹ Видети D. Chavart “Eliot, Modernism, and after”, p. 224.

У Елиотовим песмама између 1925. и 1930. године — које означавају померање песничког гласа „изгубљене генерације“ ка зову његове касније религиозне поезије — техника слојевитог исказа преображава се тако што духовни пејзаж избија у крупни глас, док се елементи физичке слике повлаче у позадину као наговештаји неког пренесеног, метафоричког смисла. У „Шу-пљиви људи“ („The Hollow Men“, 1925) физичка слика је само оквир пљив-људина“ („The Hollow Men“, 1925) физичка слика је само оквир песме који нас подсећа на обичаје повезане с петим новембром, Даном Гаја Фокса (Guy Fawkes Day), када деца у Енглеској ску-пљају новчиће за своје стамнате лутке, да би те лутке увече спалили, одржавајући тако помен на Барутну заверу (Gun Powder Plot, 1605). Остудното песме — „Глас старог Гаја“ („A reply for the Old Guy“) — реченица коју деца одишта изговарају тог дана, Савремени трајски људи сагледали су као „шупљив људи“, пљивени људи „кадига пуњена сјајом“ („the hollow men“, „the stuffed men“, „headpiece filled with straw“), зг. које се скупила која пара. Њихови гласови су штапат — „Бескислен / Као ветар у сувој трави“ („meaingless / As wind in dry grass“). Ч.к се нео тај пејзаж изричито назива „мртвом земљом“.

“This is the dead land
This is sachs land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man's hand
Under the twinkle of a fading star.”

[„Ово је мртва земља / Ово је земља кактуса / Овде
камене слике / Се нижу, овде им се обраћа / С молбом
мртвачева рука / Под трепетом нестајуће звезде.“]

Та ирониична игра пошаста с речним песмицама — („Twinkle, little star...“) — наставак је дога што смо гледали и у слици рупена лондонског моста у *Lusitaniјe земљи*. У том смислу — па и као пејзаж „долине умирних звезда“ [“this valley of duning stars”] — „Шупљиви људи“ су нека врста које *Lusitaniјe земљи* [“The Hollow Men is a kind of soda to *The Waste Land*“]. Али у исти мах слика понегде лебди више у духовним просторима очију које се песник не усуђује да сретне ни у сновима, у просторима сунчеве светлости на предомљеном стубу, у просторима „Облика без форме, сенке без

„Верујем у слику... Знак га оштакно знам за себе.“ —
„Сама песма је елиотаф.“

боје“ [“Share without form, shade without colour“]. Поред тога, Елиотова песничка реч се у неким ослудним тренуцима овде све више ослања на неке хришћански уоквирене темељне појмове и исказе, као што су „зачеће“, „стварање“, „езистенција“, „суштина“, „Твоје је Краљевство“ [“the conception“, „the creation“, „the existence“, „the essence“, „Thine is the Kingdom“]. А и њено заокружење је у знаку размеђе ране и позне Елиотове песничке речи, утолико што већ и сама замисао смака света у неком моралном кључу, без обзира колико непосредствено, има метафизички привук:

“This is the way the world ends
Not with a bang but a whimper.”

[„Такав је крај света / Не с драском него са шипљивем.“]

Иако ће свет вероватно нестати с „великим праском“, према коме би се, као што је приметно Стивен Спендер, „хидрогенска бомба могла сматрати сасвим малим пивљивем“ [“an H-bomb might be considered a very small whimper“].

Назад, као следећи крупан корак ка Елиотовој поэзији, религиозној поезији карактеристична је „Марина“ („Marina“, 1930), у којој се стари трчки и шекспировски мотив Пергјеновог трага за изгубљеном кћери повезује у чудесној поморској сликовности с путањем кружок бројда на пучини и његовим тражењем копна, спасења и изгубљене вере:

“What seas what shores what granite islands towards my timbers
And woodthrust calling through the fog
My daughter.”

[„Која мора које обале која гранитна острва ка мојим
општама / И дрозд који зове кроз маглу / Моја кћери.“]

Елиотова позна поезија изражава кретање од сумње ка вери сликама уапверзалног, у исти мах и дословног и пренесеног смисла, како у *Чистијој среди* (*Asht-Medley*, 1930), тако и у *Чистијој каријери* (*Four Quartets*, појединачно објављивани 1936-1942; прво целокупно издане 1943). Назлов *Чисте среде* упућује на верски обред првог дана укрштеног поста, када се у западном хришћанству посипа пепео на покајничке главе. Али језик и искључени ритмови песме не оваплоћују непосредно тај обред него драму духовног прибирања, питања шта се на стази живота прешло и

куда се иде. Прешла се, условно речено, „пуста земља“, а иде се у невезаност, која тражи крајње духовне напоре да би се осмислила. Драма тог духовног и душевног стања дочарава се наговештајима у којима стари религиозни симболи постају обичне слике и чулне перцепције, мешајући се са другим песничким сликама те врсте. Песма се отвара исповешћу старачког смирања:

“Because I do not hope to turn
Desiring this man's gift or that man's score
I no longer strive to strive toward such things
(Why should the aged eagle stretch its wings?)”

[„Јер више се не надам да ћу се окренути / Прижељкујући дар овог човека, домацај оног / Баше не тежим да тежим таквим стварима / (Зашто би стари орао ширио крила?)”]

С те тачке песма се креће ка сликама пустиње и три леопарда под смреком, који су поједи кости оног који говори, тако да те кости које никад једна другој никаква добра-лису учиниле, сад певају, „сједињене / у миру пустиње“ [“united / In the quiet of the desert”]. Пустиња, мир и песма костију – као дубоко религиозна потка ове сликовности – преображавају се у слику степеништа, неке могућности успона из овоземаљског живота, али степеништа на којем вребају опасности варљиве наде и још безумнијег очаја:

“I turned and saw below
The same shape twisted on the banister
Under the vapour of the fetid air
Struggling with the devil of the stairs who wears
The deceitful face of hope and of despair.”

[„Окренуо сам се и видео доле / Исто обличије искривљено дуж ограда / Под паром смрдљивог ваздуха / Како се бори с ђаволом степеништа који носи / Варљиво лице наде и очаја.”]

Песма и у следећем, четвртном делу лебди између наде и очаја – „незнања и спознаје вечног бола“ [“In ignorance and in knowledge of eternal dolor”] – али дозива и ведрине слике извора и песме птица, а затим у петом делу призива изгубљене речи у посезању за озарењем. Назад, у последњем одељку песничка реч се креће између овоземаљског окружења и наде у спасење, између два сумрака – сумрака рођења и сумрака смрти:

“Верујем у Пакао, ... Знак га оштаквао знам за себе, –
“Свака њесма је епитиоф.”

“Wavering between the profit and the loss
In this brief transit where the dreams cross
The dreamcrossed twilight between birth and dying.”

[„Колебајући се између добитка и губитка / У овом кратком пролазу на раскршћу снова / Сањалачког сумрака између рођења и смрти.”]

Аналоган напор да се људски живот представи као игра светлости и сенке, визије која се отима испосредном искуству, проницања у суштину ствари кроз ефемерни доживљај, лежи и у основи Елиотовог највећег позног песничког подухвата – *Четири квартета*. Већ и сам наслов пути на одређене музичке аналогije, посебно с Бетовеновим тзв. „постхумним“ квартетима, а поред тога и сваки квартет има по пет партитура. Али, с друге стране, сваки квартет је и одређени географски пејзаж – Бернт Нортон (Bent Norton) у Глостерширу; Мис Коукер (Miss Coker) у Сомерсету; Држг Салверниз (Dru Salvaez) је група стеновитих острва недалеко од Масачусетске обале, Лалт Гидинг (Little Gidding) у Хантингдонширу. Ови топоними суграђају неку географску линију Елиотове породичне историје, па делимично и америчке културне историје, историје која из залећака британске аграрне цивилизације води ка Америци и враћа се назад. Поред тога, у време Другог светског рата – готово с обзиром на то да се великим делом пресецање вечног и садашњег времена одиграва у замраченом Лондону – та културна „географија“ примљена је као „обједињујућа снага“ [“unifying force”] у савезништву САД и Велике Британије. Међутим, та културна географија није у песми представљена као историјска линија и низ садржаја историјске свести, него као круг музичких варијација које се стално себи враћају, као низ лагмотива који се понављају, а у сваком понављању су помало и другачији. Управо на тај начин они наизгачу ритам живота, у коме се сваки такт по нечему разликује од другог, иако је опште ритмичко начело истородно. У таквој музичкој структури оваплоћује се драма човековог постојања у времену као однос осмишљеног и ефемерног. Тако, на пример, први квартет *Бернт Нортон* почиње ставом:

“Time present and time past
Are both perhaps present in time future
And time future contained in time past.”

„Време садашње и време прошло / Садржани су обоје
можда у времену будућем / А време будуће садржано је у
времену прошлом.“⁷

Ова замисао јединства људског живота у вечности вараира затим у стиховима:

“What might have been is an abstraction
Remaining a perpetual possibility
Only in a world of speculation.
What might have been and what has been
Point to one end, which is always present.
Foot... its echo in the memory
Down the passage which we did not take
Towards the door we never opened
Into the rose-garden. My words echo
Thus, in your mind.
But to what purpose
Disturbing the dust on a bowl of rose-leaves
I do not know.”

[„Оно што је могло бити је абстракција / Која остаје
вечна могућност / Само у свету спекулације. / Оно што је
могло бити и што је било / Показује у правцу истог
завршетка, који је увек садашњост / Кораци одјекују у
сећању / Низ ходник којим нисмо пошли / Према
вратима која никад не отворисмо / Ка ружичњаку. Моје
речи одјекују / Тако у твојој свести. / Али у коју сврху /
Унемирују праšину у злеги ружиних лапца / Ја не
знам.“⁷]

Можда се у овом контексту вреди сетити Лафортгових
стихова који говоре „како су животињски пропуштени возови!“⁷⁶
[“Oh, qu'ils sont pittoresques, les trains manqués!...“⁷⁶], као књижевниот
сазвежђа ове замисли: Можда се вреди подсетити да је „Емилиот
обновио контакт с Емили Хејл кад... је она посетила Енглеску
током два узаступна лета, 1934. и 1935, у време када је дошло до
посете Бернт Нортону.“ [“Eliot renewed contact with Emily Hale
when... she visited England for two successive summers, in 1934 and 1935,

⁷⁶ Jules Laforgue, “O géatinans diaphanes...” (“Derriers Vers”), *Les Complaintes – L'Imitation – De Notre Dame La Laine – Derriers Vers*, Text établi et présenté par Claude Pichois, Paris, 1959, p. 291.

„Верујем у њако, ... Знаш да одикако значи за себе.“ –
„Свака песма је епитиф.“

Њехен тхе висит то Бурнт Нортон тоок пилце.“⁷⁷ Али те елементе
литерарног дослуха и биографског корена треба схватити само
као полазница и, евентуално, расветљење, а нипошто као
свођење једне велике песничке пустиловине универзалног смисла
и значаја на некакав „утицај“ или животну догледовштину, односно
„недогледовштину“.

Други квартал *Исли Коукер* преузима ову тему и вараира је у
почетном стиху у оквиру једне неупоредиво шире и дубље исто-
ријске асоцијације:

“In my beginning is my end.”
[„У мом почетку је мој крај.“⁷⁷]

А то је, као што смо видели, одјек, односно инверзија чувеног
изведеног ресла шкотске краљице Мери, коју је загочила, а потом,
1587. године, и погубила Елизабета I.⁷⁸ У трећем ставу овог
квартета смисао тог уводног стиха се у исти мах потврђује и обрће
у слици ништављена модерног света који мора завршити у оном
духовном слепицу у коме је и настао, у савременом мраку
испразних моћника, у коме су сви као људи тамо где их нема и не
може бити:

“O dark dark dark. They all go into the dark,
The vacant interstellar spaces, the vacant into the vacant,
The captains, merchant bankers, eminent men of letters,
The generous patrons of art, the statesmen and the rulers,
Distinguished civil servants, claimmen of many committees,
Industrial lords and petty contractors, all go into the dark...”

[„О мрак мрак мрак. Сви иду у мрак, / У празне
интерстеларне просторе, празни у празнину, / Моћници,
комерцијални банкари, угледни људи од пера, / Вели-
ководници слонфори, уметности, државници и управљачи, /
Угледни начелници, челници многих одбора, индустриј-
ски магнати и ситни лиферанти, сви иду у мрак...“⁷⁷]

То је свет модерног, друштво веома развијеног мајмунског
позоришта – а у њему се, дојста, као у позоришту, светла гасе да
би се кулисе промениле“ [“As, in a theatre, / The lights are extinguished,
for the scene to be changed“]. Овај мотив се даље развија у слици

⁷⁷ Вилетт Елиот's *Early Years*, p. 56.

⁷⁸ Код краљице Мери, на прагу погубљења, то ресло гласи: „У мом крају је
мој почетак.“ Вилетт горе белешку 50.

нераскидиве узајамне повезаности људског понашања и деловања, која драматизује питање слободне воље у свету свеопште предреджености:

"In order to arrive at what you are not
You must go through the way in which you are not. ...
And where you are is where you are not."

[„Да бисте стигли где нисте / Морате ићи путем на којем нисте. ... / И где јесте. — ту нисте.“]

С друге стране, овакви и слични стихови су увод у песничкову личну исповест у летој парликури овог квартета, његово сагледање напора, лутања и промашаја у властитој животи и стварању:

"So here I am, in the middle way, having had twenty years —
Twenty years largely wasted, the years of *l'entre deux guerres* —
Trying to learn to use words, and every attempt
Is a wholly new start, and a different kind of failure."

[„Ево ме ту, на сред пута, за мноштво је двадесет година — / Двадесет година углавном страћених, година *l'entre deux guerres* — / У покушајима да научим како да користим речи, а сваки докушај / Јесте потпуно нови почетак и друга врста промашаја.“]

У овим варијацијама пресецају се елементи личног живота и исповести о мукама песничког стварања, али запажања о tzv. „реалном“ историјском времену осветљена су тежњом да се из тог времена изиђе у неко духовно зрење смисла. Стога и последњи стих тако звонко обрће парадокс почетног стиха враћајући га геслу из којег је поникао:

"In my end is my beginning."
[„У мом крају је мој почетак.“]

У трећем квартету — *Драј Селвејџ* — мотив односа историјског, „реалног“ времена и ванвремености у којој постоји духовно зрење заједничко свим људима, добија загонетна облика „реке у нама и мора свуд око нас“ [“the river is within us, the sea is all about us”]. У четвртом, последњем квартету — *Лилиа Гидинг* — прибиру се нити свих претходних мотива и њихових варијација у новом сликовном озарењу:

"And the end of all our exploring
Will be to arrive where we started"

„Верујем у њакао, ... Знаш га отикако знаш за себе.“ —
„Свака песма је епиграф.“

And know the place for the first time.
Through the unknown, remembered gate
When the last of earth left to discover
Is that which was the beginning.
At the source of the longest river
The voice of the hidden waterfall
And the children in the apple-tree
Not known, because not looked for
But heard, half-heard, in the stillness
Between two waves of the sea.
Quick now, here, now, always —

[„Циљ је свеколиког нашег истраживања / Да стигнемо тамо одакле смо почели / И упознамо место по први пут. / Кроз непознату, утврђену капију / Када је последња куцак који је остао да се открије / Оно што је било почетак, / На извору најдуже реке / Глас скривеног водопада / И деца на јабучи / Незнана јер их нисмо ни тражили / Али чуна, магично чуна, у тишини / Између два морска таласа. / Брзо, сада, сада, сада, увек...“]

Све ове слике — почетка и краја, непознате капије која се препознаје, реке и мора, хука скривеног водопада, деце и њихових гласова који се готово чују у тишини између два таласа — имају изразита, сугестивна религиозна обележја. Оне се овде окупљају као у некој колди, као стари, добри знаци из ранијих квартета, али сада у ведрини и темпу који долази као музичко изненађење. Битно је такође уочити да поред варијације великих платна, реке и мора, краја и почетка, Елиот овде дозива и најобичније, свакодневне речи, као што су „сада“, „овде“, „увек“ које попримају нека оностранна обележја:

„као да се тематска грађа песме сагатоји не само од симбола и слика, него и од неких речи у обичној употреби“, те речи попримају исту врсту развоја као слике“

[“the poem seems to have for its thematic material not only symbols and images, but certain words in common use”, “these words receive the same kind of development as images do”].

Управо, захваљујући томе, древни литерарни и митоворачки симболи добијају посредством ове повратне спреге непосредност дејства елементарних појава. Када у последњем стиху „Ватра“ и „Ружа“ постану једно [“And the fire and the rose are one”], када се средине живог и мидеал живота, то јединство се не осећа толико као наставак древних литерарних традиција, колико као овалпоћење драме човековог посезања за смислом, за сликом коју он непрестано изнова тради и која се непрестано осипа у људској историји.

Природа овог песничког настојања и постигнућа као изузетног феномена модерне књижевне историје можда се још јасније сагледа у Елиотовим егзистенцијалним есејима. Властитих књижевних настојања, јер, он се заправо још доста рано афирмисао и као вођа и глас у енглеској и европској књижевној критици свог времена. Поред увођења тзв. „метафизичких“ песника, нарочито Дона Дона и Ендрјуа Марвелла (Andrew Marvell), у фокус књижевне пажње, поред утемељења својеречно схваћеног појма „традиције“ који подразумева да су све културе усмерене ка истом циљу одређивања тобожаја човека у свету и његових духовних могућности, Елиотова критичка промишљања утемељила су и неке елементарне термине књижевних разматрања свог времена. Ту је, Ренд-мо, објективни корелатив: „као начело песничког исказа:

„Једини начин да се изрази емоција у уметничком облику јесте да се пронађе неки објективни корелатив, другим речима, низ објеката, нека ситуација, неки панан догађаја који ће бити формула те одређене емоције; тако да када су дате спољашње чињенице које се морају завршити у чулном искуству, та емоција се сместа изазива.“

[“the only way of expressing emotion in the form of art is by finding an ‘objective correlative’; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensual experience, are given, the emotion is immediately evoked.”⁸¹]

Ту је, затим, и готово исто тако утицајно схватање развода мисли и осећања, тзв. „дисоцијација сензибилитета“ у поезији после метафизичких песника:

„Верујем у лака, ... Знаш за оштакко знак за себе“ -
„Свака песма је епитиф.“

„Тенисон и Браунинг су песници, а они и мисле; али она не осећају своју мисао тако непосредно као мирис руже. Мисао је за Дона била искуство; она је модификовала његов сензибилитет. ... У седамнаестом веку дошло је до дисоцијације сензибилитета он које се никад нисмо опоравили...“

[“Tennyson and Browning are poets, and they think; but they do not feel their thought as immediately as the odour of a rose. ... In the seventeenth century a dissociation of sensibility set in, from which we have never recovered...”⁸²]

Елиот је, јакако, и сам у више наврата назначавао колико је његова критичка мисао утемељена у његовој песничкој пракси, што он посматра као песничко остварење колико оно што он посматра као песничко остварење неке шире и дубље интелекције, разумевања коме је „Духовитост“ (“wit”) пре неизбежни нупродукт неког крајњи пил. У том контексту, говорећи о Марвелу, Елиот назначује и нека основна својства своје поезије:

„С оком још увек на Марвелу, можемо рећи да духовитост није ерудиција; понекад је ерудиција и глупи, као код Милтона. Она није пинизам; мада има строгост коју предосетљиви умови могу побржати са пинизмом. Она се бржа с ерудицијом, јер је својство образованог човека, богатог искуством генерација; а бржа се са пинизмом, јер подразумева стално преиспитивање и критику искуства. Она подразумева, вероватно признавање, имплицитно у изразу сваког искуства, других врста могућег искуства, што налазимо у исто тако јасном облику и код највећих, али и код песника као што је Марвел.“

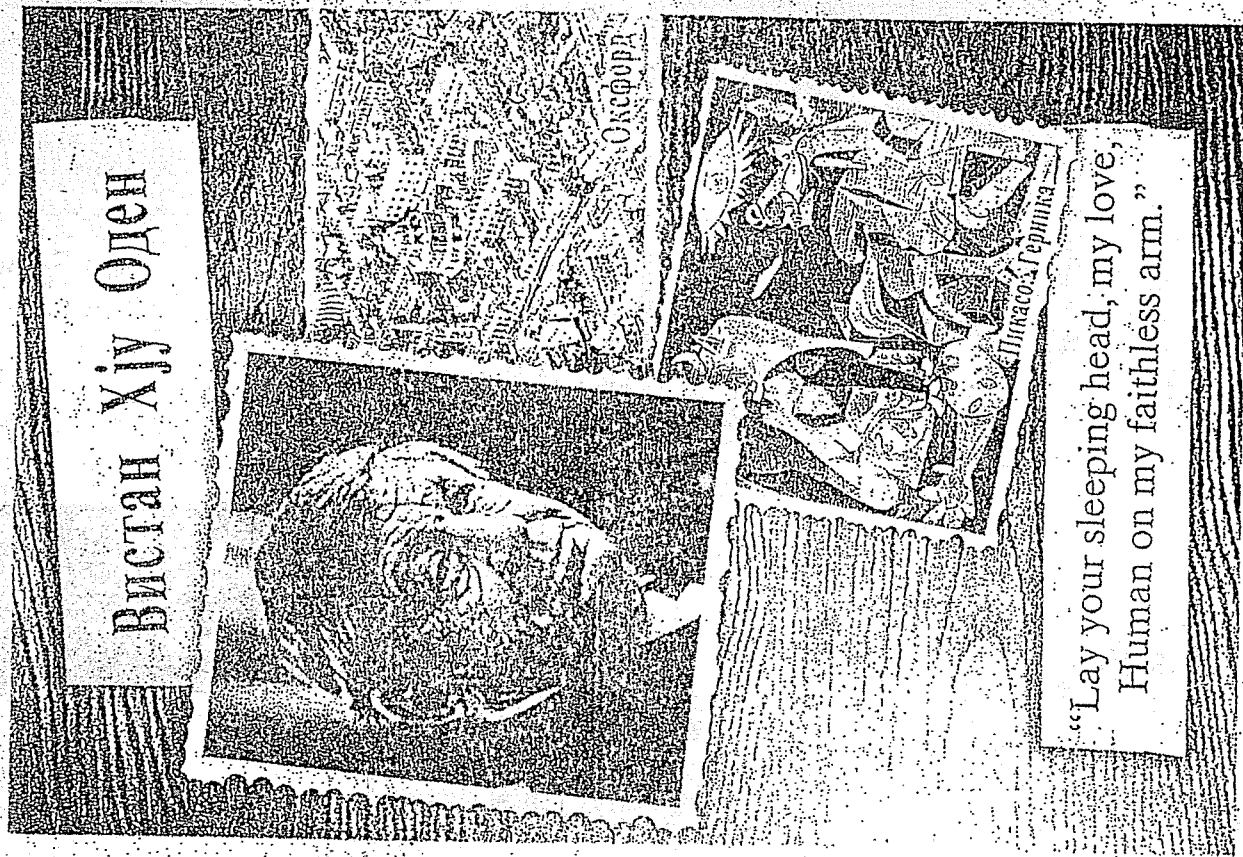
[“With our eye still on Marvell, we can say that wit is not erudition; it is sometimes stifled by erudition, as in much of Milton. It is not cynicism, though it has a kind of toughness which may be confused with cynicism by the tender-minded. It is confused with erudition because it belongs to an educated mind, rich in generations of experience; and it is confused with cynicism because it implies a constant inspection and criticism

⁸¹ “The Metaphysical Poets”, *Selected Essays*, p. 247.

⁸² “To Criticize the Critic”, *To Criticize the Critic*, pp. 20, 22; “From Poe to Valery”, *To Criticize the Critic*, p. 42.

of experience. It involves, probably, a recognition, implicit in every experience, of other kinds of experience which are possible, which we find as clearly in the greatest as in poets like Marvell.⁸³]

Зар није ово најбољи кључ за разумевање Елиотових песничких поступака и његове игре стаклених перли која живи као драма свести и духа? Јер управо је духовитост, у том вишем смислу разумевања — односно „величанствена интелигенција“ [“magnificent intelligence”⁸⁴] — оно по чему је Елиот „један од највећих песника енглеског језика“ [“one of the greatest poets of the English language”⁸⁵]. А зар се та иста духовитост — која подразумева да терор ниједне идеје не може бити легитиман — не огледа и у томе што је он касније приметио да ти његови темељни књижевни појмови заправо нису ништа више до „неколико озлоглашених фраза које су, кажем то с истинским осећањем нелагодности, постигле толики успех у свету“ [“a few notorious phrases which have had a truly embarrassing success in the world”⁸⁶].



⁸³ "Andrew Marvell", *Selected Essays*, p. 262.

⁸⁴ F. R. Leavis, "Eliot's Later Poetry", *Scrutiny*, XI (1942), p. 60.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 71.

⁸⁶ Преглед у *Скаутс* "On T.S. Eliot - The Man and his Work", p. 8.

VII. Вистан Хју Оден (1907-1973)

— „Новинар људске душе у историји“: „Саусти своју уснуглу главу на моју неверну руку“ —

Срећном тридесетих година, на врхунцу свог ангажованог песничког стварања, Вистан Хју Оден (Wystan Hugh Auden) је написао приказ једне књиге о Шелију (Shelley), „Људом Шелију“ („Mad Shelley“), како су та у летњњству прозвали његови, Шелијеви, школски другови. Шелијеве дупорије су касније добиле облик бунтовништва космичких размера, по којима је тај песник и заглављен као „*enfant terrible*“ енглеског романтизма. У том приказу Оден је изнео свој тадашњи песнички *stefdo*:

„Не могу веровати... да ико може бити добар као уметник ко није, и то у приличној мери, и новински извештач. За новинара је најважнији предмет о коме говори и, као што бих пре погледао слику Распећа него слику мртве природе, ... тако у књижевности очекујем пуно вести.“

[“I cannot believe... that any artist can be good who is not more than a bit a reporting journalist. To the journalist the first thing of importance is subject and, just as I would look at a painting of Crucifixion before a painting of still life, ... so in literature I expect plenty of news.”¹]

Но, да ли је ико толико у средишту збивања и, у исти мах, толико далеко од стварних покретача и упоришта акције као новинар који само извештава, ако извештава, о ономе што се збива? Уколико то не би био модерни ангажовани интелектуалац или песник, новинар властите душе у историји — какав је Оден био. Можда нам се управо стога његова поезија у делини — за разлику, рецимо, од Јејтсове, Овенове или Елиотове — не чини толико израз одређене песничке личности, колико медијум једне епохе и разноликог наслеђа њене културе.

Сједне стране, Оден пева о јасно препознатљивим појавима и личностима јавног значаја, о друштвеним приликама и неприли-

¹ Wystan Hugh Auden, “Psychology and Criticism” (Review of H. Read, *In Defence of Shelley*), *New Verse*, April-May (1939), p. 24.

кама тридесетих година, о великој економској кризи и Шпанском грађанском рату, о Берлину и Магриду, о Черчилу и директору Би-Би-Сија. Али како те појаве и личности, чак ни песнички послобене или заслабене, не могу до краја осликати истину о природи живота у том времену, у Оденовом ангажованом песништву налазимо и слике тзв. „обичног“ човека ухваћеног у мрежу тадашњег друштвеног живота. Ова поезија није толико историјски пригодна, или бар не садржи јасна политичка одређења онаг на шта се односи, колико је метафорички тако снажно деформисана да упоришта у стварности која су Оденовим савременицима била јасна, постају данас неизвесна, а често и потпуно измењена. У овом песништву јасне референце се губе у слободном повезивању стварних појединости, у колажу који почиња на паратакси снова.

Штавише, како Оден чак и такву слободу понекад осећа као заточеништво у провинцијализму једне савремености, његово трагање за одсејима историје у људској души креће у трећем прагму — у правцу дописивања са Баироном (Byron), сећања на Рембса (Rimbaud), на Волтера (Voltaire), на управо преминалог Јејтса (Yeats), на Бројгелове (Briegel) слике уз препознатљиве Библијске асоцијације или, пак, у правцу обраћања Хенрију Џејмсу (Henry James) с молбом да посредује код Бога за одност Греха толиким уметницима чији је живот у раскораку с њиховим стварањем. Тако песник не остаје само новинар своје душе у њеној савремености, него постаје и извештач о њеном положају у ширем културном контексту, јер свака од тих личности је симбол неке животне или стваралачке констелације у историји западноевропске цивилизације. Но, као да је и то тек маска иза које се каткад нешто друго крије. Чак и кад докучимо колико су маске и фасаде епоха, политичких система или обрачуна, људског морала и психологије значајне у Оденовој поезији, остаје подозрење да се можда њене крајње тајне и домети крију у малим лирско-ироничним песмицама, у којима се љубав или чежња за њом, откријају као вагромет који се расколсно распламсава и неминовно брзо гасне у вечном мраку људског постојања. Да ли је управо стога Оден, као новинар интимно модерног човека, као сањар вере и безумља тек предстојеће сексуалне револуције, најрепрезентативнији енглески песник новијег времена?

Питање „репрезентативности“ у поезији, међутим, не постаје се толико као процена грађе, па чак ни песничког односа према грађи, колико као питање основних обележја његовог песничког гласа. А ту је битно истаћи, не само оно што је очигледно

Елиотов пресудни утицај у налажењу властите песничке инфлексије, значај полупларних Брехтових (Brecht) сонгова као узора, него исто тако да је Оден, можда више него иједан модерни енглески песник, у тоталној традицији енглеског песништва. Од штурих и тврдох, древних англосаксонских ритмова, преко елизабетанске распеваности, класицистички звонких и често јетких тонова, Оденов песнички глас се креће до емотивне црноће романтичара, браунинговских драмских дијалога и симболичног уморног сањарења краја 19. века.

Најзад, веома је значајна — за разумевање оног чему његов песнички глас тежи — и што често оставајује — његова примедба да ни из једне књиге није научно толико о поезији колико из антологије Волтера де ла Мера (Walter de la Mare) *Добрише име* (*Some Names*, 1923). А то је збирка која садржи, поред различитих класика националне музе, које очекујемо да нађемо у свакој антологији, много балада, дечјих песмица (“*Childs nursery rhymes*”), песама за певање, алара у стиховима, бајалаца и којеквалних других примитивних и можда сунтаственијих облика у којима се одређа када песнички глас обраћао својим слушаоцима и саиграчима. Остуд често у Оденовој поезији има више ритма и звучности открића него одређеног „погледа“ на свет, иако и она, као и свака велика поезија, стара и нузију погледа на свет. А не је овакву поезију могућно писати с тако дубоким осећањем трагике постојања знак је, без сумње, некег дубљег песничког зирања и изражајних моћи.

Оден је рођен 1907. године у Јорку као трећи син у лекареској породици, а пре него што је напунио две године, породица се преселила у једно село у близини Бирмингама, где му је отац радио као професор здравствене заштите на Бирмингамском универзитету. У детињству га претасходно занимале техничке играчке, а у основној школи Светог Едмунда у Сарију (1915—1920) упознао се са својим животним пријатељем Кристофером Ишервудом (Christopher Isherwood). У средњој Грешамовој школи у Холту (Gresham School at Holt), коју је похађао од своје 13. године, нарочито се истицао у природним наукама, заносио мишљу да постане рударски инжењер, играо у школским представама, читао Фројда (Freud) и односио награде за саставе на латинском језику. У зиму 1922. осетио је да је изгубио религиозна уверења свог детињства и објавио прву песму у школском часопису.

У јесен 1925. написао је студије природних наука, похађајући и колегије из политичких и економских наука, филозофије и књижевности, у Оксфорду. Његов татор Невил Когил (Nevill Coghill)

толико га је импресионирао да се у току студија определио за енглеску књижевност као први главни предмет. Али и он је доволно импресионирао свог тјатора да му уведе Елиотову поезију као обавезну лектуру, након сула Колџа, а ускоро и Џон Роналд Толкин (John Ronald Tolkien),² уводили у тајне староенглеске поезије и древних сага, које су та очаравале. Зар и он сам није добио наме по једном свезу из 9. века? Поред тога, веровао је, као и његов отац, да му је презиме скандинавског порекла, те да порекло вуче древне испандске корене. У Оксфорду је већ 1926. уређивао са Чарлсом Платом (Charles Plumb) – а следеће године са Луисом Макнисом (Louis MacNeice) – студентски часопис *Оксфордска поезија* (*Oxford Poetry*). У исто време спрдијатељко се са Сесилом Деј-Луисом (Cecil Day-Lewis) и с њивеном Спендером (Stephen Spender), који му је у ручној штампарији – уз професионалну помоћ, када је машинерија отказала – објавио прву збирку под насловом *Десме* (*Poems*) 1928. године.

Донесен Фројдом и Елиотом, волео је у студентским данима да анализира душевни живот својих другова, нарочито Стивена Спендера и Кристофера Ишервуда, откривајући у тим анализама смислом болевсти и кризе модерног света. Веровао је, штавише, и да изово песничко стварање то није било неважно, да у сфери болевсти постоје непосредне везе између физичког и духовног света. Губобоља је знак да човек лаже, рак да није спреман да користи своје стваралачке моћи, реума да није спреман да савлада колена – и слуша, гљивоћа, као и кратковидост, да хоће да се искључи из спољашњег света, епиплепсија да би хтео да буде анфео и деца.³ Изузетно рецит, широко образован, хитар у давању личних и друштвених дијагноза, великодушан у нудињу терапија, висок, спреман на паље и кагамбуре свих могућих врста, био је маркантна студентска појава.

После завршених студија у Оксфорду 1928. године – на крају се успешно провукло и на завршним испитима из енглеске књижевности (third class honours degree) – Оден је провео годину дана у Немачкој. Избор Немачке, уместо традиционалног избора Француске, био је и знак извесне културне побуне.

² Толкин је познат по својим студијама као што су: „Беовулф: чудовишта и критичари“ („Beowulf: the Monsters and the Critics“), а међународну славу стекао је делима утемељеним у властитој митологији: *Хобит* и *Господар прстенова* (*The Hobbit* 1937; *The Lord of the Rings* 3 vols, 1954–1955). „Хобит“ су импацинарни кепети (половине њудске величине) у Толкиновој прози.

³ Видети Мипсе К. Среас, *The Poetry of W. H. Auden: The Disenchanted Island* New York, 1963, p. 9; cf. Alan Levy, *W. H. Auden – In the Autumn of Anxiety*, New York, 1987, p. 26.

„Можда сам такође имао и несвесну склоност у припад Немачке, јер кад сам био мали дечак у основној школи у време Првог светског рата, ако бих узео додатно парче хлеба и маргарина, неки наставник би увек казао – ‘Видим, Одене, ти хоћеш да нас Хуни победне’ – успостављајући на тај начин у мојој свести везу између Немачке и забрањених уживања.“

[“Perhaps, also, I had an unconscious bias in favour of Germany because, when I was a little boy in pre-school during the First World War, if I took an extra slice of bread and margarine, some master was sure to say – ‘I see, Auden, you want the Huns to win’ – thus establishing in my mind an association between Germany and forbidden pleasures.”]

Нека он, забрањених уживања“ Оден је откривао у авантурама с младинама углавном пролетерског порекла (што је, с обзиром на његова талашња уверења, било политички коректно). Друга уживања у последњим данима Вајмарске републике – која ће ускоро бити политички забрањена у нацистичкој Немачкој – била су у знаку частих посета немачким кабањкама и упознавања са сонговима у Брехтовом позоришту, а узгред и са политичким терором нацистичких тројки, који ће ускоро довести до Хитлеровог триумфа у тој земљи.

По повратку у Енглеску 1929. неколико година раније је као наставник, прео у Лондону, а затим у Шкотској и Глостерширу. У тим годинама Оденова, петорка“ (Оден, Ишервуд, Спендер, Макнис и Деј-Луис) формирала је – или су бар медији прогласила да је формирала – tzv. „Оденову групу“. Тај назив је *Бриџански еншиклопедија* прогласила „новинарском измишљотином“ [“a jocularistic invention”], али „група“ је, бар раних тридесетих година, поред заједничких хомосексуалних склоности, делила не само левицарска уверења, у разним облицима и степенима, него и склоност кагамбурскао ксмезања грађанског света. Каснијим прихватањем хришћанства, у веома широком смислу те речи, Оден ће се, дабоме, удаљити од многих својих младалачких дилема и склоности; а то ново опредељење ће му парадоксално олакшати да излази на крај са својим хомосексуалним опредељењима: могућност покајања ипак олакшава решење.

⁴ W. H. Auden, “Going to Europe”, *Symposium II, Encounter*; London, January, 1963, vol. XX, No 1, p. 53.

⁵ Auden, W. H., *The New Encyclopaedia Britannica* (in 30 vols), McGraw-Hill, vol. 2, 15th Edition, Chicago, London, Toronto, Geneva, Sydney, Tokyo, Seoul, 1980, p. 363.

На Елиотову препоруку објавио је 1930. године своје *Песме (Poems)*, заједно са драмском фарсом, шарадом *Плаћен с обе стране (Paid on Both Sides)*. Та фарса је фрагментарна комична прича о свађи две угледне енглеске породице и пропалим покушајима њиховог измирења, с умцима који личе на грчке хорове. Као што му је у Енглеској Фејбер (Faber and Faber), код кога је Елиот радио као рецензент, а ускоро и као уредник, остао издавач до краја живота, тако је и у САД нашао доживотног издавача у Рандом Хаусу (Random House), који му је објавио 1934. године *Песме (Poems)*, заједно с тешко проходном авангардном драмом о банкротству савременог политичког живота и његове реторике под насловом *Беседници (The Orators, 1932)*. *Плес смрти (The Dance of Death, 1933)* такође је укључен у ову збирку, а пре тога био је изведен као не баш успела представа у Групном позоришту, које је покренуо познати енглески балетан и кореограф Руперт Дуп (Rupert Doone's Group Theatre). Реакције на филмску верзију су биле крајње противречне због „јасне марксистичке тенденције ове политичко-балетске шараде“ [“the arrogant Marxist tendency of this political ballet-charade”]. Групно позориште је извело и три његове „Брејтовске“ драме, које је радио у Сарадњи с Кристофером Ишервудом (*Пас испод коже – The Dog Beneath the Skin, 1935*; *Узлећ Ф-5 – The Ascent of F-5, 1936*; *На граници – On the Frontier, 1938*). Најзад, то су и године када се спријатељило с наугледнијим енглеским композитором Бенјамином Бритеном (Benjamin Britten), који је написао музику за многе његове песме, а касније користно његов текст као либрето за његову прву оперу *Пол Бајан (Paul Bunyan, 1941)*.

То су, дакако, године Оденове најјаче политичке ангажованости на широј историјској позадини. Мусликијеве фашистичке диктатуре у Италији (која је уведена још 1925. године), велике економске кризе (1929–1933), која је довела до незапослености огромних размера почетком тридесетих година, Хитлеровог доласка на власт (1933–1934), као и Шпанског грађанског рата (1936–1939). То је, уједно, била и позадина Оденовог песничког стварања тих година, које му је донело глас најзначајнијег песника своје генерације у Енглеској.

Али, то су и године разних других искустава и доживљаја. Занимљиво је, рецимо, да у тим својим „левицарским“ годинама, још у јуну 1933, у једној прилици Оден осећа:

⁶ Michael J. Sidnell, “W. H. Auden”, *Dictionary of Literary Biography*, vol. 16: *Modern British Dramatists, 1900–1945*, ed. Stanley Weintraub, The Gale Group, Detroit, 1982, p. 16.

„неко квази-религиозно чувство, док разговара с пријатељима на травњаку, да га ‘прожива’ нека моћ која му дозвољава да сазна шта значи ‘волети свог ближњег као самога себе’.“

[“Experiences a quasi-religious sense, while talking with friends on a lawn, of being ‘invaded’ by a power that allowed him to know what it is to love one’s neighbour as oneself.”⁷]

Занимљиво је да се 1935. године већчао с Ериком Ман, кћерком Томаса Мана (Thomas Mann), те јој тако омогућио да стекне британско држављанство. Први „планирани“ младожења је био његов пријатељ Кристофер Ишервуд, а када је он пренеустио пошту Одену, Оден је сместа телеграмом одговорио породици Ман једном речју: „Очаран!“ [“DELICHTED”]. Појавио се и у Швајцарској да зачикава свог таста приједбом да му је Кафка најзепи немачки писац новијег времена, али Томас Ман је био Кефкин обожавалац. Једном каснијом приликом, полкрај Другог светског рата, када се нашао у Пентагону и залутао тражећи излаз по неким од 800 ходника, сетио се, каже, Кафке. Коначно, угледао је једног стражара и упитао га како да изиђе, а овај му је рекао да је управо изишао. С Ериком Ман се ретко збјао, али су остали доживотни пријатељи, а на запиткивања новинара да ли је тачно, као што лексикони наводе, да су се они развели, одговарао је да му то није познато.

Значајница од тог необично сретног брака била су Оденова путовања тридесетих година. Како је претпостављао, или бар волео да прича, да је Исланд са својим древним сагама био дом његових далеких предака, путовао је с Луисом Макнисом од јуна до септембра 1936, често кампујући, по тој сликовитој земљи, а следеће године објавио у Сарадњи са својим сапутником путопис *Писма с Исланда (Letters from Iceland)*. Поред породичне историје, занимало га је и ратовање, па је боравио за време грађанског рата у Шпанији од половине јануара до почетка марта 1937, а затим заједно са Кристофером Ишервудом, за време јапанске инвазије, у Кини од краја фебруара до половине јуна 1938. У Кину су стигли преко Суеца, а вратили су се преко САД, да би затим заједнички написали књигу *Пућ ка једном рашу (Journey to a War, 1939)*.

⁷ Wendell Stacy Johnson, *W. H. Auden*, New York, 1990, p. 12.

⁸ Видети Alan Levy, *W. H. Auden*, p. 24.

⁹ Видети *ibid.*, p. 24.

Биле су то године када су пронацали прво Чемберленови (Chamberlain), а нешто касније и Стаљинови покушаји да пактирањем с Хитлером сачувају своје земље од рата и усмере немачке ратне снаге у неком згоднијем правцу. Оден се, као и други његови левичарски оријентисани земљаци, све више суочавао с избором између помоћи владајућој класи своје земље или слабењу борбе против нацизма. За енглеску левичарску интелигенцију, за разлику од ситуације у многим другим, окупираним европским земљама, ни касније, у току рата, није се указивала могућност помирена власти идеологије и напријетизма у покрету отпора. У јануару 1939. заједно са Кристофером Илверудом отишао је у САД, у чему су многи његови сународници дуго времена видели недостатак патриотизма, ако не већ и издају. Примео је америчко држављанство 1946. и живео претежно у Њујорку до 1972, с краћим или дужим прекидима због пословања по америчким универзитетима или у Оксфорду (1956-1961) у звању професора поезије (које обично добија неки значајан савремени песник, од кога се очекује да разговара са студентима и одржи тек понеко предавање, ако то жели).

Однов боравак у САД од 1939. до 1956. године обежежен је већ на почетку удаљавањем од његових властитих позиција тридесетих година и прихватањем не само хришћанске вере, него и ревноским поштовањем њених обреда, редовним посећивањем богослужења и причешћивањем. Свој повратак хришћанству објашњавао је утицајем узорног живота свог пријатеља Чарлса Вилијамса (Charles Williams), песника и романописца, заокупљеног и теолошким питањима, иначе уредника у Оксфордској универзитетској штампарии, кога је упознао по повратку из Шпаније. Вилијамс га је упутио на читање Кјеркегора (Kierkegaard) и његову поставку да, вера долази као одговор на личну кризу, а не као нешто наметнуто од родитеља и успостављеног ауторитета неке институције. ["Belief comes as an answer to personal crisis rather than as imposition from parents and the established authority of an institution."¹⁰]. С друге стране, свој повратак вери Оден је објашњавао и појавом Адолфа Хитлера.

У шеснаестој години нисам имао никакве потребе за теолошким утемељењем својих лепих либералних погледа — сви су у то веровали. Али када се појавио Хит-

¹⁰ Видети Richard Johnson, "W. H. Auden", *Dictionary of Literary Biography, Volume 20. British Poets, 1914-1945*, ed. Donald E. Stanford, Louisiana State University, The Gale Group, 1983, p. 34.

лер, морао је постојати разлог зашто је тако крајње опак. А поред тога, кад сам био у Шпанији за време грађанског рата и кад су све цркве биле затворене, схватио сам да ми се то не свиђа. Желео сам да буду отворене. Тада нисам осећао посебну потребу да се ја молим Богу, али сам пожелео да се то омогући другим људима.

[“At sixteen I had no need of a theological basis for my nice liberal views — everybody had them. But then when Hitler came along there had to be some reason why he was so utterly wrong. Also, when I was in Spain during the Civil War and all the churches were shut, I realized I didn't like it. I wanted them to be open. I didn't at that point want particularly to pray myself, but I wanted people to be able to.”¹¹]

Истина, у републиканској Шпанији цркве нису биле само „затваране“, него каткад и рушене, а свештенство је било протогњено. Међутим, Оден је умео да говори о свом повратку хришћанству и у сасвим другачијем тону:

„Одвек сам имао велике среће с Богом. Видите, певао сам у црквеном хору, па сам стога увек уживао у певању, а био сам и у веселачкој постави. Стога сам, и кад ми је досадио Бог, уживао у богослужењу.“

[“I was always very lucky with God. You see, I was a choirboy, and so I always enjoyed singing, and I was a boat boy. So even when I got bored with God, I always enjoyed his worship.”¹²]

Поред тога, сматрао је, кад је већ урађен превод *Књиже змијеничких молитви* (*Book of Common Prayer*), да би се требало молити на латинском: одбијао је да каже: „Верујемо у једнога Бога. *Credo* не може постати *credamus*.“ [“We believe in one God. *Credo* cannot become *credamus*.”¹³]

Срећном пролећа 1939. упознао је деветнаестогодишњег лепушкастог млађаца, песника и тибетисту Честера Калмана (Chester Kallman), с којим остаје у трајној животној и стваралачкој вези, иако је често и дубоко патио због Калманових „неверстава“.

¹¹ Видети Anne Freeman, “Reality and religion”, *W. H. Auden — a tribute*, ed. Stephen Spender, London, 1974, p. 89.

¹² Видети *ibid.*

¹³ Видети *ibid.*

Поред познанства с Калманом и повратка хришћанству, почетак боравка у САД обележило је и објављивање једне од његових најзначајнијих песничких збирки *Други људи* (*Another Time*, 1940), у којој се нашао велики број његових најпознатијих песама. „Незна-ни грађанин“ (“The Unknown Citizen”), “У знак сећања на В. Б. Јејтса” (“In Memory of W. B. Yeats”), “Волтер у Фернеју” (“Voltaire at Ferny”), “Уметничка галерија” (“Musée des Beaux Arts”), “Друго време” (“Another Time”), поред ранијих као што су, “Успаванка” (“Lullaby”) и друге. Али, био је то, у исти мах, и наставак потпуцања до хаосу савременог света: у знаку тражења неког вишег реда и смисла у поезији. Карактеристичан је у том смислу запис једног његовог пријатеља који га је затекао у запуштеном њујоршком стану у хаосу разбацаних књига, одеће, прљавог посуђа и лепе-љара; телефонски именик, уместо једне ноге, помагао је кречету да одржава равнотежу, а уз то је још кревет био прекривен капу-тима уместо ћебала. Када га је пријатељ припитао: “Зар не можеш да унесеш макар мало неког реда у свој живот?” Он је само сгвозорио: “Да, у својој поезији.” [“Can't you keep any sort of order in your life? He replied poetry.”¹⁴]

За време Другог светског рата Оден је гостовао као песник и настајник на разним америчким универзитетима и колеџима: у Новој школи у Гринич Вилиџу (Greenwich Village) у Њујорку (1940), на Оливет колеџу и Машитонском универзитету (1941), те на Свортмор колеџу (Swarthmore College, 1942–1945). Поткрај рата, као добар познавалац немачког и Немачке, служио је као цивил у рангу мајора у комисији за испитивање дејства америчког бомбардовања Немачке у рату. Звањем мајора у цивилу му је, како каже, одговарало, јер је могао да се креће у меџаним папучама, као што је чинио и по америчким кампусима. Међутим:

„Наш извештај је показао да немачка ратна производња није опадала до децембра 1944, кад је рат већ био изгубљен. Бомбардовање није знагнје, утицало на то. Пентагону се, дабоме, није свидео наш извештај, али управо због тога је бомбардовање Вијетнама за мене тако бесмислено.“

[“Our report showed that German war production didn't go down until December 1944, when the war was already lost. The bombing didn't seriously affect it. The Pentagon didn't like our report, of course, but it was what makes the bombing of Vietnam so senseless to me.”¹⁵]

¹⁴ Видети Alan Levy, W. H. Auden, p. 20.

¹⁵ Видети *ibid.*, p. 24

У априлу 1945, Рандом Хаус је, након скоро две године одла-гања због несташице хартије и других ратних околности, објавио његове *Сабране Песме* (*Collected Poetry*), које су двадесетак пута доштампаване и продате у преко 50.000 примерака. У том издању свега је двадесет једна од сто шездесет осам песама написана после збирке *Другој времени* (1940), али оно је дефинитивно уврстило Одена, у поредо с Јејтсом и Елиотом, међу три водећа енглеска песника 20. века. У исти мах ово издање је изазвало бурне коле-мике, јер су многи критичари видели у Оденовим изостављању покеке песме, у местимичним интервенцијама, па и у абецедном поретку песама (према првом стиху), Оденов фалсификат, одно-сно покушај да са свог новог, хришћанског филозофског стано-вишта „прекроји“ своју рану левичарску поезију.

Оден је објашњавао, на пример, изостављање песме „Шпа-нија“, у којој је реч о Шпанском грађанском рату, тиме што њен последњи стих проповеда олако учење, изједначавајући успех са моралом:

“History to the defeated

May say Alas but cannot help or pardon.”¹⁶

„Историја побеђенима / Може рећи Авај али не може помоћи ни опростити.“]

Са Оденове временске и идејне дистанце тај стих је могуће, дакако, и тако схватити. Међутим, у непосредном контексту свог објављивања он је могао звучати и као подстрек шпанским бор-цима, потпуно с обзиром на то да је приход од продаје те брошуре био намењен њиховим рањеницима. Најзад, колико год да је у своје време деловала као „ангажована“, цела песма се може читати и као „недовољно“ ангажована, јер сузавше општено говор о франковцима као претњи опстанку цивилизације.

У сличном смислу занимљиве су Оденове недоумице и коле-бања у вези са песмом „1. септембар 1939“ (“September 1, 1939”), у којој се из перспективе неке манхатанске кафанске јазбине у 52. улици надноси над немачким нападом на Пољску и слуги:

“Uncertain and afraid
As the clever hopes expire

¹⁶ W. H. Auden, *Spain*, London, 1937, p. 12 [pp. 7–12] – All the author's royalties from the sale of this poem go to *Medical Aid for Spain*. – Сви наводни из ове песме дати су према овом издању јер је Оден није касније прештампаво у својим збиркама. – Песма је данас присутна и у Скелтоновој антологији: *Poetry of the Thirties*, ed. Robin Skelton, Harmondsworth, 1964, pp. 135–136.

Of a low dishonest decade:
The impenitent odour of death
Offends the September night.¹⁷

[„У недоумици и уплашен, / Док су на издицају
Довиљавље напе / Тадне, нечасне декаде... / Срамни вон
смрти / Врећа септембарску ноћ.“]

Превне лудости човечанства, по који пут, у зло ноће, док наука,
ето, показује шта све данас може:

“Assciate scholarship can
Unearth the whoje offence
From Luther until now
That has driven a culture mad,
Find what occurred in Linz,
What huge image made
A psychopathic god:
I and the public know
What all schoolchildren fear,
Those to whom evil is done
Do evil in return.”

[Презишна наука може / Раскривкати све оно
Бешчашће / Од Лутера до наших дана / Од кога је једна
култура помахнута, / Установити шта се десило у
Линцу, / Која је то огромна слика / Свободна психо-
патског бога. / А ја и јавност знамо / Што деца у школи
уче / Нанеси зло другом, / Злом ће да ти врати.“]

Линц је, наравно, алузija на Хитлерово печаштво и формалне
године. А у том контексту се, затим, призива Тукидид (Thucydides)
– поузани извештач о катастрофалном рату Атине против
Спарте, изгнаник који се, уз то, добро разумевао у свеколику
пошаст људске историје, у све оно што демократија може да прича и
диктатор да ради. Међутим, када је у већ објављеном облику
прочитао ту песму, Оген се замислио над стихом:

“We must love one another or die”
[„Морамо се волети или умрети.“]

¹⁷ “September [1, 1939”, *Poetry of the Thirties*, ed. Robin Skehon, Harmondsworth, 1964, p. 280 [pp. 280–283]. – Сви наводи из ове песме нати су према овом издању. –
Наслов песме је алузija на дан немачког напада на Пољску.

А онда му је ту нешто заокретано, па ја, како каже, сам себи
рекао:

„Појавола, да то је лаж! У сваком случају морамо
умрети.“ Тако сам у следећем издању преправљо тај
стих: „Морамо се волети и умрети.“ Али ни то ми се није
свиђало, па сам изоставио ту строфу. Али ни тад ми се
није учинило да је све у реду. Цела песма, увидео сам,
заражена је неизлечивим бешчашћем – и мора се
одбацити.“

[“That’s a damned hell! We must die anyway. So I altered it
to ‘We must love one another and die.’ That didn’t seem to do
either, so I cut the stanza. Still no good. The whole poem, I
realized was infected with an incurable dishonesty – and must be
scraped.”¹⁸]

Редослед потеза био је, изгледа, мало другачији: цела последња
строфа је, као прво, избачена у целини из *Сабраних песама* 1945,
затим је у потоним издањима враћена с наведеном исправком, да
би на крају цела песма била потпуно изостављена из *Сабраних
песама* 1966.¹⁹ Међутим, занимљивије је да је Оген у овом
контексту ауторских интервенција у већ објављеним песмама
волео да наводи Валеријеу (Paul Valéry) изреку: „Песма некад
није завршена, већ само напуштена.“ [“A poem is never finished, only
abandoned.”²⁰] А како је он неолг века ревидирао своје песме, по-
некад ружом у већ штампаној књизи,²¹ поставља се питање ко би то
могао имати право да то песнику заборани.

¹⁸ Видети Richard Johnson, “W. H. Auden”, *Dictionary of Literary Biography, Vol-
ume 20: British Poets, 1914-1945*, ed. Donald E. Stimpert, p. 33.

¹⁹ Видети *ibid.*

²⁰ *Ibid.*, p. 36. Тај цитат код Валеријеа гласи: „Песма никада није завршена
увек је случајност завршава, а то ће рећи нуди публици.“ [“Un poem n’est jamais
achevé – c’est toujours un accident que le termine, c’est-à-dire qui le donne au public.” – Paul
Valéry, *Litérature*, 1930, p. 46.]

²¹ Тако, на пример, у песми „Лакот знање“ Оген говори о „догрешки-
возовника“ [“wrong trains“], у којима остају они који се држе својих рационали-
зација и угодно се возе кроз живот ретиструјући само „поседе, миљажу / часне
ствари“ [“accrues, mileage / of the vitious thing” – “Easy Knowledge”, *Collected Shorter
Poems*, 1966]. Али управо у примерку тог стандардног издања, које је Оген
поклоњиво Од Соулс колеџу (All Souls College) у Оксфорду, он је својеручно унео
исправку: “accrues, mileage / The easy knowledge / of the vitious thing“ [„поседе,
миљажу, / лако знање / часне ствари.“] У каснијим издањима ова исправка је
задржана.

После рата Оден је гостовао је на Бебингтон колеџу (1945), Барнард колеџу (1947), а предавања која је одржао на Универзитету државе Вирџиније (1949) објавио је као збирку критичких текстова следеће године (*Побеснели њош* – *The Enraged Flood*). Поред тога, он је био уредник серије „Млађи песници“ коју је објављивао Универзитет Јејл (Yale University); а за ту серију је сваке године од 1947. до 1959. бирао за објављивање неки песнички првенац. Бавио се књижевним јурнализмом, критиком, имао је бројне јавне наступе на којима је рецитовао своју поезију, држао је често јавна предавања и врло активно учествовао као крупна песничка фигура у свеколиком њујоршком књижевном животу. Заједно с Честером Калманом написао је либрето за оперу Ичара Стравинског *Раверџиниково њујоване* (*The Rake's Progress*),²² изведену у Венецији 1951, као и за оперу Ханса Вернера Хенцеа *Елеџија за младић љубавницима* (*Hans Werner Henze, Elegy for Young Lovers*), изведену 1961. у Штутгарту, те приредио *Залудни џезу љубави* (*Love's Labour Lost*), који је уз музику Николаса Набокова (Nicholas Nabokov) изведен 1973. у Бриселу.

Од 1948. до 1957. Оден је углавном боравио од априла до октобра у Европи. Тада су обично он и Калман заједно летовали у Оденовој „викендици“ на италијанском острву Искија (Ischia) у близини Напуља. Пошто је Искија добијала све мањашенија туристичка обележја, после 1958. Оден и Калман су проводили лета у Оденовом другом дому у малом аустријском селу Кирихтетену (Kirchstetten). За разлику од Њујорка, ту је пошта сјездала у јутру уместо у подне. Поред тога, ту га није звала Бет Дејвис (Bette Davis) после поноћи из Калифорније да му каже како јој се свиђа нешто што је он написао, а није морао ни да одговара на телефон: „Погрешно спојено“, кад би му неко најавио да ће га прво кастрирати, а затим убити. У строгој сатници обода улоге су биле строго подељене: Оден је ишао у куповине, постављао и распремао сто, мешао вечерње маргине, а Калман је био кувар, баштован и служио је сва остала нића.²³

Њујоршка литерарна врећа, односно њено смењивање с боравцима у Европи, летованима у Искији и Кирихтетену, остала је оквир Оденовог живота и рада и после гостовања у Оксфорду (1956–1961), све до 1972. године. У том америчком периоду свог

²² Наслов је алузја на познату Бањанову религиозну алегорију *Поклониково њушовање, од овог свећа до оног који пређе* (*John Bunyan, The Pilgrim's Progress, from this World to that which is to come* – Pt. I, 1678; Pt. II, 1684).

²³ Видети Alan Levy, "The Man: Afternoons on Audenstrasse", *W. H. Auden*, pp. 7–8.

стварања објавио је своју дугачку драмску поему *Доба мучнине* (*The Age of Anxiety*, 1947), која му је донела Пулицерову награду следеће године. Међу осталим збиркама песама посебно су значајне *Ахилов шшиш* (*The Shield of Achilles*, 1955), као можда најзначајнија збирка његове позне поезије, те *Дужна пошла Клији* (*Homage to Clio*, 1960), с већим бројем шаљивих и „лакших“ песама, те, најзад *По кући* (*About the House*, 1965), која садржи „нежну евокацију његовог живота с Калманом у њиховом летњем дому у Аустрији“ [“a tender evocation of his life with Kallman at their summer home in Austria.”]. Објавио је, поред осталог, још и три значајна тома предавања и критичких разматрања: *Бојарова рука*, (*The Dyer's Hand*, 1962), *Слоредни свеишви* (*Secondary Worlds*, 1963), „*Меморијална предавања*“ Т. С. Елиот [“T. S. Eliot Memorial Lectures”], *Предговори и његовори* (*Forewords and Afterwords*, 1973). У последњим годинама живота проводио је доста времена у Оксфорду као члан Крајстчерч колеџа (“Student”, i. e. Fellow, of Christ Church College), а умро је 29. септембра 1973. у шездесет шестој години у једном бечком хотелу, не преставиши да пише поезију готово до последњег дана.

У Оденовом животу и песничком стварању 1938. године означава велику вододелиницу – удаљавање од политички ангажованог деловања ка дубљем филозофском промишљању човековог места у историји и космосу, често озареном разноразним елементима историјске и уметничке баштине западне културе. Али већ и у првом раздобљу назривају се неки елементи другог. У том смислу се у Оденовом политички ангажованом песничком тридесетих година разликују три врсте песничког исказа. Прва је у знаку порука непосредно смештених у лако препознатљив, шир, барјатада лако препознатљив историјски, друштвени и политички контекст. Друга врста исказа снажно је метафорички деформисана, историјски данас готово анонимна, јер је заокружена посредним дејством друштвених и политичких околности на човеков мисаони и осећајни свет, на његово осећање властитог места у колективној судбини, или, пак, на његова настојања да ту потражи, па можда чак и нађе, неки свој духовни или бар душевни идентитет. У трећој врсти нашле би се песме које на разне начине, каткад и призивањем прошлости – рејимо Бајроновог света – нуде шире панораме савременог урбаног комерцијалног живота.

Разлика између поезије с изразитом политичком референцом и поезије у којој је та референца тек полазна тачка мета-

формичке пустиловине није изгледала ни тако јасна ни тако важна у време када су ране Оденове песме објављиване у слично оријентисаним часописима или у заједничким збиркама. Не само што је општа оријентација тих публикација била недвосмислена, него је већ и сам Оденев поетис, тридесетих година, био јасан политички кључ за разумевање и оних метафора које се нису изричито референцијално успостављале у неком чврстом и јасном друштвеном контексту. У то време све те песме изгледале су део јединственог песничког света.

Међутим, када се Оден већ у току 1939. године почео да удаљавати од својих ранијих уверења, затим да изоставља из својих *Sabrilint* *лесами* природне референцијалне песме као што је „Штанга“, а нешто касније чак и „1. септембар 1939.“, те да ревидира и понекад претвара своје стихове, ситуација се суштински променила. Референце његових раних метафора почеле су изазивати ужи круг стручњака који су обично подозревали издају или превртљивост – да ишчежавали, тако да су те метафоре, удаљујући се од оног круга стварности у коме су настале и који је подлако тонуо у заборава, добијале нове и другачије асоцијације. Често су оне, суочавајући се са новом савременошћу политичког тренутка у коме се читају, мењале и своје „историјско“ значење. „Делиће“ се као етикете на нове ситуације и друштвене појаве. Знак је Оденове огромне песничке снаге што је таква промена уопште била могућна, јер ако пригодничарска поезија почиње да живи у новим контекстима, значи да је пропор песничке речи био можда и знатно дубљи него што је у први мах изгледало. Међутим, целокупна слика Оденовог песничтва ипак је и данас јаснија ако се сагледа у својој историјској тези.

У првој Оденовој збирци, коју је његов пријатељ Станвен Шендер приватно штампаво 1928. у Оксфорду, нема пригодних политичких песама с недвосмисленим историјским референцама: Али већ у првој „јавној“ збирци која је на Епитову препоруку штампана под насловом *Песме* (1930), срећемо се са сликама велике економске кризе (1929–1933), као и сатиром енглеских политичких институција, културног друштвеног и породичног живота, а посебно интелектуалног лицемера у суочавању с постојећом историјском ситуацијом. Тако се Оден већ у првој песми непосредно обраћа револуционару, подстиче га на акцију и поистовњава са читаоцем. У другој песми он даје слику зоре која представља „симбол новог друштвено-политичког дана“ („symbol of new social-political day“²⁵). Али његове политичка оријентација

можда најјасније долази до изражаја у песми под бројем 22 у којој даје слику свеопштег расула на почетку револуције:

“Get there if you can and see the land you once were proud to own
Though the roads have almost vanished and the expresses never run,
Smokeless chimneys, damaged bridges, rotting wharves and choked canals,
Tramlines buckled, smashed trucks lying on their side across the rails...”²⁶

[„Стигни тамо, ако можеш, види земљу која ти је некад понос била / Мада су путеви готово ишчежали и експресни возови никако не иду: / Димњаци без дима, општењени мостови, доковани тргну и канали су загушени, / Трамвајске пруге, искривљене, слупани камиони по-странце леже на шинама...”]

Поред те, недвосмислене физичке слике револуције, Оден изричито указује на дефетистичку филозофију бега из стварности у веома широком историјским асоцијацијама. Ту су, с једне стране, они који су у властитом идеализму или стигности тражили излаз из главне стварности, Платон и Паскал (Pascal), Војдер (Vaude-laine) и Флобер (Flaubert), чија је магија опенела многе интелектуалце, естетске и моралисте, када су они пронашапутали:

“Better join us, life is worse”

[„Боље с нама, живот је гори”]

С друге стране, ту су и истински песници слободе, који су саблажљивали своје грађанско заокружење, Лоренс који је провео свој век у знаку политичких прогона, па и Блејк кога је околина излудела:

“Largence was brought down by snuff-hounds, Blake went doty as he sang...”

[„Лоренса су гадови средили, Блејк је шенуо док је певао.”]

Затим, ту је и апсурдни конформизам грађанске породичне свакодневице – самоуверена глупост једног света изванредно дочарана у његовом опонашању:

“Perfect rater. Marvellous mater. Klook the stic down who dates –
Very well, believe it, sory, till your hair is white as theirs.”

²⁵ M. K. Speaks, *The Poetry of W. H. Auden*, p. 32.

²⁶ „XXII – Get there if you can...”, *Poems*, London, 1933 (first ed. 1930), p. 73 (pp. 73–76). – Стихови из прве Оденове збирке, која је касније прештампавана са знатнијим изменама, наведени су према овом издању.

[„Красан хале. Сјајна кева. Згроми оног ко се дрзне — /
Врло добро, веру, следи, док ти коса не поседе.“]

На крају, ту је и одговарајућа слика врха политичке пирамиде на којој се у најотменијим оделима стално нешто брбља:

“Lecturing on navigation while the ship is going down.”

[„Држи се предавање о навигацији док брод тоне.“]

И, најзад, посне позива читаоцу да се окане свог снебљивљивог држања, да се не понаша као камен, у закључку Оден опет олована, семантички и синтаксички, глумест света који ошмује подражавајући и његов нехални колоквијални тон говора:

“If we really want to live, we'd better start at once to try,
If we don't, it doesn't matter, but we'd better start to die.”

[„Ако збиља хоћеш живот, боље места покушати, /
Ако нећеш, нема везе, боље одмах умирати.“]

Можда су основне дражи ове поезије њен младалачки нежај и разиграност:

“The picture of desolation gives the reader a thrill of gratified excitement: he seems to be sharing in a vicarious *Schadenfreude*, and indulging too in the thoughtless pleasures of youth, like dropping the stone down the old working and waiting for the splash.”²⁷

[„Слика пустоши, узбуђује читаоца заносом који је задовољен: као да и он посредно учествује у том радовању туђој несрећи [*Schadenfreude*] и предаје се и сам непромишљеном, уживању младости, као кац се баца камен у стари прекоп и чека само да будне.“]

С обзиром на овако изричит политички карактер Оденове ране ангажоване поезије, природно је што су његове три песме уврштене у антологију млађих левичарских песника, које је Мајкл Робертс одабрао за своју збирку *Нова имена* (*New Signatures*, 1932), коју су објавили Ленард и Вирџинија Вулф (Leonard, Virginia Woolf). У свом предговору Робертс истиче:

²⁷ John Bayley, “W. H. Auden” in M. K. Spears, *Auden — A Collection of Critical Essays* Englewood Cliffs, N. J., 1964, p. 61.

„Песник не може очекивати да добро нише ако не иде у корак са својим временом“; „Песник је у извесним полледима, вођа“, његова је функција не само да пронађе ритмове и слике које одговарају свакодневном искуству нормалних људских бића, него и да нађе имагинативно решење њихових проблема. ...Али да би могла да делује, песма мора прво бити разумљива.“

[“A poet cannot expect to write well... unless he is abreast of his own time”²⁸; “The poet is, in some ways, a leader”; “it is his function not only to find the rhythms and images appropriate to the everyday experience of normal human beings, but also to find an imaginative solution of their problems”; “But to be effective, a poem must first be comprehensible...”²⁹]

А то су управо, по Робертсовом мишљењу, основне одлике Оденових и Деј-Луисових песама. Најзад, таква тежња за комуникацијом с другим људима и њиховим признањем доводи модерног песника до онога што је заправо, суштина комунистичког става увиђање да сам човек није важнији од цвета у пољу, да би могло бити добро жртвовати властито благостање да би се другима користило [“the essence of the communist attitude: the recognition that oneself is no more important than a flower in a field; that it may be good to sacrifice one's own welfare that others may benefit.”]. У овакром политичком и интелектуалном контексту читала се и Оденова “Ода” (“Ode”)³⁰ као неки комунистички проглас, иако у њој нема никаквих политичких референци, јер је у њој слика сукоба гериле и оних који служе Богу толико метафоризована да би та “револуција” очигледно могла да се збива и на Марсу.

Следеће, 1933. године, Мајкл Робертс је објавио своју другу, значајнију антологију под насловом *Нова земља* (*New Country*). У предговору тој антологији лажна портијанска прецрпана патриотска идила иронично се евоцира у безазленом исецању слика беспрекорно униформисаних српских војника из енглеских новина, уз то војника у тако беспрекорном поретку да личе на играчке

²⁸ Michael Roberts, “Preface” to *New Signatures*, London, 1932, p. 8.

²⁹ *Ibid.*, p. 10.

³⁰ *Ibid.*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 18.

³² “Ode”, *Collected Shorter Poems — 1927-1957*, London, 1966, pp. 59-62.

У колико није другачије назначено, сви наводи из Оденових краћих песама дати су према овом издању.

Међутим, савремени свет раних тридесетих година је далеко од таквих, макар и лажних идеја, он је у знаку појаве фашизма, националсоцијализма и економске кризе која захтева рушење целокупног система капиталистичке приватне својине:

„Прекасно је за писање писма *Tudor*... тражимо од вас да нам помогнете да укинемо цео класни систем. ... зар не видите да је једини начин да се спасе Енглеска да се спасе свет?“

[“It is too late for a letter to *The Times* ... we're asking you to help us abolish the whole class system. ... can't you see that the only way to save England is to save the world?”³⁵]

Ту је, затим, Деј-Луисово „Писмо младом револуционару“ у коме, између осталог, каже:

„вера је оно што је револуционару најнеопходније“, ни љубомора, ни сажалење, ни познавање претрпе, ни мржња, да чак ни љубав, него извесност новог живота мора бити његова молазна тачка... Јер револуционарни подухвати без вере су узалудни.“

[“the prime essential for a revolutionary (s) faith”; “The certainty of new life must be your starting-point. Not jealousy, not pity, not knowledge of economics; not hate even, or love, but certainty of new life. ... For revolutionary works without faith are vain.”³⁶]

Строга Деј-Луис види „успостављање бескласног друштва у овој земљи“ као „делику“ психолошку операцију“ [“The establishment of a classless society in this country sounds like a major psychological operation to me.”³⁷]. Стендеров оглед „Поезија и револуција“ занимљив је; међутим, по томе што истиче да савремени писац, „да би уопште могао бити саслушан, мора ући у традицију буржоаске уметности“ [“the contemporary writer... in order to get a hearing at all ... has to enter into the tradition of bourgeois art”³⁸]. Буржоаска уметност је, наиме, једина могућа дијагностичка визија буржоаског времена и његов највећи психоналитичар.

³⁵ Michael Roberts, *New Society*, London, 1933, p. 11.

³⁴ *Ibid.*, p. 14.

³⁵ *Ibid.*, p. 15.

³⁶ Cecil Day-Lewis, “Letter to a Revolutionary”, *New Society*, p. 27.

³⁷ *Ibid.*, p. 33.

³⁸ Stephen Spender, “Poetry and Revolution”, *New Society*, p. 65.

Поред разних других есејистичких, прозних и песничких прилога сличне или блиске политичке оријентације, у овој антологији се налазе и три Оденове песме. Прва под насловом „Пролог“ (“Prologue”) пример је високометафоризоване „антажоване“ песме, колико као призивање неког новог света, толико и као химна његовој загонетности његовом помањању „Кроз ноћ и зору која скрива звезду“ [“through the night and star-concealing dawn”³⁹]. Звезда се, дакако, не помиње као петокрака, али друге две политички експлицитне песме, као и цело заокружено збирке, а у то време већ и сам Оден ов потпис, недвосмислено назначују светлу перспективу тог света. Наиме, већ следећа Оденова песма у овој збирци, посвећена Цералду Херну (Gerald Heard), под насловом „Срећна Нова година“ (“A Happy New Year”), представља сатиричну евокацију света савремених, не само непознатљивих него и именованих политичара, новинара, милионера и интелектуалаца. Тако се у њој појављује, главом и брадом, Стенли Болвин (Stanley Baldwin). Он је, уместо лорда Керзона (Curzon), добио од краља мандат да образује конзервативну владу 1923, а то је означило крај могућности да неки аристократа буде изабран на најбољнији положај у земљи. У Оденовој песми он брише нос о луду, док Винстон Черчил (Winston Churchill) с великим еротским жаром говори о неком бојном броду:

“It was some little time before I had guessed
He wasn't describing a woman's breast.”⁴⁰

[„Бити ми је потребно нешто мало времена да схватим /
Да не опишете женске груди.“]

Ту је, затим, и директор Би-Би-Сија, та и Сер Остин (Sir Austen), лорд који се обраћа скупу мајки с мољбом да шаљу своје синове у банкарску службу:

“Send your sons to us. To tell you the truth
Our managers are very fond of youth.”

[„Шаљите своју децу нама. Да вам право кажем / Наши
директори веома воле младиће.“]

У том бурлескном хаосу су, даље, и Оденови књижевни знанци и прилагљик: „несрећни Елиот, који лажљиво бира речи“ [“Unhappy Eliot was choosing his words”], Паунд, који им свима шаље поздравни

³⁹ W. H. Auden, “Prologue”, *New Society*, p. 193.

⁴⁰ W. H. Auden, “A Happy New Year”, *New Society*, p. 200 [199–207].

телеграм из Француске, Ситвелови (the Sitwells), који приређују приватну игранку, док највећи економски теоретичар капитализма Мејнارد Кејнс (Maynard Keynes) пмиздравим гласом обавештава друштво да у Кембриџу мисле да је он ламелан. Међутим, на овој новогодишњој честитки, дакако веома, а можда и сувише пригодној, већ се накупила прашина времена која и иначе немицковно пада по сатиричној поезији која се уско веже за поједина савремена имена и пролазна збивања.

У политичком смислу најрадикалнија је, ипак, трећа Оденова пригодна песма под насловом „Комуниста другима“ (“A Communist to Others”), у којој се, на почетку треће строфе, као у неком интимном политичком загрљају, комуниста топло обраћа једном обичном смртнику, готово прецебрегавајући своју супериорност:

“We cannot put on airs with you
The fears that hurt you hurt us too...”⁴¹

[„Не можемо се ми вањирати пред вама, / Вапе
стрепње и нас боле...”]

Из овог загрљаја песма креће ка сатиричним сликама разних врста класно обележених плиткоумних типова. Ту је, као прво, слика „сјајног лафа... у беспрекорним панталонима од меког вуненог шгофа“ [“a splendid person... in spotless flannels”], који презире све оне који нису „так ни чисти“ [“Not even clean”]. Затим се појављује слика „безумно храброг мистика“ [“Dare-devil mystic”], који нуди свима: небо на којем ће наћи оно што богаташи имају већ на земљи: „Љубав, свирку, спавање с доручком“ [“love and music and bed and breakfast”]. А ту је и академски мударак који у свом дистанцираном хумору открива да су сва људска незадовољства настаја углавном због пара, односно због недостатка пара. Иако нешто живописнији од политичког загрљаја на почетку песме, ови стихови остају у оквирима домета класицистичке друштвене и психолошке сатирире. Песма, међутим, достиже свој озарени тренутак у проклињању целог тог света, у младалачкој обести с којом се заноси његовом несрећом:

“Let fever sweat them till they tremble,
Stamp wrack their limbs till they resemble

⁴¹ W. H. Auden, “A Communist to Others”, *New Country*, p. 209. – Сви стихови из ове песме наведени су према овом издању – Песма је приступачнија у Стелтоновој антологији: *Poetry of the Thirties*, ed. Robin Skelton, 1964, pp. 54–59.

Cartoons by Goya:

Their daughters sterile be in rut,
May cancer rot their fretting gut,
The circular madness on them shut,
Of paranoia.”

[„Грозница их зножила док не почну да дрхте / Грч им
удове хватао, нек' лице / На карикатуре Гоје: / Кхери им
јалове у парењу биле, / Рак им изјео хариншка дрва, /
Загочили се у круг лудила / Или параноје.”]

Из овог жучног заноса песма креће ка сетним пределима положаја несрећног песника, коме је једино право осећање самоћа, кад сунца залазе“ [“when suns are setting”], самоћа из које једино може ужаснут, бежати у „своја приватна мора“ [“private seas”]. А затим се глас обичних људи обраћа песнику и каже му: „Теби смо ми потребнији него што претпостављаш“ [“You need us more than you suppose...”]. Укратко, крећући се од интима до сатире, преко младалачког заноса у сарказму, до директе инкантиције на крају, песма сведочи колико о опсегу Оденовог песничког гласа, толико и о стварности, кошмару, заблудама и сновима једне епохе. Међутим, чак и у вези с овом песмом не треба сметати с ума да по неким мишљењима, Оден није имао ни најкраћу комунистичку фазу“ [“Auden had no communist phase, however brief”], односно, као што је приметно Стивен Слендер, песма „Комуниста другима“ била је „вежбање у улажењу у становиште које није његово власито“ [“an exercise in entering into a point of view not his own”].

Но, међу Оденовим политички изречито ангажованим песмама издваја се „Шпанија“ (“Spain”, 1937), као можда једна од оних неколико пријодних политичких песама која у целини иде у промаде Оденовог песничког израза. Сав пригодни политички оквир Шпанског грађанског рата је ту, али осећање огромне масе историје и бескрајних поља будућности, који притишћу одсудни тренутак борбе, даје песми обележја модерне, готово херојске песничке визије. Прошлост се евоцира као нека фантазмагорича која опседа људску свест: ту је пустошловље давних поморских открића, па кроћење коња, изум точка и сата, укидање вила и шинова, суђење јеретичима и чудотворна исцељења, тарбаве на орловским стенама, капеле са својим анђелима, апсолутна вера у стару Грчку, изградња железница, инсталирање динама и турбина,

стучињање позоришне завесе после смрти главног јунака. Али опседнут тим исечцима угрожене прошлости и неизвесног опстанка, Оден посеже за нагом у будућност у најразноврснијим облицима:

"To-morrow, perhaps the future";

"The gradual expropriation of all the oysters of radiation";

"To-morrow the re-discovery of romantic love";

"The photographing of ravens";

"The beautiful goat of chopis under the dome";

"To-morrow the exchanging of tips on the breeding of tentiers";

[„Сутра, можда будућност“; / „Постепено истраживање свих октава радикалности“; / „Сутра поновно откривање романтичне љубави“; / „Фотографисање гаврана“; / „Красно разлетане песме хора под куполом“; / „Сутра размњивање савета о одгајивању теријера“.]

Али садашњи тренутак, смештен у Манриг као срце судбине модерног света, заправо је залог опстанка. Интензивет ове свессти о судбоносној садашњини дочарава се сталним референом:

"But to-day the struggle."

[„Али данас борба.“]

Тај референ ствара херојски оквир песничког жара у којем се – и то је заправо основна тензија ове песме – основни елементи борбе на фронту сликају у прозачичним бојама. Као да је херојство маште, њена смељост да погледа у очи том прозачичном борбе, равно херојству свессти о садашњем тренутку као часу који кроји свеокупну људску историју. Али у огледалу тог историјског судбоносна ми не видимо велике гесте него „додељену цигарету“, „мучке шале“, шепртљав и незаповољдавајући загрљај уочи рањавања [“the shared cigarette”; “the masculine jokes”; “the fumbled and unsatisfactory embrace before hugging”]. Управо зато што су ти заговори опстанка тако оскромни, они су зүтентични симболи историјског опредељења коме се може веровати. Песма се на крају отвара према помисли да се у том судбоносном часу одиграва, и ко зна, можда и проиграва, не само сва прошлост него и сва будућност:

"History to the defeated"

May say alas but cannot help or pardon."

[„Историја побеђенима / Може рећи авај али не може помоћи ни опростити.“]

Ова два стиха, као што смо видели, наведена су Одена да изабаци ову песму из свог опуса и покренула лавину питања о песничковом праву да одступа од оног што је једном рекао.

Поред ове врсте пригодног политичке поезије, у којој се јасно види историјско заокружење оног о чему песма говори, иако песма посеже и за понечим с оне стране тих граница реалности, Оден је тридесетих година као и неколико значајних широк песничких панорама савременог урбаног комерцијалног живота. Тако, на пример, „Писмо лорду Байрону“ (“Letter to Lord Byron”, 1933-1938), писано у краљевској рими,⁴⁴ даје дроничну слику сусрета две епохе и два друштвена манира. Извињавајући се лорду-песнику што му се обраћа, иако се није с њим упознао, он му објашњава како се у модерном свету комуницира и помиње бројна писма обожавалаца која данас добијају Гари Купер (Gary Cooper) и друге звезде. После тога он напомиње Байрону да је он, Байрон, сигурно још увек за Џејн Остин (Jane Austen), „локантан“ (“shocking”), али да би требало да јој каже, ако сме, да је она, нарочито захваљујући сликама брачних цењкања и сексуалног упењивања браком, постала врло популаран романсијер. Истина:

"You could not shock her more than she shocks me;

Beside her Joyce seems innocent as grass.

It makes me most uncomfortable to see

An English sprinter of the middle class,

Describe the amorous effects of brass,

Reveal so frankly and with such sobriety

The economic basis of society."⁴⁵

[„Не бисте је могли шокирати више но што она мене шокира; / Поред ње нам Џојс изгледа безазлен ко трава. / Прозна ме нелагода обузима кад вишим / Енглеску уседелицу из срење класе / Како описује љубавне ефекте ‘браса’; / Открива тако искрено и тако трезвено / Економску основу друштва.“]

Довољно је сетити се свих оних финансијских махинација којима Дарси спасава Елизабетину „досрнуту“ сестру Линдију – да би добио Елизабетину „руку“, или, пак, како се Елизабета ослобађа својих предрасуда према Дарсију у тренутку кад, очарана

⁴⁴ Rhyme-soual (time soul): строфа од 7 стихова (ababbc), коју је увео Чосер (Chaucer), а користили многи други енглески песници, нарочито у нарративној поезији.

⁴⁵ W. H. Auden, "Letter to Lord Byron," *Collected Longer Poems*, London, 1974, p. 41 [p. 37-76]. Сви стихови из ове песме наведени су према овом издању.

Дарсијевим замком и парком, помишља да би „бити господарница Пемберлија могло бити нешто“ [“to be mistress of Pemberly might be something”], па да схватимо природу овог моралног судара две епохе. Обавештавајући затим Бајрона колики је степен писмености и образовања достигло данашње време, Оден му каже да „нема те лажи коју наша деца нису у стању да читају“ [“there is no lie our children cannot read”], те да је захваљујући свеопштој писмености данас створена ситуација у којој нас „огласи могу научити свему што нам је потребно“ [“advertisements can teach us all we need”]. Истина, уместо негдашњег Џона Була (*bill* – бил), херој нашег доба је постао Мики Маус (*mouse* – миш), а ко зна чиме ли би се тек сам лорд Бајрон у данашњем свету бавио. Можда би био командир неке нацистичке јуришне трупе – „ништа, каже наука, није немогуће“ [“nothing, says science, is impossible”]. Дитајући се, затим, о судбини песника, Бајроновој и властитој, он напомиње да Бајрон, ево, није био изолациониста, па тако није могао да отрпи неправде у Грчкој, иако их није приметио „пред својим лордовским вратима“ [“outside your lordship's door”]. А што се тиче властитој подложја у савременом свету, Оден напомиње да је он „буржоаски интелектуалац“ [“an intellectual of the middle class”], а затим наводи податак из свог пасоша: „посебни знаци – нема“ [“with no distinctive markings anywhere”].

Међу другим аутобиографским елементима нарочито су занимљива сећања на наставнички рад, у којима Оден износи и своја педагошка начела, која подразумевају да је најважније не кротити, него обезумљивати децу:

“Let each child have that's in our care
As much neurosis as the child can bear.”

[„Дајмо сваком детету за које смо одговорни / Онолико неурозе колико може да издржи.“]

У таквим тренуцима мешавине сатиричног и истовешног тона, јасно се види колико је цео однос према Бајрону, његовој поезији и његовом месту у његовом свету заправо нека чудесна морална параболоа у којој ће се Оден на крају наћи; и поред свих разлика у проценама, историјских и класних контраста, на Бајроновој страни заједнички сатирични песнички дух је ипак знак неке дубље духовне сродности. Управо тај тон и та служба, да би се Оден боље разумео с Бајроном, од кога га деле толике разлике у ставовима, него што се разуме са својим грађанским заокружењем, даје песми посебну чар разигране сатиричне носталгије.

⁴⁶ Jane Austen, *Pride and Prejudice* Oxford University Press, London, 1971; ch. X [III p. 274]

„Писмо лорду Бајрону“, иако замашно остварење у енглеској традицији класицистичке сатире, ипак нема ону свежину модерног даха и ону лаконску усредсређеност коју остварују неке Оденове краће песме о савременом комерцијализованом урбаном свету. Занимљива је међу њима рана песма „Погледајте“ (“Consider”, 1930), са својом ироничном визијом туристичког блаженства у интернационалном хотелу „Спорт“, блаженства света „у констелацијама резервисаних столова, / кога ефикасан оркестар снабдева осећањима“ [“constellated at reserved tables, / Surprised with feelings by an efficient band”]. Општи тон песме – укључујући и пренос те музике „негде другде фармерима и њиховим псима / који седе по кућињама у олујним ритмовима“ [“Relayed elsewhere to farmers and their dogs / Sitting in kitchens in the stormy tens”] – сасвим је јасан и поред тога што је у свим послератним издањима Оден изоставио неколико стихова који говоре да је та комедија готова за великог финансијера, коме више неће бити потребни ни његов дечко ни његова дактилографкиња.

Још је снажнија по свом дејству међу Оденовим песмама ове врсте иронична ода „Незнаном грађанину“ [“The Unknown Citizen”], објављена у августу 1939, дакле, неколико месеци после његовог доласка у Сједињене Америчке Државе у јануару исте године. У њој је реч о надгробном споменику који држава подиже свом грађанину покорном, човеку који је „у модерном смислу једне застареле речи био светац“ [“in the modern sense of an old-fashioned word, he was a saint”]. Не само што је овај незнати јунак уредно плаћао синдикалну чланарину и нормално реаговао на сгласе, него су и све његове друге реакције биле у складу с очекиваним нормама понашања:

“He was fully sensible of the advantage of the Instalment Plan
And had everything necessary to the Modern Man,
A phonograph, a radio, a car and a fridge.”

[„Био је потпуно свестан предности куповине на отплату / И имао је све што је потребно Модерном Човеку, / Грамофон, радио, кола и фрижидер.“]

А чему постављати нека глупа питања:

“Was he free? Was he happy? The question is absurd.
Had anything been wrong, we should certainly have heard.”

[„Да ли је био слободан? Да ли је био срећан? Питање је бесмислено: / Да нешто није било у реду, сигурно бисмо већ чули.“]

Поред такве, изражено политички референтне поезије, па и поред шире друштвене сатире околности у којима живи тзв. „Обични човек“, Овен је писао и награнцих дана и поезију више миске, или метафоричке, него експлицитне политичке спецификације. Неде на међи ове две врсте ангажоване поезије стоји његова песма „1929“ која говори о његовим Берлинским данима и слуги кржаве историјске обрачуна. С једне стране, карактеристична Оденова дистанца у овој врсти аутобиографских сећања, у којима се преламају неки историјски значајни тренуци, остварује се у широким оквиру разматрања о „условима за размах годишњег доба“ [“conditions of the season's putting forth”], у прозаичном повезивању предстојећих друштвених катаклизми са доласком Берлинске зиме, времена када се склањају столице из парка, када се у саваторијумима болесници све мање смеју и све мање верују у исцељење. С друге стране, у неким оптимрним појединоцима, песма је толико приватна и конкретна да њена спецификација заправо и није, неминовно, или не бар очигледно политичка: помињање неког пријатеља који прича о својим неуспесима (у питању је Кристофер Ишерауд) у „различитим часовима и различитим собама“ [“at different hours and in different rooms”], као и навођење имена немачких пријатеља који су снажни и срећни, добија извесан историјски призвук тек у светлости касније преваге националсоцијализма у Немачкој. Али евокација насилја – метка у левојачком колену, бацања човека низ берлинско-степениште – већ сугерише дејство нацистичких ударањетрупа у то време. Дакако, све су то елементи од којих се тради тезија између беса и онакшања, можда и онакшања које ће донети револуција. Аћи читаоцу, или бар обичном читаоцу данас није сасвим јасно када ће се ина коју планети та револуција одиграти. Заокружене песме у стихама смрти „старе бајне“ [“the old gang”], која ће бити заборањена у пролеће, такође лебди између историјског пророчанства и митске назнаке: а у томе се крије основна тајна Оденове ране високометафоризоване, али политички ангажоване поезије.

Разуме се, за Оденове читаоце тридесетих година није било никакве политичке или идеолошке „тајне“ у оваквим песмама. Ти читаоци се нису питали кога ли би могли да представљају они политичари који се појављују у његовој песми његове прве збирке – „Испитивач који тако лукаво седе“ (“The Questioner Who Sits So Sly”) – као „префинјени забављачи и маскирани заливљачи“ [“the sensitive amusers and masked amusers”]. Као што им је било јасно који се друштвени поредак подразумева у питању:

„Новинар људске душе у историји“

223

“Will you wheel death anywhere
In his invalid chair...?”
[„Хоћеш ли гурати смрт посвуда / У њеним инвалидским
колицама...?”]

Исто им је тако морало бити јасно који је то свет, уз то, још био спреман да „поздравља“ с официјерским женама / Кад се застава завијори“ [“salute with soldiers' wives / When the flag waves”]. Како, међутим, у песми нема ничега што би ове „префинјене забављаче и маскиране заливљаче“, или пак „гурале смрти у инвалидским колицама“ изричито сместило у одређен историјски или политички контекст, св-се те асоцијације у новије време могу лако повезати и с нашом савременошћу. И управо стога што су ове слике изрази тако универзалних политичких штимунга, неки се данас питају како су овако снажно метафоризовани песнички искази могли бити прихваћени тридесетих година безмало као одређен политички програм, а одговоре на то питање требало би потражити не толико у тим песмама, колико у политичким приликама тог времена.

Укратко, у Оденовој снажније метафоризованој политичкој поезији тридесетих година саздани су и његови рани портрети разноврсних политичких и социјалних типова. Ту је, на пример, онaj „махер“ који у песми „Слободан“ (“A Free One”), која вреда „Сваког дана гледали како с нехотним станкама“, с вештама барањањем органа док / затим улази у кола“, као „предмет просјакове зависности“ [“Walsh any day his melanchant pauses, see / His dejected handling of a wpar as he / Steps after into cart, the beggar's env”]. Али:

“He is not that retiring conqueror,
Nor ever the poles' circumnavigator.
But poised between shocking falls on razor-edge
Has taught himself this balancing subtlety
Of an acrostatic profile, an erect sagittae.”

[„Није он победник који се враћа, / Нији је икад опловио
полове. / Али је нашао неке своје равнотеже међу
страшним падовима са руба понора / Светлији је ово
одржавање равнотеже у склопништу / Неког профила
којим вам се обраћа, исправног држања.”]

Каткад, опет, као у песми „Венера ће сада рећи коју реч“ [“Venus Will Now Say a Few Words”], универзална оквирна слика обухвата истовремено подручја унутрашњег, јавног и биолошког живота. На почетку савременог грађанин је сагледао у свом осећајном врпољењу као жртва моћних сила које владају човековом биолошком и друштвеном историјом, тако да се у хладном насланивању тубом несрећом, у основном тону неке заумне злурадости, остварује природа осећајности и морала владајуће класе на рубу пропасти. У складу с егземпларом те класе којем се обраћа, песнички глас поприма карактер пажљиво бираних савета. Ту је, прво, савет моћне силе немонној жртви да се „топло смеје док се стидљиво врти у свом ходнику“ [“Laugh warmly turning shyly in the hall”], да се „опусти као камен у каручју своје драгана“ [“Relax in your darling’s arms like a stone”]. Затим следи признање те моћне силе да је, ето, и она сама негда стравила године док није успела да одгони гуштере – а онда се истоставило, авај, да гуштери, ни они најбољи, „не могу да контролишу температуру крви“ [“Could not control the temperature of blood”]. Беза између двоношца и гуштера се не експлицира, али крв, ваљда ни гуштерска, ипак није вода. Као што се не експлицира ни веза између модерног и римског света:

“Romans had a language in their day
And ordered toads with it, but it had to die...”

[„Римљани су у своје време имали језик / И наређивали
путеве помоћу њега, али је он морао умрети.“]

Чак ни у својим конкретним претњама — када говори, на пример, својој жртви да не може избећи своју судбину:

“Do not imagine you can abdicate,
Before you reach the frontier you are caught...”

[„Не замислијај да можеш абдицирати / Јер ћеш пре него
што стигнеш до границе бити ухваћен.“]

Овај песнички језик се не обраћа толико свом времену и његовом песничком стилу колико једној огавној самоуверености, неком надмоћном осмеху и подсмеху, који се одвајкада крије иза осећања власти над људима.

Велики метафорички потенцијали Оденовог песничког језика богато се огледају и у песми „Погледај, странче, ово острво сада“ (“Look, stranger, on this island now”) по којој је добила наслов

Оленова збирка песама објављена 1936. године у Енглеској (По-

гледај, странче! – *Look Stranger!*). Енглеска обала као „завршна станка малог поља“ [“the small field’s ending pause”], клифови као „вид од креде који пада у пену“ [“the chalk wall falls to the foam”], док „галеб пребива / За тренутак на литици“ [“the gull lodges / A moment on its sheer side”], бродови „на хитним добровољним задацима“ [“on urgent voluntary errands”], облаци који лутају по води — цео тај сликовни свет је у знаку осећања историјског тренутка, стрепње и мира пред буру. Тешко је, дабومه, рећи колико је напредни трагични раслет европске историје дејствовао на поимање ове песме као прелудјума Другом светској рату, али извесно је да то није био ни први ни последњи прелудјум ове врсте у људској историји, тако да су подручја могућних асоцијација заправо несатњедива:

Најзад, лично је метафоричко дејство и многих других најпознатијих песама ове врсте, као што је, рецимо, „Касина“ (“Cassino”, 1936), која представља судбину изгубљене генерације у сликама кокарнице, па можда и „Другог времена“ (“Another Time”), насловне песме Оленове збирке из 1940. године. Песма говори, наизме, о онима који живе преживеле облике људског живота, те стога није ни чудо што их „толико умире од туге“, што су „толики тако сами у свом умирању“ [“so many die of grief / So many are so lonely as they die”]. Уосталом:

“No one has yet believed or liked a lie:
Another time has other lives to live.”

[„Нико још није веровао у лаж ни у је водео: / Друго
време има друге животе да живи.“]

На оваквим врхунцима високометафоризованог песничког исказа дубоко ангажовање поезије огледају се неки основни циљеви и постигнућа Оденових подухвата, његовог напора да обезбеди неке нове просторе енглеском песничком језику, у подједнакој еквидистанци између вечности и дневне штампе.

У знаку тражења тих простора, иако с нешто другачијим осећајем историјског времена и другачијом драмској форми, могу се сагледати и основна прегнућа Оденових дијалогских песама у којима он, као нешто раније с лордом Бајроном, или с римском историјом на рубу њене пропасти, разговара с другим далеким временима о вечним темама судбине песника у вртлогу ове или оне стварности, готово љаскајући с Гембоом, или Волтером, размишљајући о Јејтсовом животном путу или, пак, о

⁴⁷ Следеће године ова збирка објављена је под Одену дражам насловом *На овом острву* (*On this Island*) у САД, па је Оден плао касније тај наслов и овим песми

смишљу Бројтелових слика, да би се мало касније обратио чак и Хенрију Дрејсу да узме под своје окриље све уметнике на неком другом, бољем свету. У тим дијалозима, или снагредима, у повору великих књижевних и културних симбола, остварује се веома суштинна игра разноврсних песничких маски. За разлику од Браунингових (Brownings), то нису маске песнику страних особа као што је онај војвода који се управо „решо“ своје последње војвођинње у песми под насловом „Моја последња војвођинња“ („My Last Duchess“). Нису, то ни као код Паунда (Pound) маске других личности и далеких особа с којима се песник поистовећује на овај или онај начин. А нису, најзад, ни оне карактеристичне Јејтсове маске које имају своја крајња упоришта у песничковој духовној аутобиографији (као, на пример, у песми „Међу ученицима“ – „Among School Children“). Коначно, то нису маске које говоре колико маске којима се говори Њихово прикључење, као што смо видели у „Писму лорду Вајрону“, превасходно је значајно уколико што омогућује песнику да нађе и одреди себе. Као симболи других времена, других историјских и интелектуалних контекста, оне постају подлога на којој нам песник открива неке дубље аналогije различитих околности и судбина, често у знању великих недоумица, које човека одвакада муче и зајед траже позадане одговоре. Као да у том тражењу прошлост – као скуп историјских околности или њихова слика у књижевном или сликарском огледалу – добија ону функцију коју су некада грчка митологија или Библија имале у песничком савраћаштву.

У знаку таквих затонетки – ширке чежње, али и ироничног објасњања напора живота, па и свести о животу – стасала је Оленова песма о „Рембоу“, објављена у пролеће 1939. године. Рембоов дечачки бег из гралског сивила у свет симболичке, али егзистенцијално укорењене поезије био је исто тако близак Оленовом љубоком и песничком мршћу као потоњи Рембоов бег из те поезије у афричку трговину. На почетку песме Рембоа видимо у мраку, међу својовима железничке станице, а затим као дечака песника у чијем се симболичком песничком гласу распрега, реторичарева лаж као цев: [“the rhetorical’s lie / Burst like a pipe”]. Али Рембо има да захвали за тај свој песнички глас, између осталих, свом „слабићком и лирском пријатељу“ [“his weak and lyric friend”], у ствари Верлену (Verlaine), који му је купио алакохолна пића која доносе распроство чула. Наркотици, дабоме, као што су Де Квинси (De Quincey) и Бодлер (Baudelaire), знали, а као што се често и данас може чути, омогућавају мешање рецептивних моћи различитих чула: зар није и Рембо асоцирао звуке с бојама у својим „Самогласницима“?

(“Voyelles” – 1871)⁴⁸ У том расстројству рађа се, дакле, нова уметност симболичких кореспонденција и синестезије, уметност која обележава крај старе реторике, „крај свих њених глупости на које смо се навикли“ [“to all accustomed nonsense put an end”]. Та нова уметност „удаљује“ песника „и од његове лире и слабихства“, а „стих“ постаје „посебна болест уха“ [“ill from lyre and weakness he was estranged”]; “Verse was a special illness of the ear”. Оудн бег у Африку, у ново акционо обликовање властитог бића:

“he dreamed
Of a new self, a son, an engineer,
His truth ascerable to lying men.”

[„Сањао је / О новом себи, о сину, о инжењеру, / О некој својој истини прихватљивој лажовима.”]

Рађање песника у урбаном подземљу, алкохол и људске слабости као полазна тачка расстројства чула и потка велике поезије, те бег у акциони свет – све то хвата, с исто толико заноса колико и ироничног објасњања, неке одсеве Оленове душе бачене у њену судбину и историју 20. века.

У знаку аналогне суштинности тона, па и напора да се створе неки простори с ону страну живота и уметности, испевана је и Оленова елегија поводом Јејтсове смрти 1939. године. Ту је, као прво, назначена свеколике пустоши тмурног зимског дана:

“He disappeared in the dead of winter,
The brooks were frozen, the airports almost deserted,
And snow disfigured the public statues;
The mercury sank in the mouth of the dying day.
What instruments we have agree
The day of his death was a dark-cold day.”

[„Ишчезао је у глуво доба зиме. / Потоци су били заледени, аеродроми готово опустели, / А снег је унаказио јавне статуе. / Жива је потонула у уста умрућет дана. / Сви инструменти колико их имамо слажу се да је / Дан његове смрти био тмуран хладан дан.”]

Ледени тон почетка песме у складу је с дахом смрти, као да је корелација природе и људске судбине задржана упркос свеколи-

⁴⁸ Вижети Joseph Shipley, ed., “correspondence of the arts”, *Dictionary of World Literary Terms*, London, 1970, p. 65.

ком нашем технолошком прљаву – аеродрома и термометара. Ту је, затим, слика живота који тече даље: вукова који се, далеко од Јејтсове болести, виђају по својим прногоричним шумама, а убрзо затим и контраст с оним што за Јејтса значи то „последње поподне у сопственом својству, / Поподне болничарки и гласина“ [“his last afternoon as himself, / An afternoon of nurses and rumours”]. После тога се суочавамо са сликама сутрашњег дана, када живот тече даље:

“When the brokers are roaring like the beasts on the floor of the Bourse,

And the poor have sufferings to which they are fairly accustomed,
And each in the cell of himself is almost convinced of his freedom...

[„Док посредници на берзама урлају као дивље звери на берзанском пољу, / Сиротиња има своје патње на које је углавном уверен да је слободан...”]

Беспрекорна прецизност описа савременог света у којем људу ричу по берзама, мире се с бесмислом свог сиромаштва и самоће – све је то увод у слике космичког смисла и бесмисла песничке судбине дочаране у другом делу песме:

“You were silly like us; your gift survived it all,

The parish of rich women; physical decay,

Yourself. Mad Ireland hurt you into poetry,

Now Ireland has her madness and her weather still,

For poetry makes nothing happen...”

[„Био си пашав као што смо и ми; твој дар је све најживео; / Парохију богатих жена, физичко распаднење, / Самог себе. Луда Ирска те толико мучила да си пропевао, / Сад су Ирској остале њене лудости и њено време, / Јер поезија не рађа никакве догађаје...”]

У трећем делу, у завршној чудесној коли, у кратким стиховима и полетним ритмовима, Оден лева о знамењу предстојећег рата, о мори мрака у којем сви европски лису лају, као и о запретаној туги и жалости модерног, пустог света:

“Intellectual disgrace,

Stares from every human face,

And the seas of pity lie

Locked and frozen in each eye.”

[„Духовни бесрам / Зурј са сваког људског лица, / А мора сажалења леже / Закључана и слеђена у сваком оку.”]

Као да је цела ова младна евокација зимског пејзажа на почетку, а затим призивање мржње у лавезу европских паса у свеопштем мраку, те, најзад, и слика смрзнуте осећајности савременог света, дочарана да покаже парадокс моћи и немоћи поезије, који ће нам олакшати да поднесемо бол због смрти великог песника.

„Волтер у Фернеју“ (“Voltaire at Ferney”), објављен у марту 1939. године, када је Оден већ био у САД, даје опет веома дистанцирану слику великог антажованог мислиоца који из даљине посматра историјску буру која се примиче. Волтер је уочи Француске револуције био у Швајцарској, као што се Оден уочи Другог светског рата нашао у САД. Могућности потресне, колтико и ироничне аутобиографске идентификације у песми су тонски раскошно искористане. Тако Волтера видимо као старца:

“Almost happy now, he looked at his estate.”

[„Готовао срећан сада, посматрао је своје имање.”]

Он је задовољан што га сајдија поздравља док он пролази, што му је, ето, на имању све криво крећуће, чак и оно дрвеће које је лане посадио лепо напредује; цивилизација му, изгледа, иде од руке:

“The white Alps glittered. It was summer. He was very great.”

[„Бели Алпи су блистали. Лето је. Он је врло велики.”]

Иронична потка те „величине” тог самозадовољства се даље развија на позадини у којој се указује нека слепа старица у Паризу (Маркиза ди Дефан), која „чезне за смрћу и писмима“ [“longed for love and letters”]. Волтер може да јој понуди само писма – властита домишљања и недоумице. Написаће јој:

“Nothing is better than life. But was it? Yes, the fight

Against the false and the unfair

Was always worth it. So was gardening. Civilize.”

[„Ништа није боље од живота. Доста? Да, борба /

Против лажног и неправичног / Увек је вредна напора.

Као и баштованство. Ширимо цивилизацију.”]

У истој мах, он, Волтер, који је „довео другу децу у свети раг против срамних одраслих”, против свеколиког поретка свог времена, размишља како „има, ипак, још толико тога да се уради”, „а само се на себе може ослонити“ [“He’d led the other children in a holy

was / Against the infamous grown-ups": "there was much, though, to be done. / And only himself to count upon". Де ту престаје патос херојске позе и самозавравања, како разгранчигити поистовећивање с Волтером и иронију која разара и саму позицију с које је песма написана? Које су то допирне тачке, а који контрасти, између Волтерове Европе над којом се нагносе „грозне сестре / које сврбе дланови да скувају своју дечу“ [“the horrible nurses / lching to boil their children”] и Оленове Европе у знаку таласа нацизма и фашизма, који се већ обрушава? Или је, можда, у датом контексту занимљивија Волтерова безазлена вера:

“Only his verses

Perhaps could stop them: He must go on working. Overhead
The uncontraining stars copressed their lucid song.”

[Једино би његови стихови / Можда могли да их
зауставе: Он мора да настави да ради. А горе / Звезде, које
се ни на шта не жаде, склапају своју златницу песму.]

Волтер је, као што је за Олена и Бијрон у једном тренутку, био, нека крајња иронијана мисаона и имажинативна мера свести о властитој песничкој и људској судбини. Ангажованом песнику није лако бежати, као што му лако не пада за свест да његова поезија, као што ће то Оден касније драстично констатирати, не може ништа да промени у стварности.⁴⁹

Суптина овог Оленовог односа према грађи, клиничког погледа упртог у вечност и властиту душу, можда се најсуптилније иронијично огледа у песми „Уметничка галерија“ (“Musée des Beaux Arts”), објављеној приближно у исто време у пролеће 1939. године. У зими претходне године Оден је посетио Бројтелов кутак у Краљевојкој уметничкој галерији у Бриселу и с те полазне тачке он призива сећања на неке друге Бројтелове слике, укључујући и оне које нису у Бриселу, те размишља како све оне назначују белогвешу људску равнодушност према туђој муци:

“About suffering they were never wrong,

The Old Masters: how well they understood
Its human position; how it takes place

While someone else is eating or opening a window or just walking
dully along...”

⁴⁹ Видети Alan Levy, *W. H. Auden*, p. 22.

[„У погледу патње никад нису грешили, / Стари
Мастори: како су само лепо разумевали / Њен људски
положај; како се дешава / Док неко други једе или
отвара прозор или тек тако шетка...”]

Нехајни, колоквијални обртн, с карактеристичним још оуптењеним опкорачењима, успостављају и сами тон равнодушности према онме о чему говоре, те тако иронијично овлашћују основни мотив песме: *ишла нас се, ишче шуба мучка!* Тај тон „горког колоквијализма“ [“biting colloquialism”⁵⁰] одржава се затим у алузијама на Бројтелову слику „Попис у Витлејему“ (“Numbering in Bethlehem”), на којој је предстојећи покољ назначен у два вида: док побожни старци чекају „чудотворно рођење“, деца то нису посебно желела да се деси. Фок су се клизала / На језерету крај шуме“ [“the miraculous birth”, “Children... did not specially want it to happen, skating / On a pond at the edge of the wood”]. Призивајући затим једну другу Бројтелову слику – „Поклољ невиних“ (“Massacre of Innocents”) – он указује да упркос страве покоља, тамо негде у углу пси и даље воде свој псећи живот, „док колз једног мучитеља“ (кога на слици заправо и нека) „чешка своју безазлену стражњицу о дрво“ [“the torturer’s horse / Scratches its innocent behind on a tree”].

Најзад, на трећој Бројтеловој слици – „Икар“ (“Icarus”) – која представља Икаров пад у море, опет се сучавамо с истим мотивом:

“Now everything turns away

Quite leisurely from the disaster, the ploughman may

Have heard the splash, the forsaken cry,

But for him it was not an important failure; the sun shone
As it had to on the white legs disappearing into the green
Water...”

[„Како се само све окреће / Сасвим лежерно на другу
страну од катастрофе; орач је можда чуо бућ, очајнички
врисак; / Али за њега то није био важан неуспех; сунце је
сијало / Као што је морало да сија док су беле ноге
нестајале у зеленој / Води...”]

⁵⁰ Видети M. K. Spears, *The Poetry of W. H. Auden*, p. 150. Спирер користи овај термин у вези с песмом „I. септембар 1939“, насталој исте године и тонски сродној другој песмица тог периода.

А ту је и слика „скупоценог брода дивне израде, који је морао видети то чудо, дечака како пада с неба, али је имао некуда да стигне па је мирно отпловио“ [“the expensive delicate ship that must have seen / Something amazing, a boy falling out of the sky, / Had somewhere to get to and sailed calmly on”].

Укратко, патос песме пролази управо из њене привидне равнодушности према ономе о чему говори, из ироније „горког колоквијализма“ који нас некако издалека подсећа, шта је чвјек, а мора бит чвјек“. Дакако, та иронија крије у себи неку неискану жељу за другачијим човеком и светом, она не потписује оно што описује, али и то је класични облик унутрашње побуне уметничког језика против оног што нам непосредно предочава.

С исто толико сете и ироније Оден се у једној од оваквих песама обраћа Хенрију Џејмсу с молбом да као велики уметнички виртуоз посредује код Бога за грехе свих уметника, чији су животи у великом раскораку с њиховом уметношћу. Шира позадина ове песме крије се колико у глобалној катаклизми Другог светског рата, толико у религиозној кризи, као и несређеном професионалном и личном животу, у потупању, у неверствима Честера Калмана, који му је често бежао с другим партнерима у жбуње дахомосексуалним савјезима на Ватреном острву (Fire Island). У тој песми, објављеној први пут у лето 1941. године под насловом „На гробу Хенрија Џејмса“ (“At the Grave of Henry James”, 1941), као да се нешто од Џејмсове суптиности огледа већ у почетној слици:

“all the pools at my feet /

Accomodate blue now, echo such clouds as occur /

To the sky”

[„све барице крај мојих ногу / Сад пружају уочиште плаветнину, одражавају онакве облаке какви се дешавају / небу“.]

Интонација те слике је химнична колико и иронична, а та двојност гласа одржава се и у постављању заучастих питања о стварном, духовном и естетском животу у последњим стиховима у којима Оден тражи од Џејмса да посредује за сву своју сабраћу:

“All will be judged. Master of nuance and scruple,

Pray for me and for all writers, living or dead:

Because there are many whose works

Are in better taste than their lives, because there is no end

To the vanity of our calling, make intercession

For the treason of all clerks.”

[„Свима ће се судити. Мајсторе нијансе и обзирности, / Моли се за мене и за све писце, живе или мртве. / Јер има их много чија су дела / У знаку бољег укуса него њихови животи, јер нема краја / Таштини нашег позива, посредуј / За издају свих великодостојника.“]

Склоност духовних великодостојника ка издаји духовних вредности у стварном животу дотарана је у исти мах као једноставно признање, али и као чудесно иронично објаснање људске природе и властитог живота, па и као чежња за неким другачијим поретком ствари.

Ово подозрење скривених чежњи које вребају на све стране иза размрканих слика људских напора и пораза, посебно је тонски раскошно у Оденовој љубавној поезији. Јер ко би могао рећи да ли има више цинизма или зајоса, ироније или фантастике, рећимо, већ у „Писму“ (“The Letter”): песмици објављеној још у првој збирци 1928. године и задржаној на челу у свим каснијим Оделовим изборима? Писмо од старе љубави долази на почетку нове и ствара циклички круг који се поистовећује с ритмем годашњих доба. Време садашње је, разуме се, пролеће; студи питања – у том тренутку кад „изанђали круг љубави поново почне“ [“Love’s won’t sinch it re-begun”] – да ли ћемо опет уследати што смо већ видели, да ли ћемо осетити што смо већ осетили:

“The swallow on the tile, spring’s green

Preliminary shiver...”

[„Ластавицу на прету, пролетње зеленило / Прелиминарну дрхтавицу...“]

У том кретању љубави у корак с годишњим добима песник већ у следећој песми – „Виши данас“ (“Taller To-day”, 1928) – размислиа, чежљиво колико и иронично, о понављању љубавних доживљаја:

“Taller to-day, we remember similar evenings,

Walking together in a windless orchard

Where the brook runs over the gravel, far from the glazier.”

[„Виши данас, сећамо се сличних вечери, / Док шетамо кроз воћњак у коме нема ветра / Где поток тече по шљунку, далеко од глечера.“]

Врхунац могуће среће је, истина, занос заједничког, али пролазног, те утолико драгоценијег тренутка.

"But happy now, though no nearer each other...
Noises at dawn will bring
Freedom to some, but not this peace no bird can contradict..."

[„Али срећни сад, мада не ближе једно другоме... / Вреба узору ће донети / Слободу неким, али не овај мир / Који ниједна птица не може оспорити...“]

А какав је то мир? Парадоксалан – као и блискост оних који се не могу никад трајно зближити:

"passing, but here, sufficient now
For something fulfilled this hour, loved or endured."

[„пролазан, али је ту, довољан засад / За нешто што се испунило у овом часу, вољеном или поднесеном.“]

У овим пределима предвечерње осунчаности крећу се и неке касније, најпознатије Огенове љубавне песме, као што је, рецимо, „Успаванка“ („Lullaby“, 1937), у којој песник позива своју љубав да „спусти своју уснућу људску главу“ на „његову неверну руку“:

"Lay your sleeping head, my love,
Nuzzled on my faithless arm."

Наравно:

"Certainly, fidelity
On the stroke of midnight pass
Like vibrations of a bell..."

[„Извесност, верност / Пролазе откуцавањем поноћи / Као вибрације звона...“]

Али заједничка ноћ – апсолутна у својој лепоти – остаје крајња мера љубавног поживљаја, иако, дакако, и он има своју цену:

"All the dreaded said: forgetful,
Shall be paid, but from this night
Not a whisper, not a thought,
Not a kiss nor look be lost."

[„Све што злослутне карте проричу / Биће плаћено, али из ове ноћи / Ниједан шапат, ниједна мисао, / Ниједан пољубац ни поглед неће нестати.“]

Најзад, и можда понајдубља Огенова песма ове врсте – „Сам“ („Alone“, 1945) – пева о људској самоћи из које сви траже излаз у љубави, тако да можда нико није сам. Песма се отвара у тону Огеновог карактеристичног дисанцираног, скапелеског, горког мира:

"Each lover has a theory of his own
About the difference between the ache
Of being with his love and being alone."

[„Сваки љубавник има неку своју теорију / О разлици између бола / Када је са својом љубави и кад је сам.“]

Ту је, затим, Нардвисова варијанта тог бола и те самоће: заљубљен у себе, он никад не може досегнути свој одраз у језеру. Али ту су и слике велике, спонтане игре:

"The child, the waterfall, the fire, the stone,
Are always up to mischief, though, and take
The universe for granted as their own."

[„Деце, водопад, вагра, камен, / Увек су спремни на несташлуке, ипак, те узимају / За готово да је универзум нешто сасвим њихово.“]

После призивања Пруста који, као и многи други одрасли, сматра да је љубав „субјективна варка“ [“a subjective fake“], па што више воли, то је више сам, песма се заокружује изванредним парадоксом људске самоће и тражења излаза из не:

"Whatever view we hold, it must be shown
Why every lover has a wish to take
Some other kind of otherness his own.
Perhaps, in fact, we never are alone."

[„Како год ми гледали на то, мора се показати / Зашто сваки љубавник жели / Да стави под своје неку другу врсту нечет другог: / Можда, у ствари, ми никад нисмо сами.“]

Мало је кад у историји енглеске књижевности из таквих мрвица искуства, горчине и чежње, с таквом филозофском и осећајном разгранатошћу, саван тако раскопан; прозачан споменик песниковој визији живота у којој оисенарство љубави остаје „светлост свакој залуталој барци“.

Колико је заправо светлости у тим песмама још јасније се види када се оне упореде с Оденовим песмама, које иронично говоре о разним виђењима конвенционалног узмицања од љубави – с песмом, рецимо, „Никад јачи“ („Never Stronger“, 1930), која је сатира оних који се морално до зуба наоружавају за љубав, те стога, „никад јачи“, увек, ван опасности“ („out of danger“) остају без икаквог доживљаја. Слично је карактера и слика неодлучних љубавника у „Лаком знању“ („Easy Knowledge“, 1933), оних који увек остају у „погрешном возу“ („the wrong train“) својих рационализација и региструју само свет о властитој моралу.⁵¹ Међу овим сатиричним „љубавним“ медаљонима изванредна је и песмица „Сувише драг, сувише неодређен“ („Too Dear, Too Vague“, 1930), у којој се с јединственом лакоћом у игри речи изражавају духовити увиди у комедију људске природе која би хтела да по неком свом аршину кроји властити осећајни живот.

“Love by ambition
Of definition
Suffers partition
And cannot go
From yes to no...”

[„Љубав због амбиције / За дефиницијом / Подноси
раздвајање / И не може да иде / Од да до не...“]

У кратко, амбицијом да се нађе дефиниција, да се све определи и стави на своје место, онемогућује љубави да се слободно креће у свом природном простору, увек између неког „да“ и неког „не“. Замка „определивања“ увек је погубна, јер „не“ није љубав, а „кад се каже да / Љубав се својом на успех“ [“And saying yes / Turns love into success...“]. Али песма осваја и неки фантастични простор између „да“ и „не“ у игри духа која подразумева и неке друге видове љубави од оних који се у песми исмевају.

Можда је управо овај квалитет, наизглед безазленог, али чубоко елементарног песничког гласа, крајња гајна и мера Оденове песничке природе и величине. Нешто од те опсејарске безазлености, као односа према свету, крије се и иза Оденове ране-ангажоване поезије; само истински безазлен ум могао је тако елементарно и наивно певати против властитог наказног окружења, могао га је, штавише, тако метафорички деформисати да данашњем читаоцу у сусрету с тим песничким светом чини да има неке сасвим друге реалности, па и реалности властитог заокружења, преи

⁵¹ Вислети гласе белешку 24.

очима. И којем би „узобиљеном“ песнику пало на ум да сам себе пародира појстовећујући се са себи блиским – са Волгером, Бајроном, Рембоом и Јетсом? Или, пак, да посетне за гонетањем неких крајњих тајни личног уметничког живота и његове уметности, људског брлога и људске чежње, обраћајући се неком себи толико културолошки и темпераментално страном као што је то био Хенри Делмс? И зар већ и сама опсена Бројгеловим сликама, њиховим „наивним“ потезима и ангажованим призорима на оромним, митским даљинама, не сведочи о неком суштаственом својству Оденове песничке маште, да и не помислимо напор да се кључ за разумевање људске патње и њеног положаја у свету потражи у неханој отварању прозора, у једену, у клизању деце, да још и уз додатак непостојећег коља који „чешка своју безазлену стражницу о дрво“? А колико је тек безазлености потребно да би човек позвао вољено биће да „спусти своју усну главу“ на „његову неверну руку“? Но у таквој безазлености и општрине с којом неке елементарне зрелости, оне једноставности и општрине с којом се деца односе према околном свету – пре свега својим пословично незгодним питањима. Слобода игре Оденових ритмова и слика – и поред тога што је значење неких од тих песама заточено у самој ма модернијег интелектуалца – обрћаја нам се каткад с лакоћом која не тражи никаква објашњења из простог разлога што ништа ми не објашњава.

Најзад, колики је био пређени пут искуства током Оденновог великог и раскошног животног и песничког лутања, његове ангажованости и дезангажмана, види се и то, томе што је он на крају свих својих игара изгубио веру у политичку мисао песничства – ако је такву веру заправо икада и имао.

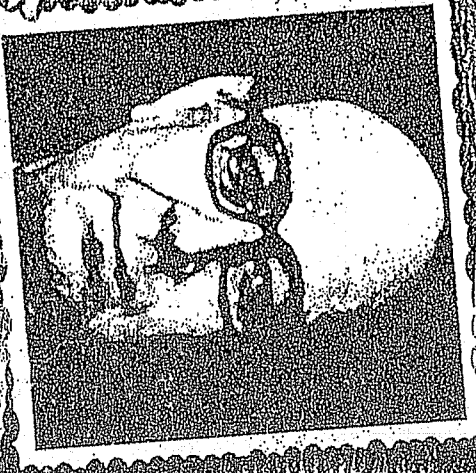
„Нашта од свега што сам написао није спасло ниједног Јеврејина од гасне коморе... Савршено је у реду бити ангажовани писац док не замислиш да мењате свет... али друштвена и политичка историја Европе била би потпуно иста да Данте и Шекспир и Моцарт нису никада ни живели.“

[“Nothing I wrote saved a single Jew from being gassed... It's perfectly all right to be an engaged writer as long as you don't think you're changing things... but the social and political history of Europe would be exactly the same if Dante and Shakespeare and Mozart had never lived.”⁵²]

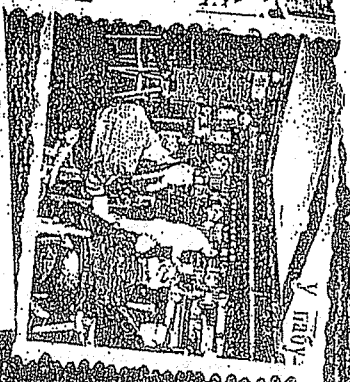
Но, да ли би се то исто могло рећи за духовну историју Европе?

⁵² Aish Levy in *London*, p. 23.

Филип Ларкин



WE ARE
HERE
BECAUSE YOU
WERE
THERE



“Sexual intercourse began
In nineteen sixty three.
(Which was rather late for me)...”

VIII. Филип Ларкин (1922–1985)

— „Мука је за мене оно што су жути нарциси
били за Вордсворта.“ —

Упитан зашто толике његове песме певају о несрећи, о
губатку, о мучи, Филип Ларкин (Philip Larkin) је у једном интервјуу
објављеном у *Observer* у 1979. године рекао:

„У ствари, волим да замишљам себе као прилично
смешна човека, и надам се да се то назире из оног што
пишем. Али несрећа рађа песму. ... Мука је за мене
оно што су жути нарциси били за Вордсворта.“

[“Actually, I like to think of myself as quite funny, and I hope
this comes through in my writing. But it's unhappiness that pro-
vokes a poem. ... Depriation is for me what daffodils were for
Wordsworth.”]

Можда се у тим речима огледа основни тон Ларкинове поезије,
тој самопрегорне врсније и себи својственог хумора. Тај хумор је
често у знаку маске подмешљивог миреза с оним што је заправо
недоношљиво. На тај начин Ларкин, преображава: сивило
савремених британских градских пејзажа, као и сумор пратеће
духовне и душевне пустоши, не баш у нешто ведро, али бар у
нешто безмало забавно.

Тај готово недостижни циљ — и ту је опет занимљива анали-
за с Вордсвортовим (Wordsworth) нарцисима, односно његовим
култом говорног језика — Ларкин покушава да досегне кори-

¹ Philip Larkin, “An Interview with the *Observer*,” *Required Writing — Miscellaneous
Pieces 1955–1982*, London — Boston, 1983, p. 47. [First published: Miriam Cross, “A Voice
of our Time,” *Observer Review*, 16 December 1979, p. 35.] — Жути нарциси су алузија на
Вордсвортову песму: “I wandered lonely as a cloud” [„Лутас сам самостан ко
облак...“], која се завршава сећањем на величанствени приказ песа нарциса на
ветру: “For oft, when on my couch I lie / In vacant or in pensive mood, / They flash upon that
inward eye / Which is the bliss of solitude; / And then my heart with pleasure fills / And dances
with the daffodils.” [„Чер често кад лежим на отоману / У доконом или замишљеном
расположењу, / Они блеску пред мојим унутрашњим оком / Које је благослов
самоче; / А онда ми срце, пуно миља, / Заигра с нарцисима.“]

шћенем обичног људског говора, поступком, дакле, обрнутим он оног што је карактеристично за авангардну уметност двадесетог века:

„Чини ми се неоспорно да је до овог века књижевност користила језик на исти начин на који га сви ми користимо, сликарство је представљало оно што види свако ко има нормалан вид, а музика је била заокружена улодним, а не гадним тоновима. Иновација 'модернизма' у уметности састојала се у томе да се учини нешто обрнуто.“

[“It seems to me undeniable that up to this century literature used language in the way we all use it, painting represented what anyone with normal vision sees, and music was an affair of nice noises rather than nasty ones. The innovation of 'modernism' in the arts consisted in doing the opposite.”²]

Тако је, по Ларкиновом мишљењу, параномични дротераш Чарли Паркер (Charlie Parker) унетио без уводних: хроматску уместо дијатонске скале. На аналоган начин карактеристично је за Палуду (Paulnd) и Пикаса (Picasso), као и за Џојса (Joyce) у романима *Бугење круга Финегановог одра*,³ „неолговорно коришћење технике која је супротна људском животу каква нам је позната“ [“responsible exploitations of technique in contradiction of human life as we know it”]; а Њихов „модернизам“ нам „не помаже ни да уживамо ни да издржимо“ [“helps us neither to enjoy nor endure”].⁴

„Он ће нас забављати све док смо spremни да будемо забуњени и згрожени, али ће заокружити нашу пажњу само тако што ће нас још више забуњивати и згрожавати: он нема трајне моћи.“

² „An interview with the *Poets Review*“, p. 72.

³ Џојс је поверио јединој својој супруги да је наслов овога романа алузija на ирску народну песму „Ballad of Tim Finnegan“ („Балада о Тиму Финегану“), у којој Финеган, прабрвениски радник, васкрсава, док његови другови бегу над његовим посмртним остацима, захваљујући томе што је слу-ајно попрскан вискијем. Видети: Robert H. Deming, ed., „Introduction“, *James Joyce, The Critical Heritage*, vol. 1, 1902-1927, London, 1970, p. 25; cf. Venard Venstock, „James Joyce“, *Dictionary of Literary Biography*, vol. 36, British Novelists 1890-1929, Modernists, ed. Thomas F. Saley, Gale Research, Detroit, Michigan, 1985, p. 103.

⁴ Видети Bruce K. Martin, „Philip Larkin“, *Dictionary of Literary Biography*, vol. 27, ed. Vincent V. Sherry, Jr., Gale Research, London, 1984, p. p. 200.

⁵ *Ibid.*

[“It will divert us as long as we are prepared to be mystified or outraged, but maintains its hold only by being more mystifying and more outrageous: it has no lasting power.”⁵]

Укратко, Ларкинова поезија – разиграна у модерном британском урбаном сумору – израз је чежње за дочаравањем оностране солидарности обичних људских снова и ситуација посредством свакодневних речи.

Ларкин је рођен у Ковентрију 1922. године, где му је отац био трагички благајник (City Treasurer) – занимање без сумње пристројно и релативно добро плаћено, али не баш неки мапшовит изазов. Чак и у том домену отац се истицао као фанатичан канцеларијски мољач; његова секретарица је сматрала да је „мушки шовиниста“ [“masculine chauvinist”]. „Сматрао је да су жене безначајне: једине функције су им да буду декоративне и да опслужују мушкарце.“ [“He thought that women were of little account, their only functions to be decorative and wait on men.”] Мајка је све теже падало вођење домаћинства и све змише се јанала на свој, суморни живот“ [“Her dreary life”], а син је извео два закључка из родитељског брака: „да људска бића не треба да живе заједно, као и да децу треба одвојити од родитеља у раним годинама“ [“that human beings should not live together, and that children should be taken from their parents at an early age”]. Ту је вероватно корен неких његових каснијих епиграма о љубави и браку:

“Not love you? Dear, I'd rather quid for you:
Five down, and five when I got rid of you.” (“Love”)

[„Зар ја да те не волим? Драга, за тебе дајем десет фунти, / Пет места, а пет кад те се решим.“ („Љубав”)]

“My wife and I – we're rats. Marriage is fun.”
Yes: two can live as stupidly as one.” (“Marriage”)⁶

[„Жена и ја смо *грудари* – Брак је забавна ствар. / Да: удиоје се може живети исто тако глупо као и сам.“ („Брак”)]

⁶ *Ibid.*

⁷ Видети Andrew Motion, *Philip Larkin – A Writer's Life*, London, 1993, p. 11.

⁸ Видети *ibid.*, pp. 14, 15.

⁹ Видети Anthony Thwaite, „Introduction” in Philip Larkin, *Collected Poems*, London, 1989 [1983], pp. XXI-XXII. Уколико није другачије назначено, сви наводи из Ларкинових песама дати су према овом издању.

Од деда наесте године похађао је у родном граду нижу, а затим вишу државну мушку гимназију (grammar school "King Henry VIII"), у којој није био баш богзна какав ђак, можда због урођене повучености, без сумње подстакнуте још и касно констатованом кратковидношћу и муцањем, које га је пратило негде до тридесете године у толикој мери да је као дечак куповао возне карте помшћу цедуљица.¹⁰ Волео је да се игра моделима возова, скупљао је новчиће, разговарао са својим меџом, куцом и зеком, а када је добио домаћи задатак да напише једну песму, наставио је с писањем и био је поуздан сарадник школског књижевног часописа. Фанатично се интересувао за крикет: „у детињству су други потребни јер човек не може сам са собом да игра крикет“ [“in childhood friends are necessary: you cannot bowl to yourself”]. Исто тако је обожавао и цез. Сањао је да постане добшар у цез оркестру; тај сан му се никад није остварио, али цез је остао његова животна љубав. Годинама је у *Делу Телеграфу* објављивао критике о цезу, које је касније скупно у књигу *Какас саз цез* (*All What Jazz*, 1970). Као опрастао човек, записао је да би могао живети недељу дана без поезије, али ни дан без цеза.¹²

Отац је, наводно, крио од сина да у Ковентрију постоји градска библиотека, јер је знао шта ће се десити кад га тајна буде прозвљана. Као дечак, Ларкин је гутао књиге – у просеку једну дневно чак и упркос томе што су га до подне и по подне досадно сметали часови у школи [“a book a day, even despite the tiresome interruptions of morning and afternoon school”]. Али све то скупа било је за њега касније „заборављено досађивање“ [“a forgotten bore-dom”].¹⁴ До одласка у Оксфорд једанпут је сам путовао – возом до Беркслеа; као средњошколац није упознао ниједну девојку, није носио журке, а једном је отицао на спавање усред прославе властитог рођендана.¹⁵ Најузбуђивајући догађај његове младости био је његов књижевни деби.

¹⁰ Видети “An Interview with the Observer”, p. 49.

¹¹ Philip Larkin “Not the Place’s Fault” in *An Enormous Yes – In Memoriam Philip Larkin (1922–1985)*, ed. Harry Chambers, Peterloo Press, Calstock, Cornwall, 1986, p. 50. [First published in *Umbrella*, vol. 1, No. 3, Summer 1959.]

¹² Видети Bruce K. Martin, *op. cit.*, p. 200.

¹³ “Not the Place’s Fault”, *An Enormous Yes*, p. 53.

¹⁴ Andrew Swarbrick, “Philip Larkin: Life and Background”, in *The Less Deceived and The Whitsun Weddings by Philip Larkin*, London, 1986, p. 1.

¹⁵ Видети “Not the Place’s Fault”, *An Enormous Yes*, pp. 51–52.

„Оног лета без облачка 1940. послао сам четири песме *Лисенеру*.¹⁶ Запрепастио сам се кад ми је неко ко се потписао као Ц. Р. А. одговорио да би хтео да узме једну (била је то она коју сам убацио да би друге изгледале боље, али није то важно). Као што сам се нађао, она се није појавила пре него што сам божаљиво кренуо у Оксфорд (предајећи у други воз и на другу станицу у Лемингтону); моја песма је чекала је све до броја од 28. октобра, кад сам управо био спреман за једну инјекцију самопоштовања. Сећам се како сам купио четири примерка *Лисенер* у Смитовој књижарни Улице Корнмаркет и проверавао да ли је моја песма у сваком примерку... Две недеље касније, немачко-радно ваздухопловство је сравнило Ковентри са земљом и никад се више нисам вратио да тамо живим.“

[“During the cloudless summer of 1940 I sent four poems to *The Listener*. I was astonished when someone signing himself J. R. A. wrote back, saying that he would like to take one (it was the one I had put in to make the others seem better, but never mind). As I had hoped it had not appeared before I got ready to leave for Oxford (changing trains, and stations, at Leamington), delaying until the issue of 28 October, just when I was ready for an injection of self-esteem. I remember buying several copies at Smith’s in Cornmarket Street, and making sure it was actually in each copy. Within a fortnight Coventry had been ruined by the German Air Force, and I never went back there to live again.”¹⁷]

Други светски рат унео је мало свежине у Ларкинов живот. Ослобођен војне обавезе због кратковидности, он је почео да студира енглеску књижевност у Оксфорду 1940, а то је ипак знатило велику промену: „По први пут у животу упознао се с кругом другова које је посебно занимало оно што је њега посебно занимало.“ [“For the first time in his life he was introduced to circles of friends who were especially interested in things which especially interested him.”¹⁸]. Али с друге стране: „Оксфорд ме престадио. Мошци из приватних

¹⁶ То лето „без облачка“ је година Битке за Британију, када је Енглеска претрпела највеће ратне штете од немачког ваздухопловства, те када је Ковентри, у коме се налазила фабрика авионских ролс-ројс мотора, тешко настрадао. – *The Listener* – недељник Би-Би-Сија, који излази од 1929. године.

¹⁷ “Not the Place’s Fault”, p. 53.

¹⁸ Bruce K. Martin, *op. cit.*, p. 196.

школа су ме престравити. Наставници су ме престравили. Као и послуга. А уз све то још и мучање...“ [“Oxford terrified me. Public school boys terrified me. The dons terrified me. So did the scouts. And there was the stammer...”¹⁹]

Дружио се, између осталих, с Џоном Вејном (John Main), и Кингслијем Ејмисом (Kingsley Amis), који ће касније бити почађћени, или обележени, као књижевна група тзв. „гневних младих људи“ [“angry young men”]. Похађао је предавања и књижевне вечери, али већ тад је био подозрив према оксфордским: „естетама“ и више је волео жовијаланције друштво. Кад је дипломирао с одличним успехом („First class honours“) 1943. године, није знао шта ће са собом.²⁰

Никада нисам имао најмање жеље да будем нешто док сам био ученик, а кад сам стигао у Оксфорд, већ је био рат и ништа се није могло бити изuzeв војно лице, наставник или чиновник.“

[“I never had the least desire to 'be' anything when I was at school, and by the time I went to Oxford the war was on and there wasn't anything to 'be' except a serviceman or a teacher or a civil servant.”²⁰]

У недоумици – а малчице углашен и ниском од Државне управе (Civil Service), у коме су га питали чиме се бави – јавио се на оглас у Бирмингхамским новинама и постао библиотекар, односно, како сам каже, више као „некакав пазикјућа“ („a sort of scribe“)²¹ у градској Библиотеци у Вејлингтону, распоређивао је новине, водио бригу о грејању, помагао деци. То му је омогућило непосредније упознавање с маловарошком пустоши и касније представљао надахнуће за писање романа о једној усамљеној библиотекарки (*Ледока у зими* – *A Girl in Winter*, 1947). С друге стране, то искуство било је драгоцени подстрек за стицање виших библиотекарских квалификација и тако је одређио Даркиннов животни пут. Када је стекао потребне квалификације, Даркин је 1946. године напустио Вејнгтон и запослио се у Библиотеци фадашњег Универзитета Скоп колеџа у Лестеру (University College, Leicester), што је такође била провинцијска, али бар квази-академска институција. Ту га је

посећивао Кингсли Ејмис (Kingsley Amis), који је, како сам каже, у току тих посета добио идеју за комични роман о универзитетском животу у дубокој провинцији (*Срећни Џим* – *Lucky Jim*, 1954). Међутим, Даркин напомиње да је тада Ејмис радио на универзитетском колеџу у Сванзију (University College, Swansea) – што је у сваком случају била значајна конкуренција за ту врсту инститорације. Истина, он признаје да је често сугерисао Ејмису шта да скрати, шта да допа, а пре свега да уведе већи број ликова. Односно „лица“ [“faces”], како он то каже у свом интервјуу за *Даркису ревију* 1982. године.²² Узред речено, на тај интервју је пристао једино под условом да се не суочава лицем у лице с Робертом Филипсом (Robert Philips), него да добије писмено питања, на која је, после пет месеци, и одговорио.

Године 1950. Даркин је напустио Лестер и добио место помоћника главног библиотекара на Квинз универзитету у Белфасту (Queen's University, Belfast), где је нашао идеалне услове за рад и написао прве значајне песме. Године 1955. запослио се у Библиотеци на Универзитету у Халу (University of Hull), који је био довољно далеко на северу и довољно топло пријептачан желзаницом да га поштеди академских посета, нарочито својих америчких обожавалага. Целог века био је залубљеник свог библиотекарског посла.

„Библиотекарство ми одговара – волим осећај библиотека – и оно има праву мешавину академског интересовања и администрације, која, рекао бих, одговара мени својственим способностима, какве год да су оне. И увек сам сматрао да стално запослење није лоше за песника. Штавише, то је рекао и сам Диглан Томас – који није био баш чувен по сталним запослењима; не можете писати више од два сата дневно, а шта да радите после тога. Вероватно да се увалите у неку невољу. ... У сваком случају, никад не бих могао да живим од писања. Да сам то покушао четрдесетих и педесетих година, одавно бих био гомила небезбедних костију. Данас човек може да живи од тога што је песник. Многи то раде: то значи некакву мешавину рецитала и предавања, као и провођење године дана у својству песника на универзитету или тако нешто. Али ја то не бих могао поднети. Веома би ме то збуњивало. Не бих хтео да ходам по свету и да изигравам сам себе.“

¹⁹ „An Interview with the Observer“, p. 49.

²⁰ „An Interview with Paris Review“, *Required Writing*, London, 1983, p. 60. [First published: Robert Philips, „The Art of Poetry XXX: Philip Latkin“, *Paris Review*, No. 84 (Summer 1982), pp. 42–72.]

²¹ *Ibid.*

²² *Видети: Ibid.*, p. 59.

["Librarianship suits me – I love the feel of libraries – and it has just the right blend of academic interest and administration that seems to match my particular talents, such as they are. And I've always thought that a regular job was no bad thing for a poet. Indeed, Dylan Thomas himself – not that he was noted for regular jobs – said this, you can't write more than two hours a day and after that what do you do? Probably get into trouble. ... In any case, I could never have made a living from writing. If I'd tried in the Forties and Fifties I'd have been a heap of whitened bones long ago. Nowadays you can live by being a poet. A lot of people do it: it means a blend of giving readings and lecturing and spending a year at a university as poet in residence or something. But I couldn't bear that: it would embarrass me very much. I don't want to go around pretending to be me."²⁵]

Као што је најдраматичнији догађај у свим делима Дејм Остин тренутак кад једна девојка мало позледи ногу, тако је за Ларкина изузетно животно искуство било када је 1973. године – прослављен још педесетих година као један од вођа тзв. „Покрета“ („The Movement“) – пристао да прочита пред публиком у студију Би-Би-Сија своју познату песму „Свадбе о Духовима“ („The Whitsun Weddings“), коју је писао, или бар смишљао и редисао, односно бдео на њом, pune три године: то је било први – и последњи – пут у животу да је на тако нешто пристао. Истина, снимимо је он касније све три своје главне збирке песама, важно му је било једино да не буде присутан кад љубитељи његове поезије слушају његов глас.

Ране Ларкинове песме појавиле су се у антологији *Песме из Оксфорда у време рата* (*Poems from Oxford in Wartime*, 1944), а његова прва збирка песама *Северни брод* (*The North Ship*, 1945) – под снажним Јејтсовим утицајем, али без Јејтсових доживљајних простора – није привукла више пажње него што је заслуживала. Песме су углавном „неодређено жалопојке“ [“vaguely plaintive”],²⁶ као, уосталом, и неке ране Јејтсове песме испеване у луку, краја века [“fin de siècle”], односно у знаку помодног, високолитераризованог туговања („Падање лишћа“ – „The Falling of the Leaves“, „Сапатништво љубави“ – „The Rite of Love“, „Туга љубави“ – „The Sorow of Love“, и друге). И Ларкинове ране песме „говоре о љубавима које су окончане или угрожене неким неодређеним

²⁵ “An Interview with the Observer” (1979), in Philip Larkin, *Required Writing*, p. 51.

²⁶ Вилс К. Мартин, *op. cit.* p. 107.

силама, о непријатељском окружењу, о својој атмосфери пропаста“ [“they speak of love affairs terminated or threatened by unspecified causes, of an unfriendly natural environment, and of a regressive atmosphere of doom”]; у крајњој линији оне су израз „самоподатног цмиздрева“ [“self-indulgent whimpering”].²⁵ Сам Ларкин је касније приметно: „Невероватно да је ико могао понудити да то објави а да му се не понуди унапред неки новац и да бар у извесној мери не измалтретирашца.“ [“It seems amazing that anyone should have offered to publish it without a cheque in advance and a certain amount of bullying.”]²⁶

Ускоро је објавио роман *Дил* (*Jill*, 1946) о студентском животу, у коме главни јунак Џон Кемп, радничко дете из Ланкешира, улази у свет високих оксфордских привилегија. Роман је занимљив као један од бројних социјалних докумената тог времена: више него као неки интелектуални или имагинативни подвиг. Следећи роман *Девојка у зилу* (*A Girl in Winter*, 1947) описује један дан у празном животу Катарине Лици, избеглице која ради као библио-текар у једној досадној енглеској провинцијској варошици и сећа се „своје пропале пубертетске романсе с младичем с којим се дописивала“ (“abortive adolescent romance with a rep-trend”).²⁷ Тада је могло изгледати пре да почиње каријера једног даровитог, а то не баш претерано даровитог, прозног списатеља, него значајност песника.

Међутим, та слика се мења објављивањем следеће песничке збирке *Манье преврени* (*The Less Desired*, 1955), која је настала углавном за време Ларкиновог боравка у Белфасту и донела му углеј једног од најзначајнијих песника „Покрета“ Следеће године његове песме су се појавиле у антологији песника „Покрета“ под насловом *Нови слихови*, коју је приредио песник, историчар и књижевни критичар Роберт Конквест (*Robert Conquest*, ed., *New Lines*, 1956). Групу је „крстио“ књижевни уредник *Слексијејлора* (*The Spectator*) 1954. године, а она је укључивала поред Ларкина и Кингелија Ејмиса, Доналда Дејвија (*Donald Davie*), Џона Вејна и друге. Романескни јунаци „Покрета“ били су – као Ларкинов Џон Кемп или Ејмисов Џим Диксон – деца из сиромашнијих породица у академским срединама, а основни „тон“ је био „претежно антиромантичан, духовит, рационалан и саркастичан“ [“predominantly

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ “Larkin”, *The Oxford Companion to English Literature*, ed. Margaret Drabble, Oxford – New York – Tokyo – Melbourne 1989, p. 550. У нај-им-напоима *OCSL*.

and romantic, witty, rational and sarcastic tone”²⁸. Крајем педесетих чланови групе почели да су да поричу међусобну срећност, односно припадност некакој заједничкој књижевној школи. Ипак, могућно је говорити о неким заједничким општим обележјима ових писаца – о њиховом култу, како би то Бахтин рекао: „Карневалске“, колико рафиниране толико и изворне, духовитости и подмешљивости. С друге стране, реч је и о једној модерној варијанти неокласицистичких књижевних опредељења која, у игри између онога што се мисли и што јесте, веома вешто релативизира, па чак и обрће владајуће представе о животним вредностима. Карактеристичне су у том смислу неке од значајнијих песама у збирци *Мање преваде*. Тако, на пример, у песми „Јуче рођени“ („You Yesterday“) основна замисао почива на претпоставци да је велика несрећа родити се осетљив и паметан, односно како то Даркин и иначе подразумева: „Боље је бити обичан... него имати неку чудну црту у својој личности, због које живот постаје тежак и некористан.“ [“Better be commonplace.... than have some odd streak in your personality that makes life difficult and unprofitable.”²⁹]

Па и у песми „Преваде“ („Descriptions“) – из које је преузет наслов збирке – занимљиво је како се обрће подлазна, викторијанска слика сиговања. Мото песме је запис преузет од Хенрија Мерџа (Henry Maulew), популарног викторијанског драматичара и новинара, једног од оснивача и уредника чувеног британског хумористичког недељника *Панча* (*Punch*, 1841). Између осталог, Мерџу је објавио серију од осамдесет два финансијско-политичка лондонских новинарка *Јутарња хроника* (*The Morning Chronicle*) последњег века, у којој је откривао аутентичне размере гледи, болести, прогона и других свакодневних ужаса у животу лондонске сиротиње. Касније је те чланке прерадио у књигу *Лондонско радничтво и лондонска сиротиња* (*London Labour and the London Poor*, I–III, 1851; IV, 1862), а Даркин је преузео из последњег тома тог дела једну типичну викторијанску слику лондонског сиговања, које је малтене у образовној и васпитној функцији припреме једне девојке за будућу професију. Реч је о девојци која је дошла са села па живи код тете у Лондону, безазлене ступила у разговор с непознатим пролазником, с којим је неколико пута прошетага, да би је он на крају одвео код једне своје пријатељице, где би попила „кафу“ и, тако обезбављена, била сигована.

²⁸ „The Movement“, *OCEL*, p. 674.

²⁹ Andrew Gibson, “Larkin and ‘Ordinariness’”, *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*, eds. Linda Cookson, Bryan Loughry, Harlow, Essex, 1989, p. 14.

„Мука је за мене оно што су жуљили нарицати били за Вордсворта.“

251

„Наравно да сам била дротчрана, и то тако гадно да нисам дошла свести до следећег јутра. Ужаснула сам се кад сам открила да сам упропаћена и неколико дана сам била неутешна, и плакала сам као мало дете само да ме убију или врате тетку.“

[“Of course I was drugged, and so heavily I did not regain my consciousness till the next morning. I was horrified to discover that I had been raped, and for some days I was inconsolable, and cried like a child to be killed or sent back to my aunt.”³⁰]

У Даркиновој песми суочавамо се са низом оптирих појединости од горких сламки дроге и девојачке свести која се ствара као фиока с ножевима, до питања шта да се на све то каже:

“Excerpt that suffering is exact, but where
Desire takes charge, readings will grow erratic?”

„Изузев да је патња прецизна, а где / Жеља овлада,
очитавања ће постати погрешна?“]

Грешка у очитвању огледа се, између осталог, и у томе што би жртва свакако била сасвим равнодушна према ономе што би јој се, евентуално, могло понудити као утехе:

For you would hardly care
That you were less deceived, out on that bed,
Than he was, stumbling up the breathless stair
To burst into fulfilment’s desolate attic.

„Јер како би теби могло нешто да значи / То што си била
мање преварена, тамо на оном кревету / Него он, док је
посртао уз степеннице без даха / Да би провапио у
очарнички таван испуњења.“]

У песми „Жабе крастаче“ („Toads“) Даркин изванредном сликовном игром обрће модерни култ рада у приказ пошлости жаба крастача које су зајашиле савремене људе, преобразиле их у робове, који нест дана у недељни диринце да би могли да пиате некакве рачуне. Ипак има и другачијих људи и могућности, људи који живе од своје промућурности – као, на пример, предавачи, развратници и друге протуге. Уосталом, може се живети и као сиротиња: ни она не умире баш од глади, без обзира на прозне жене, „коштунаве као тркаћи пси“ [“skinny as whippets”].

³⁰ Henry Maulew, *London Labour and the London Poor*, IV, New York, 1968, p. 240.

"Ah, were I courageous enough
To shout *Stuff your pension!*
But I know, all too well, that's the stuff
That dreams are made on."³¹

[„Ах, кад бих смогао храбрости! Да дрекнем *Мачи пензију!* / Али добро, предобро, знам да је то твар / По којој се снови ткају.“]

Сићушност човека у вечности у поређењу с властитим сновима, као Шекспиров мотив, иронично је овде сведена на сан о пензији модерног чиновника.

Међу другим значајнијим песмама ове збирке треба истаћи „Девојачко презиме“ („*Maiden-Name*“), песму која се иронично поиграва на ивици сентименталних ткања:

"Marrying left your maiden name disused,
Its five light sounds no longer mean your face,
Your voice, and all your variants of grace,
For since you were so thankfully confused
By law with someone else, you cannot be
Semantically the same as that young beauty.
It was of her that these two words were used."

[„После удаје твоје девојачко презиме се не користи. / Његових пет лаких звукова не означавају више твоје лице, / Твој глас, и све варијанте твојих чари, / Пошто си тако захвално побркана / Законски с неким другим, не можеш бити / Семантички јста као она млада лепотица, / На њу су се те две речи односиле.“]

³¹ Ови стихови су алузиви на Шекспирову *Бурју*, на велики *Prosperus* монолог кад разигране њамфе и жетеоци ишчезну: "Our revels are now ended. These our actors, / As I foretold you, were all spirits; and / Are melted into air; into thin air; / And like the baseless fabric of this vision, / The cloud-capped towers, the gorgeous palaces, / The solemn temples, the great globe itself, / Yea, all which it inherit, shall dissolve, / And like this substantial pageant faded, / Leave not a rack [trace] behind. We are such stuff / As dreams are made on; and our little life / Is rounded with a sleep." (*The Tempest*, IV, 1, ll. 148-158.) [„Наше забаве су сада готове. Ови наши глумци, / Као што сам вам већ рекао, били су сви духови и / Истопили су се у ваздуху, у лакој ваздуху: / И као бестелесно ткање ове визије, / Куле с капама облака, величанствене палате, / Свечани храмови, и сама велика земаљска кугла, / Да, и све што она баштини, расплићуће се / И, као ова нестварна игра избледеће, / И неће, оставити ни прамена за собом. Ми смо тек твар / По којој се снови ткају, и наш животуљак / Заокружује се сном.“]

Па шта ојда заправо то девојачко презиме данас означава? Нешто написано на старим листама, програмима, школским наградама, свежњивима писама с гартанским вршцама? Али не ни само то:

"It means what we feel now about you then."

[„Оно означава оно што ми осећамо сад о теби негдашњој.“]

Управо оваква могућност ироничног поигравања са сентименталним мотивима у евокацији ситних ствари, од којих се тка људски живот у свеколикој својој пролазности, показује урбаног песничког мајстора који тражи макар и сасвим провизорна упутишта у неким успоменама.

У смислу таквог ироничног поигравања занимљива је и песма „Сећам се, сећам се“ („*I Remember, I Remember*“), у којој Ларкин описује како је у пролазу, из воза, угледао свој родни град:

"Why, Coventry?" I exclaimed. "I was born here."

[„Ело, Ковентри! узвикнух. / Ту сам се родио.“]

Али када га његов сапутник, уз осмех, упита да ли је то место где су му корени, он одговара:

"No, only where my childhood was unspent."

[„Не, само место где ме је детињство било непо-
трошено...“]

Ипак, успомене празнине детињства навиру, његов саговорник му каже да му лице говори као да би желео да Ковентри буде у паклу, а он на крају иронично прашта свом завичају све за шта он није крив:

"Oh well,

I suppose it's not the place's fault, I said,

"Nothing, like something, happens anywhere."³²

[„Па, ето, / Није ваљда место криво, рекох. / Ништа, као и нешто, догађа се било где.“]

У срцу збирке је Ларкинова можда најпознатија, лужа песма под насловом „Идење у цркву“ („*Church Going*“), која је врло брзо

после појаве ове збирке: претпоставља у *Спектијелару* (*The Spectator*), примљена као врхунски израз песничких тежњи. „Покрета“, а ускоро готово као неки манифест. „секуларног хуманизма“ (“secular humanism”²³). Улазак у цркву, у још једну цркву, тек после провере да се у њој ништа не дешава, открива призор клупта, подметача за клечање, а ту су и камењ, увело цвеће, мале оргуље:

“And a tense, dusty, ignorable silence,
Brewed God knows how long. Hallel, I take off
My dusty slippers in awkward reverence.”

[И напета, мемљива, неодрљива тишина, / Бог сам зна колико дуго припремана. Гогоглаз, скидам / С панталона / Бициклистичке штицлањке, с унезвереним страхопоштовањем.]

Потпуна уверљивост свих ових појединости и непоумица, овог духовног и душевног оклевања наставља се запажањем да кров изгледа готово као нов – да ли је отишћен или реставриран? Шта ће бити кад нико више не буде ишао у цркву, хоће ли неколико катедрала остати трајне туристичке атракције, хоће ли друге цркве бити преуштене, без кирије, кини и ошката? Ко ли ће бити последњи човек који ће ући у цркву – да ли нека сујеверна жена или неки пронаоли пијанци, који се „дали“ на антику? А то је ипак занање које призива помогли на рођење, венчање, смрт, штавише, ипак некако годи стајати у тој тишини:

“A serious house on serious earth it is,
In whose blend air all our compulsions meet,
Are recognised and robed as destinies.”

[„Озбиљна је то кућа на озбиљној земљи, / У смеси њеног даха срећу се сви наши нагонци, / Препознати и одређени у ручо судбина.”]

Као да напор духовног прибирања у свету у коме се све појединости указују у знаку тричарија и баналности, изванредно остварен у ритму и сликовности ове песме, води ка питању шта ће мо с нашим метафизичком жеђи у свету у коме ће нестати, ако већ није и нестало, метафизике.

Појава следеће Даркинове збирке *Свађе о Духовима* (*The Witsum Weddings*, 1964) представља, између осталог, сведочанство о ритму Даркиновог писања песама. Поред песама које су остале у

²³ Bruce K. Martin, *op. cit.*, p. 199.

рукопису и које су тек постумумно објављене у збирци коју је приредио Антони Тврт (Anthony Thwaite, *Collected Poems*, 1988), Даркин је објављивао по две до четири песме годишње, по једну невелику збирку сваких десетак година, с тим што је у последњој деценији живота престао да пише поезију.

Свађе о Духовима не представљају толико огледало некаког развоја песничке речи, па ни неке иновације у основним мотивима, колико наставак општрине запажања и успешног пизелирања друштвених детаља из савременог живота. Тако песма по којој је збирка добила наслов – и која је дуго дотеривана и мењана, од лета 1957. до октобра 1958. године – има оквир пуких случајности на чудесном окупљу у току путовања возом од Хала до Лондона. Дабоме, путовање је једна од најстаријих литерарних метафора живота, између осталог, вероватно и стога што свако путовање подразумева низ случајности неминовно повезаних, ако ничим другим а оно рутом којом се путник креће. Из Хала воз полази са закашњењем тек у један и двадесет те сунчане суботе (“on the sunlit Saturday”) – каква ли је то само веза између закашњења, сунца и суботе? У сваком случају, та веза онеобичава и толика друга исто тако обична запажања: прозори су, ко би рекао, слуштени на вучњем дану, низови кућа се указују с дворишне стране, аутомобилска стакла блеште, а онда, уз мирис рибарског дока, точиње пирење реке „тамо где се небо, Линконишпир и вода састају“ (“Where sky and Lincolnshire and water meet”). У том часу као да све баналности почињу да гледамо *sub specie aeternitatis*: врћину која мињама става, фарме, стоку и канале, пробаља аутомобила и свеже, тек венчане брачне парове:

“We passed them, grinning and romped, girls
In parodies of fashion, heels and veils,
All posed irresolutely, watching us go.”

[„Прошли смо поред њих, насмејаних и намазаних, девојака / У пародијама моде, с потпетицама и веловима / А све су неодлучно тозирале гледајући како прона-зимо.”]

А затим се исти приказ – да ли бапт исти, или само безброј пута виђен? – понавља пред прозорским стаклом у купцу у неспорешиво препознатљивом енглеском облику:

“The fathers with broad belts under their suits
And seamy foreheads; mothers loud and fat,
An uncle shouting smut and then the reins.”

The nylon gloves and jewelry-substitutes
Fresh couples climbed aboard: the rest stood round;
The last confetti and advice were thrown...

[„Очеви са широким појасевима испод сакоа / И избразданим челима, мајке гласне и дебеле, / Неки ујак нешто непристојно додајује, па онда трајне, / Најлон-рукавице и лажни дијаманти... / Свежи парови се пењу у воз: остали стоје околу, / Последњи конфети и савети се бацају...“]

Јукстапозиција последњих конфета и савета је врхунац духовности у тако обичној слици, срећом, воз креће даље:

“and none
Thought of the others they would never meet
Or how their lives would all contain this hour...”

[„и нико / Ни не помишља на друге које никад неће срести / Нити како ће у свим њиховим животима бити садржан овај час...“]

На улазу у Лондон, поред понеког „Одеона“ (Боксела) и „Дулманс“ (спавачких кола), кочење изазива осећај падања. Колико изродије, а колико тек саосећања, има у овом окупу неспојених ствари, односно ствари спојених само у песничком погледу кроз прозор?

А колико је тек ироничне и туге у сликама потрошачког друштва у коме роба и рекламе замењују све друге људске ствари? Рецимо, у „Климатизованој робној кући“ [“The Large Cool Store”] у сликама јефтине одеће, у неколико величина, чарапа у смеђим, сивим, пурпурним и морнарско плавим нијансама, где је све ситно тично и ново, па и заноси без природне основе, а где, ипак, као у цркву, свраћају преко викења они који раде за то од утра до мрака целе недеље. Или пак у „Суштинској лепоти“ (“Essential Beauty”) у сликама разбокорених, раскошних реклама у урбаном сивину — циновских векни које блокирају улице, крема које заклањају гробове, химни моторном уљу и сеченом лососу, које скривају сиротињска насеља:

“High above the gutter
A silver knife sinks into golden butter”

[„Високо над сливником / Сребрни нож тоне у златни бутер.“]

Најзад, понегде Ларкин у овој збирци отвара и духовите дијалоге са својом ранијом поезијом, као, на пример, у „Поновној посети жабама красгачама“ (“Toads Revisited”), где се сећа како је некад певао о раду који је заробио модерног човека, а сада — тек кад види доколичаре — схвата колико му је рад потребан: Јер, шта би тек живот био кад би човек слушао црквена звона, надзирао јутарње развожење хлеба, буљичо у облак који заклања сунце и гледао децу како се враћају из школе! Зар није боља пристела пошта и да ли да останемо на вези, господине? И шта да се каже кад се приближи крај представе:

“Give me your arm, old toad;
Help me down the Cemetery Road.”

[„Дај да те ухватим под руку, стара красгачо, / Помози ми да сиђем низ Гробљанску улицу.“]

Ови неспирни извори духовитости, чак у сучељу с тајним темама као што је смрт, у најбољој су традицији гев. метафизичких песника, пре свега Дона (Donne) и Марвела (Marvell). Аналогна песничка снага у лакој ироничној колико и помиљивој тона исто се тако огледа у завршним стиховима песме „Докери и сад“ (“Dockerie and Son”), у којој је реч о посети, вероватно приликом неке сахране, колецу у коме је посетилац не-ад-студирао, а где сад студира син једног његовог негдашњег колеге. Песма почиње колоквијалним, разговорним тоном, веома конвенционално:

“Dockerie was junior to you,
Wasn't he?” said the Dear. “His son's here now.”

“Death-suited, visitant, I pod.”

[„Докери је био млађи од вас, / Зар не? рече декан. Сад је његов син овде. / Обучен за сахрану, као гост, потврдно климам главом.“]

Та безазлена деканова примедба наводи посетиоца на размисање о протраћености властитог живота, те на крају како његов песнички глас расте, као да размисањање о смрти остварује у исти мах и неку „достојанственост“ [“dignity”], неку заумну „моралну духовитост“ [“a moral wit”]:

“Life is first boredom, then fear.
Whether or not we use it, it goes.”

And leaves what something hidden from us chose,
And age, and the only end of age."

[Живот је прво гњаважа, а затим страх / Користио га ил' не, он одлази / Остаје оно што је изабрало нешто скривено од нас. / И старост, а онда једини крај старости:]

Најзад, у збирци: *Високи прозори* (*High Windows*, 1974) Ларкин песнички глас се поново јавља у пуној снази султпине, помало сетне сатире, често с изазивачким погледом на самог себе као иронично превазиђеног човека, нарочито у фантастичним, гарљиво једноставним арабескама као што су „Дрина чудеса“ („*Drina Mirablis*“) и „Новац“ („*Money*“). „Година чудеса“ је већ у полазној тачки, између осталог, алузја на Дарјенову песму, с истим насловом, о рату с Холандијом (1665-1666) и великом лондонском пожару, објављену 1667. године. Међутим, Ларкин не пева о неким догађајима историјског, јавног значаја, него о сексуалној револуцији, која би се, истина, такође у некој визури, могла посматрати као догађај јавног значаја, без обзира на то што се обично одиграва у приватном простору:

"Sexual intercourse began
In nineteen sixty-three
(Which was rather late for me) -
Between the end of the Chatterley ban
And the Beale's first L.P."

[Сексуална револуција поче / Хилџаду деветого шездесет треће / А то би касно за мене — / Између скидања забране с *Леди Честерли*³⁵ / И прве лонглике Битлса.]

Напати се, дабоже, да у овом исказу има и мало песничке маске, или бар позе, с обзиром на то да је 1963. године Ларкин напунио четрдесет прву годину. Но, битније је уочити да је љубавна игра, до те године, како Ларкин каже, била само цезњкање, нагезање око прорена, и стид који се ширио на све стране почев од шеснаесте године:

³⁵ Лоренсов роман *Љубавник леди Честерли* (*Lady Chatterley's Lover*) био је забрањен све до спектакуларног суђења 1961. године, које је било значајан датум у историји укидања цензуре над фикционалном прозом. О току судског процеса објављена је књига *Суђење леди Честерли* (*The Trial of Lady Chatterley's Lover* v. Penguin Books Limited, ed. C. N. Roth, Harmondsworth, 1961).

"Then all at once the quatrel sank:
Everyone felt the same,
And every life became
A brilliant breaking of the bank,
A quite unlossable game."

[„А онда одједном престаде свађа: / Свако се осети исто, / И сваки живот постаде / Сјајна пљачка банке, / Игра у којој се не може изгубити.“]

Зар није ова песма отет изванредан пример пародије — као што и етимологија ове речи наговештава, двогласног, дара „леваља“ — јер изражава, као што је приметио Џон Вејли, песничкову „завист младика које опонаша с тако подругљиво суморном префињеношћу да је то осећање у кисти нах искрено и разборито презриво“ [“the envy of the young that it mimes with such wryly grim delicacy is both heartfelt and judiciously contemptuous”³⁶].

Међутим, десетак година касније, у својој педесет првој години, Ларкин даје свој сексуални портрет у сазвим обрнутом, након отет двоструком светлу у песми „Новац“:

"Quaterly, is it, money reproaches me:
'Why do you let me lie here wastefully?
I am all you never had of goods and sex.
You could get them still by writing a few cheques'"

[„Валда четври пута годишње новац ме кара: / 'Зашто ме пушташ да овако пропадам? / Ја сам све што ниси имао у сексу и другим добрима. / Још то можеш имати: испишти који чек.“]

Затим следи поглед на друге људе — шта ли то они раде са својим новцем, па ли га можда држе на тавану:

"So I look at others, what they do with theirs:
They certainly don't keep it upstairs.
By now they've a second house and car and wife:
Clearly money has something to do with life."

[„Па погледај друге, шта они раде са својим: / Валда га ве држе у чарали. / Већ имају другу кућу, друга кола, другу жену. / Јасно да новац има везе са животом.“]

³⁶ John Bailey, "Too Good for This World" in *Philip Larkin 1922-1985 - A Tribute*, p. 199.

Иронична оваквих епокалних открића – укључујући и маску виђења самог себе као давно превазиђеног фосила – поставља у крајњој линији питање, не толико шта није у реду с песником, односно с његовом маском, него шта није у реду с кулгом материјалних добара, односно, уже говорећи, с потрошачким друштвом, у коме ишчежава могућност било каквог озбиљнијег погледа на свет и живот. Ларкину је било битно да такав, свој доживљај свега – узнемиреност изазвану плиткоумљем модерног живота – пренесе на читаоца. По томе он и представља најсугубљенији израз своје савремености, а управо стога је и примљен као најрепрезентативнији британски песник свог времена, који не поетизира живот, не нуди слатке пилуле за горке истине, већ „само“ налази прецизне вербалне еквиваленте за овај или онај тренутак властите осећајности.

„Оно што желим да читаоци понесу из песме није песма, него доживљај; желим да нешто проживе кроз песму, а да не морају баш да буду свесни песме као песме. ... човек пише да би репродуковао код других људи одређено чувство, мисли или емоцију, које је сам имао. Не знам зашто се то ради, али у томе је ствар – конструисати вербално средство као машину за убацивање жетона, тако да кад читалац убаци свој жетон пажње, он добија пуно чувство или емоцију, која вас је првобитно наговорила да напишете песму.“

[“What I want readers to carry away from the poem in their minds is not the poem, but the experience, I want them to live something through the poem, without necessarily being conscious of the poem as a poem. ... one writes really to reproduce in other people the particular sensation or thoughts or emotions that you've had yourself. I don't know why one should do this, but that is the point of it – to construct a verbal device rather like a verbal penny-in-the-slot machine, whereby, when the reader puts a penny of his attention into the machine, he gets the full sensation or emotion that provokes you to write the poem in the first place.”³⁷]

³⁷ “Philip Larkin on Poetry”, in *An Enormous Yes*, ed. Harry Chambers, p. 58. [First published as “Speaking of Writing – XIII”, *The Times*, 20th February, 1974.]

³⁸ “Philip Larkin on Poetry”, in *An Enormous Yes*, ed. Harry Chambers, p. 58. [First published in the interview in *The Beverlontian* (Beverley Grammar School), Vol. 19, No 75, February 1976.]

Најзад, занимљиво је колико и како Ларкин брине о судбини својих песама, па и свеколиког песništва, у фариџејству савременог академског и културног заокружења. На питање да ли се плаши да људи веће читати поезију у будућности, Ларкин одговара:

„Не, много више ме брине што поезија постаје званична и субвенционирана. Мислим да смо имали много бољу поезију док се она сматрала нечим грешним и субверзивним, тако да сте морали да је скрпавате под јастук кад неко уђе. ... Мрзим и саму помисао да неко чита моје дело зато што је добио налог да то ради, а уз то још и налог шта да мисли о њему. Дође ми да их изударам. Жалео бих да читаоци, осећају: да, јесте, микад о томе нисам мислио на тај начин, али баш је то тако.“

“No, I'm much more worried about poetry becoming official and subsidized. I think we got much better poetry when it was all regarded as sinful or subversive, and you had to hide it under the cushion when somebody came in. ... I should hate anybody to read my work because he's been told to and told what to think about it. I really want to hit them, I want readers to feel yes, I've never thought of it that way, but that's how it is.”³⁹

Дабоме, ова бојазан подразумева и прецењивање моћи академског света и потцењивање човекове исконске, осећајне колико и умне потребе за поезијом, за оном духовном радношћу и утехом коју она одвајкада нуди, пре свега, својим целовитим погледом на „подбацивање и непријатности“ живљења“ [“the inadequacy and the ‘disagreeables’ of living”].

³⁹ “An Interview with the Observer”, *Required Writing*, p. 56.

⁴⁰ The Billingsgate and the Good for Nothing word / p. 212.

Регистар имена и наслова

(Регистар појмова дат је посебно; у случајевима где је појам изведен од имена или наслова – „бекетовски“, „библијски“ – он је наведен у Регистру имена и наслова (по азбучном реду). Наслови студија и чланака о писцима који се подробније разматрају или често помињу наведени су, заједно с именима аутора, у одређеним главама о тим писцима. У Регистру су по азбучном реду наведена само имена аутора, а не и наслови таквих студија и чланака. Енглески наслови, као и имена њихових аутора, дати су абecedним редоследом.)

- Аберкромби, Ј. 46; „Продаја светог Томе“ 42
Ага Кан 40–41
Адам 144
Ајнштајн, А. 31
Аманофис 77
Арбуџнот, Ц. 77 н.; *Дон Бул* 77; *Дон Бул* 220
Агли, К. 22, 23
Асквиг, Х. Х. 14
Ахерн, Х. 121
Ашин 137
Бајрон, Ц. Г. 33, 157 н., 196, 209, 219–221, 226, 230, 237
„Балада о Тиму Финегану“ 242 н.
Балфур, А. Ц. 9
Банток, Г. Х., „The Social and Intellectual Background“, *The Modern Age*, ed. V. Ford 7 н., 8 н., 15 н.
Банџан, П., *Поклоничково Људиство* 208 н.
Бараклоф, П., *An Introduction to Contemporary History* 26 н., 28 н., 29 н., 31 н., 32 н.
Бахтин, М. 250
Бебит, И. 146
Бејли, П. 212 н.
Бекет, С. 119, 173 (бекетовски)

- Бел, Ц. 72 н., 87
 Бенсток, Б. 242 н.
 Бергсон, А. 92, 93, 148; *Увод у метафизику* 93
 Беговен, Л. 185
 Библија, библијски 17, 17 н. (*Стари завети*), 25 н. (*Нови завети*); 56, 146, 170, 172, 177, 181 (137. псалм), 196, 226
 Блавацки, мадам 113
 Бланден, Е. 68 н., 71 н., 72, 73 и н., 74 н., 79 н., 86
 Блејк, В. 55, 56 („Блејковски“); 113, 211; *Песме невинојци*, *Песме искусица*; 120; „То Магу Улвин“ 164 н.
 Бодлер; Ш. 146, 148, 171, 211, 226
 Болдин; С. 215
 Борхес, Х. Л. 28
Боснијски Хералу 151
 Ботомли, Г. 46; „Вавилон“; 43; *Жена краља Лира* 43, 44; „Смак света“ 43
 Брак, Ж. 37
 Браунинг, Р. 191, 197 (браунинговски); „Моја последња војвођкиња“ 226
 Бредли, Ф. Х. 29, 149, 150; *Призив и славноста* 29 и н., 149 и н.
 Брехт, Б. 197, 199
 Бритен, Б. 86, 87 и н.; 200; *Пол Бањан* 200; *Рајли ревије* 86
 Бриџиз, Р. 43
 Бројгел 196, 226, 230-232, 237; „Икар“ 231; „Покољ невиних“ 231; „Попис у Виглејему“ 231
 Брук, К., *A History of Britain*, eds. Christopher Brooke, Denis Mack Smith 12 н., 13 н.
Брук, Р. 39-40, 43, 46, 47-55, 56, 58, 68, 72, 86, 93; „Војник“ 44, 52-53, 63; „Мртви“ 52; „Сонет“ 44; „Стари парохјски дом“ 43, 48-50; 1914 и друге песме, 48, 55.
 О Бруку:
 Enright, D. J., „The Literature of the First World War“, *The Modern Age*, ed. V. Ford 53 и н.;
 Pinto, Vivian de Sola, *Crisis in English Poetry 1880-1940* 48 н., 55 н.
 Брукс, Б. Ц. 153 н.
 Брун, Ц., *Nineteenth-Century European Civilization, 1815-1914* 28 н.
 Буда, будистички 175, 177
 Бул, Ц. – видети Арбутнот, Ц.

- Вајлд, О. 113, 120; *Слика Доријана Греја* 121
 Вајнтрауб, С., *Dictionary of Literary Biography*, vol. 10, (ed.) 200 н.
 Валери, П. 155, 207; *Littérature* 207 н.
 Ван Гог; В. 7
 Вебстер, Н., *Webster's Third New International Dictionary* 41 н.
 Вебстер, Ц. 96, 97, 169
 Веде 146
 Вејд, А. 119 н.
 Вејд, Н. 100 н.
 Вејн; Ц. 246, 249
 Верлен, П. 226
 Вернед, Р. Е.; „Зов“; 54
 Вестон, Ц., *Ог ризица до романтике* 30, 173.
 Витган, Х. 69
 Вијон, Ф. 146
 Викторија (краљица) 14; викторијански 39, 40, 120, 250
 Вилијамс, В. К. 103
 Вилијамс, Ч. 202
 Вилсон, Х. 23, 24
 Вламеник, М. 31
 Волтер (псеудоним: Франсоа-Мари Аруе) 33, 196, 225, 229-230, 237
 Вордсворт, В. 241; „Лутао сам самотан ко облак“ 241 н.; „Ода наговештајима бесмртности“ 168-169
 Булф; В. 7, 34, 63 (приказ Сасунове поезије), 151, 154, 155, 212; *Љубав Даловеј* 33; *Ка свејшонику* 34; *Таласи* 34
 Вулф, Л. 151, 212
 Гарднер, Х. 189, 189 н.
 Гебелс, Ј. 27
 Гете, Ј. В. 159
 Гибсон, Е. 250 н.
 Гилгуд, Ц. 162
 Гледстон, В. 41
 Гоја, Ф. 217
 Голдинг, В., *Господар мува* 34
 Гон, И. (кћерка Мод Гон) 115, 118, 119
 Гон, Мод 108 (слика), 113-116, 117, 118, 119, 124, 126, 127, 133, 135, 136, 137.
 Готје, Т. 102; *Емили и камеје*, 102

- Гордон, Л. 147 н.-151н., 154 н.-156 н., 159 н.-161 н., 162 н. и н., 180 н., 181 н. и н., 187 н.
- Грегори, деди Ораспа 111, 113, 117, 118, 127, 128, 135, 136, *Ширење новосиш* 117
- Грегори, Р. 128
- Грејвс, Р. 45, 46, 56, 59
- Гришкина. 169
- Да Винчи, Л. 116
- Данџел, С., "Sonnet VI" 164 н.
- Датге, А. 146, 148, 171, 178, 237; *Божанска комедија* 147; *Чистишишће* 152 н.; *Даккао* 163, 173
- Дејви, Д. 249
- Дејвисон, Х. 179 н., 180 н.
- Дејвис, Б. 208
- Дејвис, Р. 99 н.
- Деј-Дуис, С. 87, 161, 198, 199, 213; "Letter to a Revolutionary" 214 н. и н.
- Де Квинси, Т. 226
- Де ла Мер, В. 46
- Деминг, Р. Х. 242 н.
- Демокрит, 28
- Дикенс, Ч. 69
- Дојл, К. 69
- Дон, П. 146, 169, 190, 257
- Доноху, Д. 116 н.
- Достојевски, Ф. М. 148
- Драјден, П. 258
- Дрејл, М., *The Oxford Comaration to English Literature*, 30 н., 41 н. (Е. Марш), 57 н. (Ч. Сорли, С. Сасун), 61 н. (С. Сасун), 118 н., 150 н., 154 н., 155 н. (*Луцла земља*), 185 н. (*Чеширл каришета*), 209 н. (В. Х. Ојен), 249 н. (Ф. Даркин), 250 н. („Покрер“).
- Дунитл, Х. 102
- Дун, Р. 200
- Ева 165
- Езописл* (часопис) 151, 170
- Едингтон, А. С. *Природа физичког света*, 28
- Ејвис, К. 246, 247; *Срећни Цим*, 247
- Елмзавета Ј. 41, 187

- Елиот, Валери (друва Елиотова сугрупа) 170 н., 180 н. види и Фечер, В.
- Елиот, Т. С.* 29, 37 (портрет), 39, 67, 86, 94, 95, 99 н., 101, 105, 110, 141-192, 195, 200, 205, 215
- Књазе: *За Данселошда Ендруза* 95 н., 156; „Искусство и пред-мета сазнана у финозофији Ф. Х. Бредшта“ 149; *Књижа стип-рој америчкој бацола о браќишчиши маќакиа* 158; *Кожител* 158; *Песме* (1919) 151; *Песме* (1920) 152 н., 168; *Поверљиви шиловник* 158; *Пруфрог и груља зајакња* 151, 162-163; *Луцла земља* 3033, 35, 101, 150, 152, 155, 156, 162, 168, 169-182, 170 („Проловод вапре“ и 172), 170 н. и н. (Педупове ревижије), 171 („Сахрана мртваца“), 172 н., 177 („Смрт од воде“), 173 („Белешке о *Луцлој земљи*“ и 177), 173 („Смрт од воде“), 177 („Шта је гром рекао“) – види и критичке судове, 178-181; *Сад вас моли* 152 н. и н.; *Светла шума*, 151, 156; *Старији гржавник* 158; *Стилоама чудних бољова* 159; *Убиство у катерали* 158; *Уштрабеа поезије и уштрабеа кришци-ке* 159; *Педкуљне песме и граме* 152 н., 158 н.; *Чеширл каришета* 156, 158, 167, 180, 183, 185-190 (Берни Норлон; 185-187; *Драј Селевиш* 188-189; *Иши Коукер* 187-188; *Луциш Луциш* 185, 188); *Чистиа среда*, 183-185
- Појединачне песме: „Геронтион“ 168; „Господин Алопинекс“ 167;
- „Љубавна песма П. Анфреда Пруфрока“ 33, 35, 150, 163-165; „Марина“ 183-184; „Нилски коњ“ 168; „Портрет једне леди“ 165-167; „Пут мудраца“ 162; „Рођака Ненон“ 167; „Шапати о бесмртности“ 168-169; „Шупља људи“ 156, 182-183.
- Појединачни огледи: „Границе критике“ 159; „Ендру Марвел“ 191-192; „Мегафизички песници“ 191; „Традиција и индивидуални гласнаг“ 143 н., 144-145, 151; „Хамлет“ 151, 190
- English Titles: After Strange Gods*, 146 н.; „Andrew Marvell“ 192 н.; „From Poe to Valery“ 191 н.; „Preface“ to *For Lancelot Andrewes* 95 н., 156 н.; *Selected Essays* 190 н., 191 н.; „The Metaphysical Poets“ 191 н.; Т. S. Eliot – *The Waste Land – A Facsimile and Transcript of the Original Drafts*, ed. Valerie Eliot 170 н.; *To Criticize the Critic* 156 н., 157 н., 191 н.
- О Елиоту:
- Ал, „A Fragmentary Poem. The Waste Land.“ 178 н.; Сох, С. В. and Arnold P. Hinchliffe, „Introduction“, Т. S. Eliot – *The Waste Land*, 178 н.;

- Gardner, H., *The Art of T. S. Eliot* 189 н.,
 Gordon, L., *Eliot's Early Years* 147 н., 148 н., 149 н., 150 н., 151 н.,
 154 н., 155 н., 156 н., 180 н., 181 н., 187 н.; *Eliot's New Life* 149
 н., 155 н., 159 н., 159 н., 160 н., 161 н., 162 н.,
 Moody, A. David, ed., *Cambridge Companion to T. S. Eliot*. В.
 Sharratt, "Eliot, Postmodernism, and after" 145 н., 175 н., 180
 н., Harriett Davidson, "Improper desire: reading *The Waste
 Land*" 179 н., 180 н.; J. Olney, "Where is the real T. S. Eliot? or
 the Life of the Poet" 181 н.
 Leavis, F. R., *New Bearings in English Poetry* 179 н.; "Eliot's Later
 Poetry" 192 н.
 Litz, W., ed., *Eliot in His Time*. R. Ellmann, "The First *Waste Land*"
 181 н.; F. Kermode, "A Babylonish Dialect" 179 н.
 Partridge, A., ed., *The Oxford Dictionary of Quotations* 166 н.,
 Spender, S., *Eliot* 155 н., 160 н., 182 н., 183 н., 210;
 Tate, A., ed., *T. S. Eliot - The Man and His Work*. H. Read, "T. S. E. -
 A Memoir" 152 н.; I. A. Richards, "On TSE - Notes for a talk at
 the Institute of Contemporary Arts, London, June 29, 1965" 151
 н., 192 н.
 Елиот, Х. В. (песников стац) 147
 Елиот, Џорџ (псеудоним. Мери Ен, касније Меријен, Еванс) 69
 Елман, Р. 120 н., 121 н., 178 н., 181, 181 н.
 Енрајт, Д. Ц. 53, 63 н., 57, 61, 63, 80.
Енциклопедија бриџаника 25 н., 110 н., 111 н., 199 н. (Бриџан-
 ски енциклопедија).
 Епстајн, Ц. 93 н.
 Жид, А. 34, 35
 Јидн, А. 23
 Икар, 231
Имаџистички манифест 101; *Des Imagistes*,
 ed. E. Pound, 102; "Preface", *Some Imagist Poets* 104, н.; *Some Imag-
 ist Poets* (1915, 1916, 1917) 103-105; видети и Паунд, Е.
 Ипервуд, К. 197, 198; 199, 200, 201, 202.
Јејус, В. Б. 33 (Кухулин, Анџус), 39, 67, 86, 108, 107139, 123
 (Кухулин), 139 (Кухулин), 154, 159, 195, 196, 205, 225, 226,
 227-229, 237, 248
 Књиге: *Визија* 118, 131 н.; *Вијугаво степенитице* 128, 131, 134;
Вешар међу ирскама 126; *Дивљи лабудови у Кулу* 127, 128;
Кешлин ни Хулихан 117; *Кривудао степенитице* 128; *Кула*,
 134, 139; *Марија Робертс и њен живот* 131, 132. *Марија Робертс*
 134, 139; *Марија Робертс и њен живот* 131, 132.

- Спирачке дане* 134; *На Бејловом жалу* 117; *Нове песме* 135,
 136; *Дарнелов појреб* 134; *Последње песме* 134; *Пун месец у
 марију*, 134; *Раскриша*, 120; *Ружа*, 122
 Појединачне песме: "Ашин" 137; "Баца хладан поглед..." 120,
 "Баскрс 1916" 116; 127, 138-139; "Византија" 131-132; "Две
 песме преуређене за љубав мелодије" 134; "Дезертство
 цркуских жипотиња" 137; "Дивљи лабудови у Кулу" 127;
 "Други долазац" 128-129; "Ирски пилот предвиђа сопствену
 смрт" 128; "Ирској у временима која долазе" 124; "Када
 остариш" 122; "Кад су ми тражили ратну песму" 125; "Кул
 парк и Беллик" 128; "Кухулинова борба с морем" 123-124;
 "Леде узвишене ствари" 135; "Међу ученицама" 116; 132-134,
 226; "Немојте волети сувише дуго" 126; "О снама која су
 мрзели *Велројшара са зајадних ширани*" 126; "Острво
 Инисфри на језеру" 122; "Падање лаша" 122, 248; "Песма
 Ангуса луталице" 116, 125-126; "Песма срећног пастира"
 120-121; "Песнику који би хтео да хвант неке лоше песнике"
 126; "Пловидба у Византију" 131; "Политика" 125; "Поновна
 посета градској галерији" 135; "Размишљање старог рибара"
 121; "Ружа на крсту времена" 123; "Салатниште лубави"
 122, 248; "Све може да ме доведе у скупице" 124; "Свајач из
 Дунја" 126; "Туга љубави" 122, 248; "Тужни пастир" 120-122;
 "У спомен мајора Роберта Грејорија" 128; "Успавања" 122
English Titles: Autobiographies 110 н.; "The Autumn of the Body"
 111 н.; *Dramatis Personae* 115 н.; "Introduction" ["A General Intro-
 duction for My Work"] 110 н.; "The Scholars" 138; *John Sherrman*
 121; *Later Essays - Collected Works of William Butler Yeats*, vol. V
 110 н.; *The Letters of W. B. Yeats*, ed., Allen Wade 119 н.; *Memoirs*,
 ed. Denis Donoghue 116 н.; "Oisín" 137; *The Poems* 112 н.; *Selected
 Essays* 110 н.; "The Trembling of the Veil" 110 н.; *The Poems*, ed. D.
 Albright 112 н.
 О Јејусу:
 Albright, D., ed., *The Poems: "Chronology of Yeats's Life"* 112 н.,
 116 н.
 "Introduction" 119 н.; "Notes" 122 н., 123 н., 125 н., 135 н., 137 н.;
 Ellmann, R., *Yeats: The Man and the Masks* 120 н., 121 н.;
 O'Donnell, W. H., ed., *Collected Works of William Butler Yeats*, vol.
 V 110 н.
 Stewart, J. I. M., "Yeats", *Eight Modern Writers* 110 н., 112 н., 114 н.
 Unterecker, J., *A Reader's Guide to William Butler Yeats* 115 н.; 117
 н.; 118 н., 131 н.; 132 н.;

A Collection of Critical Essays, (ed.) Н. Kenner, "The Sacred Book of the Arts" 120 н.

Гулија (Шекспирова) 166, 167

Јулијана хроника (новине) 250

Калман, Ч. 203-204, 208

Ками, А. 28, 35

Канпински, В. В. 31

Карпенфер, Х. 99 н.

Кафка, Ф. 201

Квиглер-Куч, А., *The Oxford Book of English Verse*, (ed.) 164 н.

Кејнс, П. М. 216

Кембел (пукovníк), „Дух бајонета“ 45

Кенер, Х. 120 н.

Керзон, лорд 215

Керквуд, Д. 15

Кермод, Ф. 179 н.

Керц 170 — видети Конрад, П., *Срце татме*

Кид, Т., *Шинска шрагеџица* 178

Катс, П. 67, 68 (житовски), 69, 70, 77, 157 н.; „Ода славију“ 81

Кларкатор, С. А. 202

Кле, П. 31

Клеопатра 171, 174

Књига заједничких молитви 203

Колгин, Н. 197, 198

Конквест, Р., *Нови стихови* (прир.) 249

Кокто, Ж. 155

Кокс, С. В. 178 н.

Колриџ, С. Т. 41

Комбол, М. 152 н., 163 н.

Конрад, П., *Лорд Пилм 34; Срце татме 34, 170, 179*

Кришериум (часопис) 94 н., 155, 158.

Куксон, Л. 250 н.

Купер, Г. 219

Даркин, Ф. 39, 86, 155, 239-261

Књиге: *Високи прозори 258-260; Девотка у зими 246, 249;*

Мање брвадени 249-254; Свађе о Духовима 254-258; Се-

верни брод 248 н.; Пилм 249

Појединачне песме: „Брак“ 243; „Година чудеса“ 258-260;

„Девотачко презиме“ 252-253; „Докери и син“ 257-258; „Жабе

крастаче“ 251-252; „Имене у цркви“ 253-254; „Јуче рођени“ 250; „Климагизована робна кућа“ 256; „Љубав“ 243; „Новац“ 258, 259-260; „Поновна посета жабама крастачама“ 257; „Презаре“ 250-251; „Свађе о Духовима“ 248, 255-256; „Се-нам се, сећам се“ 253 и н.; „Суштинска лепота“ 256

English titles: „An Interview with the Observer“ („A Voice of Our time“) 241 и н., 244 н., 246 н., 248 н., 261 н.; „An Interview with the Paris Review“ 242 и н., 246 н., 247 н.; *Collected Poems* (1988, 1989) 243 и н., 253 н., 255; „Not the Place's Fault“ in *An Enormous Yes* 244 н., 245 н.; „Philip Larkin on Poetry“ in *An Enormous Yes* 260 и н.; *Requited Reading — Miscellaneous Pieces* 241 н., 246 н., 248 н.; „Speaking of Writing“ 260 н.; „The Art of Poetry XXX: Philip Larkin“ in *Paris Review* 246 н.

О Даркину или у вези с њим:

Chambers, H., ed., *An Enormous Yes — In Memoriam Philip Larkin* 244 н., 260 н.

Cockson, L., V. Loughry, eds., *Critical Essays on Philip Larkin: The Poems*: A. Gibson, „Larkin and Ordinatness“ 250 н.

Hartley, George, ed., *Philip Larkin 1922-1985 — A Tribute*: Bailey, J., „Too Good for this World“ 259 и н., 261 н.; Everett, B., „Limits of the Social“ 257 н.

Martin, B. K., „Philip Larkin“ in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 27, ed. V. B. Sherry, Jr. 242 н., 245 н., 248 н., 249 н., 254 н.

Mayhew, H., *London Labour and the London Poor* 250, 251 н.

Motion, A. E., *Philip Larkin — A Writer's Life* 243 н.

Swarbrick, A., „1 Philip Larkin: Life and Background“, in *The Less Deceived and The Whitsun Weddings by Philip Larkin* 244 н.

The Revelation 260 н.;

Thwaite, A., „Introduction“ in Philip Larkin, *Collected Poems* 243 н.

Лафорџ, Ж. 146, 148, 186; *Les Complaintes — L'Imitation — De Notre Dame La Line Derniers Vers* 186 н.

Лези, А. 198 н., 201 н., 204 н., 208 н., 230 н., 237 н.

Леда 133

Лејд, П. — John. Lane, ed., *Songs and Sonnets for England in Wartime* 53 и н., 54 н.

Ливис, Ф. Р. 178-179, 192.

Лирске баладе 151

Лисенер (часопис) 245 и н.

Покри, Б. 250 н.

Поренс, П. Х. 154, 155, 211; Кенџур 8; *Љубавник леги Четиерли* 258 и

н. Перната змија 30; *Фантасија Невеснија* 31; Видети Роџф, С. Х.

Лоуел, Е. 102, 178 (о *Пустој земљи*); „Путујући медвед“ 105; „Шаре“ 105

Мадам Сосотрис 172–173, 177

Макбрајд, Џ. 116, 117, 118, 127

Макбрајд, Ш. 119

Макдавел, М. Б. 45 н., 59 н., 63 н.

Макдоналд, Р. 14, 15

Макмилан, Х. 23, 24

Макнис, Л. 198, 199, 201

Макемит, Д. 12 н. – видети Брук, Ж.

Маларме, С. 148

Малиновски, Б. 30

Малро, А. 34

Ман, Ерика 201

Ман, Т. 110, 201

Марвел, Ендру 190, 191–192, 257

Мари, Мидлтон 63

Мари (из *Пусте земље*), 172

Мартин, Б. 242 н., 243 н.

Мари, Е. 40–47, 48, 49, 51, 58; *Дорџанска поезија* 40

О Маршу: Hassall, С., *Edward Marsh, Patron of the Arts* 40–41 н.

Матис, А. 7

Мејнел, А., “I must not think of thee” 164 н.

Мејхју, Х., *Лондонско радничко и лондонска сиротиња* 250,

251 н.

Мер, Волтер Де ла – видети Де ла Мер, В.

Мери (шкотска краљица) 166 н., 187 н.

Мидлтон, Т. – видети Џејлс, Џ.

Микеланђело, Б. 164

Мики Маус 220

Милтон, Џ., “Il Penseroso” 120; “L’Allegro” 120

Минерва 115–116

Мичсон, Н. 153 н.

Монтефелтро, Г. 163

Морел, леџи Отолин 154

Морис, В. 113.

Моушон, Ендру 243 н.

Моцарт, А. 237

Муди, А. Д. 145 н., 175 н., 180 н.

Мур, Х. 31

Мусолини, Б. 21, 157, 200

Набоков, Н. 208

Нарцис 235

Нервал, Ж. де –; „Очајник“ 178

Нова земља (антологија) 213, 214 н., 215 н., 216 н.

Нова имена (антологија) 212, 213 н.

Нови стихови (антологија) 249

Озби, В. 13, 32, 39, 56, 57, 60, 63, 65–87, 91, 195

Књиге: *Рашне и друге песме* 87; *Рашне песме Вилфреда Овена* 61 н., 73 н., 87; *Сабрана писма* 87; *Хидра* (уредник) 61, 76

Појединачне песме: „Безосећајност“ 79–80; „Експозиција“ 80–82; „Кренуо сам назад...“ 68; (сонет) „Писан у шуми, у септембру 1910“ 78; „Писмо“ 85; „Пролетна офанзива“ 82–83; „Семе“ („1914“) 72; „Слатко је и часно“ 83–84; „Узалудност“ 84–85; „Хивна младости осуђеној на смрт“ 83; „Шансе“ 85–86

English Titles: *Collected Letters*, ed., Harold Owen and John Bell, 72 н.

О Овену:

Blunden, Е., “Memoir (1931)”, *The Poems of Wilfred Owen* 68 п. – 71

н., 73 п. – 79 п.

Enright, D. J., “The Literature of the First World War” *The Modern*

Age, ed. Boris Ford, 80 н. н.

Stallworthy, J., “Introduction”, *The War Poems of Wilfred Owen* 61 н.,

72, 73 н., 87

Овен, М. 74 (Мери).

Овен, С. 72 н.

Овен, Х. 72 н., 87

О’Грејди, С. 111, 135

Оден, В. Х. 39, 86, 155, 193–237

Песничка Дела: *Ахилев њиши* 209; *Доба мучнине* 209; *Друго време* 204, 225; *Дужна пошља Кливи* 209; *На овом острву* 225 н.; *Песме* (1928) 198; *Песме* (1930) 200, 210, 211 н.; *Песме* (1933) 211 н.; *Песме* (1934) 200; *Погледај, ситранче* 224–225; *Сабране песме* (1945) 205, 207, 210; *Сабране песме* (1966) 207, 210

Појединачне песме: „Венера ће сада рећи коју реч“ 224;

„Виши данас“ 233–234; „Волтер у Фернеу“ 204, 229–230;

„Друго време“ 204, 205, 225; „Испитивач који тако лукаво

- срџи“ 222; „Касиња“ 225; „Комуниста другима“ 216 н., 216-217; „Јако знање“ 207 н., 236; „На гробу Хенрија Пејмса“ 232-233; „На овом острву“ 225 н.; „Незвани грађанин“ 204, 221-222; „Никад јачи“ 235; „Оа“ 213; „Писмо“ 233; „Писмо лорду Бајроу“ 219-221, 226; „Погледај, странче, ово острво саја“, 224-225; „Погледајте“ 221; „1 септембар 1939“ 205-207, 210, 231 н.; „Пролог“ 215 н н.; „Реџбо“ 226-227; „Сам“ 235; „Спободан“ 223; „Срећна Нова година“ 215 н н.; „Спагни тамо, ако можеш“ (XXII), 211; „Суваше драг, суваше неодреден“ 236; „У знак сећања на В. В. Јетса“ 204, 227-229; „Уметничка галерија“ 230-232; „Устапанка“ 204, 234; „1929“ 222; „Шта-нија“ 33, 205 н н., 210, 217-219.
- Драмска дела: *Беседници* 200; *На граници* 200; *Пас искоди коже* 200; *Паден с обе стране* 200; *Плес смрдљи* 200; *Узлежи* Ф-6 200; либрето за Бритенову прву оперу *Пол Банџи* 200; либрето (у сарапњи са Ч. Калманом) за оперу Игора Стратинског *Развратничково бршванче* 208; *Залудни штруд љубави* (приредно), 208.
- Дизејни: *Божурова рука* 209; *Меморијална биреаљња*, Т. С. Елиси“ 209; *Побеснели појилом* 208; *Прегзговори и побзговори* 209; *Споредни светови* 209.
- Историјски, сећања: *Писма с Исмаида* 201; *По кући* 209; *Публики једном рашу* 201.
- English Titles: Collected Longer Poems* 219 н.; *Collected Shorter Poem*, 207 н., 213 н.; „Going to Europe“ 199 н.; „Psychology and Criticism“ (Review of H. Read, *In Defence of Shelley*) 195 н н.
- О Дену или у вези с њим:
- Freeman, A., „Reality and religion“ in S. Spenser, ed., *W. H. Auden: a tribute*, 203 н.;
- Johnson, R., „W. H. Auden“, *Dictionary of Literary Biography*, vol. 20, ed. Donald E. Stanford, 202 н.; 207 н.
- Johnson, W. S., *W. H. Auden*, 201 н.
- Levy, A., *W. H. Auden*, 198 н., 201 н., 204 н., 208 н., 230 н., 237 н.;
- Roberts, M., ed., *New Society*, 213, 214 н., 215 н., 216 н.;
- Roberts, M., ed., *New Signatures*, 212; „Preface“ to *New Signatures*, 212-213 н.;
- Sidnell, M. J., „W. H. Auden“ in *Dictionary of Literary Biography*, vol. 10, *Modern British Dramatists, 1900-1945*, ed. Stanley Weintraub, 200 н.;
- Spiers, M. K., *The Poetry of W. H. Auden* 198. н., 210 н., 217 н., 231, 231 н.;

- Auden - A Collection of Critical Essays* (ed.): J. Bailey, J., „W. H. Auden“ 212 н.
- О’Донел, В. Х. 110 н.
- Оксин – Видети Алпин
- Оксфордска поезија* (часопис) 198
- Олбрајт, Д. 112 н., 116 н., 119 н., 123 н., 125 н., 122 н., 135 н., 137 н.
- Олдингтон, Р. 102; „Детинство“ 104-105.
- О’Лиери, Ц. 114, 124
- Олни, Ц. 181 н.
- Остин, сер 215
- Остин, Џејн 219-220 (Елизабета, Дарек, Лиција); *Pride and Prejudice* 220 н.
- Ортега и Гасет, Х., *Побуна маса* 32
- Офелија 175
- Панч 250
- Париска ревија* 247
- Паркингтон, А., *The Oxford Dictionary of Quotations*, (ed.) 20 н., 166 н.
- Паскал, Б. 211
- Паунд, Е.* 30, 55 (о Сорпиду); 89 (илустрација), 91, 98-103, 150, 151, 155, 159, 161, 162, 168, 169-170, 225, 242
- Пела: „Агабастер“ 102; „Девојка“ 101; *Кантиоси Езре Паунда*, 100; *Плански кантиоси*, 99; *Ху Селвин Моберли*, 35, 170; „Ц’Ај Чи’а“ 102; *Дес Имџислес*, 99; *Персонае*, 99; *Рейсислес*, 101; *Селекцијз Поемс*, ед. Т. С. Епмот, 99 н.
- О Пачуцу:
- Sarpenier, H., *A Serious Character - Ezra Pound* 99 н.;
- Davies, R., *Ezra Pound* 99 н.;
- O’Connor, William Van and Edward Stone, (eds.), *A Case Book on Ezra Pound*; R. L. Allen, „The Cage“ 100 н.; N. Weyl, „The Strange Case of Ezra Pound“ 100 н.;
- Пеллинг, Х., *Modern Britain 1885-1955* 12 н., 13 н., 14 н., 15 н., 17 н., 18 н.
- Петлу, Ц. Д., „Храм“ 46
- Петхам, Е. 119
- Перјакте 183
- Perçigillit Venetis* 178
- Песме из Оксфорда за време раша* (антологија) 248
- Петроније, Сатирикон 170, 179.
- Песме и сонети за Енџлесу у време раша* 53
- Петен, А. Ф. 19

- Пикасо, П. 7, 93, 242; *Човек с виолином* 32
 Пинто, В. де Сола 48 н., 55 н., 60 н.
 Плам, Ч. 198
 Плат, С. 155
 Платон 93, 211
Поезија (часопис) 150
 Полексфен, Г-џа 112
 Полоније 165
 Прајор, М., "On My Birthday, July 21" 164 н.
 Просперо 252 н.
 Пруст, М. 155, 235
 Рајдерфорд, Е. 28
 Расел, Б. 59, 93, 154
 Раскин, Ц. 59
 Рембо, А. 33, 196, 225, 226-227, 237
 Рид, Х. 94; 152 н.; 195 н.
 Ричардс, И. А. 151 н., 192 н.
 Робертс, М. 92 н., 212-213 н., 214 н., 215 н., 216 н.
 Розенберг, А. 55-56, 57; *Младосић*, 56; *Мртвачево буњиште*, 56;
Ноћ и дан, 55; *Сабране песме*, 56
 Ролф, С. Х., *Суђење леги Чейтерли* 258 н.
 Рузвелт, Ф. 21
Савремене песме 42, 49
 Сајмонс, А., *Симболически покрети у књижевности* 147
 Сајфер, В., *Roscoe to Sivist in Art and Literature* 32 н.
 Саројан, В. 155
 Сартр, Ж. П. 28, 35
 Сасун, С. 13, 56, 57-63, 71, 76-77, 78, 86, 91
Књиге: Мемоари лова на писме, 62; *Пробитивнајат и друге песме* 61, 63, 78; *Пут у пројаси*, 62; *Райна поезија Сидфрида Сасуна*, 61; *Сабране песме*, 58 н.; *Wield of Youth. Две*, 58 н.
 Појединачне песме: „Генерал“ 62; „Дали мари?“ 46; „Добро и здраво“ 45; „Ефекаг“ 61; „Забушанти“ 60; „Она“ 45, 61-62; „Опрост“ 58; „Откривање“ 62; „Пољубац“ 44-45; „Поред кенотафа“ 62; „Прозазећи кроз нову Менен кашу“ 62; „Свом брату“ 58; „Херој“ 61

- О Сасуну.
 McDowell, M. B. "Siegried Sassoon", *Dictionary of Literary Biography*, vol. 20, ed. Donald E. Stanford 45 н., 59 н., 63 н.;
 Pinto, Vivian de Sola, *Crisis in English Poetry 1880-1940* 60 н. и н.
 Самарићанин (добр) 25
 Сауди, Р. 41
 Сезан, П. 7
 Сејли, Т. Ф. 242 н.
 Сервантес, С. М. де 110
 Свинбери, А. Ч. 96; "The Garden of Proserpine" 96 н.
 Свифт, Ц. 110
 Сидила 170
 Сидвел, М. Ј. 200 н.
 Синг, Ц. М. 117, 128, 136; *Вештољир са западних страна* 117-118, 126, 135
 Ситвелови (Едит Луиза, Озберт, Сашевзел) 216
 Скелтон, Р., *Poetry of the Thirties* 205 н., 206 н., 216 н.
 Скот, В. 69
 Сократ 93
Songs and Sonnets for England in War Time - Видети Дејн, Ц.
 Сорли, Ч. 54-55, 57; „Кац угледаш милионе мртвих“ 55
Сјекцијор (часопис) 249, 254
 Спендер, С. 155, 160 н., 182 н., 183 н., 198, 203 н., 210, 217; „Поезија и револуција“ 214 н.
 Спенсер, Е., 146, 171; „Прогаламиј“ 176
 Спиерс, М. К. 198 н., 210 н., 217 н., 231, 231 н.
Скрушени (часопис), 192 н.
 Стак, П., 16
 Стаљин, Ј. В. 19, 21, 202
 Станфорд, Д. Б., *Dictionary of Literary Biography*, vol. 20, (ed.) 45 н., 59 н., 63 н., 202 н., 207 н.
 Ственсон, Р. Л., *Чудан случај дојкиора Цекила и господина Хајда* 121
 Стуард, Ц. И. М. 110 н., 112 н., 114 н.
 Столворди, Ц. 61 н., 72, 73 н., 87
 Стоун, Е.: - видети О'Конор, В. В.
 Стравински, И. *Разерајничково путовање* 208
 Тајад, Л. 70
Трис 214, 260 н.

- Тадмисъв кълъжевени догашлак* 178
 Тачер, М. 25
 Твејт, А. 243 н., 255
 Тејт, А. 151 н., 152 н., 192 н.
 Тиндл, М. 110, 111
 Тирезије, 171, 176-177
 Толкин, Џ. Р. 198; "Beowulf, the Monsters and the Critics" 198 н.; *The Hobbit* 198 н.; *The Lord of the Rings* 198 н.
 Томас, Д. 155, 247
 Томсон, Д. *England in the Twentieth Century - 1914-1963* 8 н., 9 н., 15 н., 17 н., 28 н.
 Торо, Х. Д. 122
 Трезелџан, Мери 160-161; *С друшких крајева светица* 160
 Тревелџан Џ. М. 10
 Туккинд 206
 Унгерекер, Џ. 115 н., 117 н., 118 н., 120 н., 131 н.; 132 н.
 Уинлис, Р. 247
 Улечер, В. (Елиогова друга супруга) 161-162
 Фокс, Г. 182 (*Guy Fawkes Day*)
 Форд, Б. 7 н., 8 н., 53 н., 63 н., 80 н.
 Форд, М. Ф. (раније Форд Херман Хефер) - видети Хефер, Ф. М.
 Форстер, Е. М. *Један људи ка Индији* 7, 34
 Фрај, Р. 7
 Франко, Ф. 17
 Фрејзер, Џ. Џ. 173; *Златина зрана* 30-31, 174
 Фриман, Р. М. 53; „Ратни поклич“ 53 н.
 Фримантл, А. 203 н.
 Фројд, С. 31, 197
 Хајд-Лиз, Џ. 118.
 Хаксли, О. 153-154; *Кондираунки* 34; *Letters of Aldous Huxley* 153 н., 154 н.
 Хаксли, Т. Х. 109, 110
 Хаксли, Џ. 153
 Хамлет 164, 165
 Хасул, К. 40-41 н.
 Хачинсон, М. 180

- Хејт-Вуд, Вивјен (Елиогова прва супруга) 150, 151, 153, 154, 157-158, 174-175, 180
 Хејл, Е. 141, 149, 158, 161, 186-187
 Хенце, Х. В., *Елеџија за млади мјубавницима* 208
 Херл, Џ. 215
 Херик, Р. 98; „Радог у вереду“, *Nesperides* 98 н.
 Херон, Џ. 37
 Хефер, Ф. М. 103
 Хиберл, Д. 87
 Хиеронимо 178
 Хинчлф, А. Џ. 178 н.
 Хитлер, А., 18, 20, 22, 59, 157, 200, 202, 206
 Хјуз, Т., 155
 Хјуи, Т. Е. 91-98
 Депа: *Белешке о језику и слици*, 94; „Над докох“, 92, 156; *Размишљања*, 94; „Романтизам и класицизам“, 94-98; *Целокућна лесничка гела*, 92; *Speculations*, 92 н.
 О Хјуи:
 Елиот, Т. С., (Review of Hulme's *Speculations*), *The Criterion*, Џ, 7th April 1924, pp. 231-232
 Ерстел, Ј., "Foreword" in Т. Е. Hulme, *Speculations*, 93 н.
 Јонс, А., *The Life and Opinions of T. E. Hulme*, 94, 95 н.
 Робертс, М., *T. E. Hulme*, 92 н.-93 н.
 Холовеј, Џ. 101 н.
 Хомер 144
 Хорације, „Ода“, 84
 Христос 170
 Чејмберс, Х. 244 н.
 Челимфорд, лорд 9
 Чејмберлен, Н. 18, 202
 Черчил, В. 18; 41, 196, 215; *Друшћ светишки рати* 17 н., 20, 21-22; „Некролог Руперту Бруксу“ 50-51; „Победа по сваку цену“ 19; видети Пармантон, А. 20 н.
 Чосер, Џ. 146, 219 н.; *Кенџерберујске љриче* 171
 Цајлс, Џ., Judy Giles, Tim Middleton, eds., *Writing Englishness 1900-1950* 19 н., 21 н., 24 н., 25 н.
 Цејмс, Х. 34, 226, 237; "Occasional Paris"; *The Portable Henry James* 35-36, 232-233; *Портрети једне љебу* 165

Дим Диксон 249

Дојс, Д. 99, 103, 119, 178 (о Пустој земљи), 242 н.; Бдење крај
Финегановој ора 33, 242; Даблинци 35; Дело у нашој крајини 33;
Поршреј уметничка у младосни 35; Уликс 33, 151, 170

О Дојсу:

Benstock, V., "James Joyce" in *Dictionary of Literary Biography*, vol.
36, ed. T. F. Saley, 242 н.; Deming, R. H., "Introduction", *James*

Joyce, 242 н.

Ellmann, R., *James Joyce*, 178 н.

Џон Бул – видети Арбутног, Д.

Џон Кемп 249

Џонсон, Б., "То: Селиа" 164 н.

Џонсон, В. С. 201-н.

Џонсон, Л. 128

Џонсон, Р. 202 н.

Џонсон, Р. 207 н.

Џорџ (слн. Мод Гон) 115

Џорџ, Л. 13

Џорџ В 9, 14

Џорџ I-IV 41

Џоунс, 78

Џоунс, А. 94-95 и н.

Шараг, Б. 145 н., 175 н., 180 н.

Шекспир, В. 143, 164, 171, 237, 252; Бура 252 н.; *Засудни шур*
љубави 208

Шекспир, Оливија 116-117

Шели, П. Б. 157, 70, 195; *Агон* 70, 157 н.; "Ода западном ветру" 70

Шенберг, А., *Три клавирска комада* 31

Шерд, В. Б. 242 н.

Шипли, П., *Dictionary of World Literary Term*, 227 н.

Шо, Б. 35, 113, 118, 119, 161

Шопен, Ф. 165

Штајнах 119 (Штајнахова операција)

Регистар појмова

авангарда, авангардни 35, 91, 200, 237, 242

алегорија, алегоријски 42, 91, 112

алитерација 33, 81, 82

алузија 17 н., 32-33, 63, 70, 135 н., 164, 167, 179, 258

ангажовани песник (поезија, интелектуалац) 39, 127, 195-196, 205,
209, 215, 217, 222, 225, 229-230, 236, 237

англосаксонска (поезија) 81, 197 (а. ритмови)

антирагни песници (песме, поезија) 13, 45 (Сасун; Они; „Добро н
здрavo“), 57-87

антиромантизам, антиромантички 93, 249

антихерој 167

апстрактна уметност 32

апсурд, апсурдистички 28 (философија а.), 32 (апсурдистичка слика),
35 (философија а.), 104-105, 168, 169, 172 (а. паратакса), 211

арабеска 258

асонантна римиа 80

бајалица 197

балада 197

Блумзберј група 7

бурлеска, бурлескан 215

варијација, варијати 185 (музичка в.), 186-189

Византија, византјски 102, 150-152, 138, 139

визија (*vision*) 7 н., 111, 115, 130, 147, 164, 181, 185, 214, 217, 221

глобална политика 26

„глобално село“ (*global village*) 27

„гневни млади људи“ 246

грађа 131, 196

гранична ситуација 35

гротеска, гротескан 61, 84, 85, 166-169

грчки хорови 200

- „деволуција“ (*devolution*) 10
 дизајн (*design*) 7 н., 129–131
 дијалог: дијалогски 181 (д. с. традицијом), 197 (драмски д.), 225 (д. песма), 226
 дитих 120
 дисоцијација сензибилитета 191
 драмска поема 42
 драмска форма 158, 225
 драмски дијалог видети дијалог
 „држава благостања“ (*the Welfare State*) 23
 духовитост, духовит (*wit, witty*) 169, 191–192, 249, 250, 257
 елегџа, елегичан 128, 135, 227
 електронска револуција 26, 27
 епиграм 243
 епигр 97
 естетска критика 144–145
 еуфемизам 52
 џезраз (књижевни), изражајни 29, 67 (и. могућности), 86, 105, (модерни песнички и.) 120
 „имажисти“ у Регистру, имена и наслова
 имперсоналност (у поезији) 39, 159 (безличност).
 импресионисти 8
 интернационална тема 34
 ироничан 33, 39 (и. дистанца), 56, 57 (и. обогаћење, и. орднос), 61 (и. мого), 63 (и. епиграм), 80 (и. распеваност), 85, 86 (и. манипулација), 87, 91, 102, 134, 143 (и. лирски инјом), 164, 165 (и. алузие), 169, 182, 196 (лирско-иронични), 213, 219 (и. слика), 221 (и. визија; и. оца), 226, 227, 229 (и. потка), 230, 232 (и. интонација; и др.), 233, 236, 241, 252, 253 (и. поигравање), 256, 260
 историјска критика 144, 145
 историјско чуло 144
 јамбски десетерац 156
 јукстапозиција 87, 101, 169, 179, 256

- карневалски 250
 класик, класичан 16, 49 (к. митологија), 179 (к. цитат).
 класицизам, класициста, класицистички 39, 41, 94–98 (романтизам и к.), 156, 197, 216
 колаж 33 (техника к.), 143, 196
 контекст (књижевни) 120, 167, 181, 186, 191, 213
 кореспонденција 127, 227
 космополитизам, космополита, космополитски 35–36, 91
 краљевска рима 219 и н.
 криза (економска, 1929–1933) 16, 157, 200, 210, 214
 кубизам, кубистички 8, 32
 лајтмотив 34, 185
 лик 247
 „лице“ (у смислу лика) 247
 маска 101, 120–121, 168, 196, 226, 241, 258, 260
 „маптовитост“ (“fancy”) 98
 „метафизичка“ (поезија, стихови, песнице) 146, 176, 190–192
 метафора, метафорички, метафоризован 97–98, 182, 196, 209–210, 213, 215, 222–225, 236, 255
 мит, митски, митологија; митолошки 30, 49, 123, 124, 129–130, 146, 170, 172 (митговорачки), 177, 190 (митговорачки), 222, 226, 237
 модернизам, модеран 29 (м. европска лирика), 32 (м. уметност), 37, 39, 91, 93, 101, 105, 110, 144, 242, 250
 монолог 252 н.
 мотив 33, 86, 113, 118, 123, 134, 183, 187, 188, 252, 253, 255
 мого 59, 125, 170, 179, 250
 натурализам, натуралистички 80, 104, 146
 научна фантастика 33
 неокласицистички 250
 објективни корелатив 190
 парабола 220
 парадокс, парадоксалан, 81, 121, 173, 188, 229, 234, 235
 парадима 32, 80–82
 пародија 91, 92, 172, 256, 259

- pars pro toto 105
 пасторала, пасторално 39–40, 46, 56, 164, 166, 171, 176
 патос 232
 патриотска (ратна) поезија 32, 39, 40, 48–54, 55, 57
 пермисивно друштво (*permissive society*) 23, 39
 персонафикација 42, 122
 песничка драма 158
 „Покрет“ 249–250, 254
 полурима 32, 80–82
 постимпресионисти, постимпресионистички 7, 8
 постулак (уметнички) 29
 погрешачко друштво (*conyiter society*) 23, 39
 представљачка уметност 31
 прерафаеловски 112, 121
 произвољни чин 35
 ратна поезија – видети патриотска (ратна) поезија, ангажирана поезија
 реализам, реалистички 7, 42, 147
 рима, римовац 32, 80, 156 (р. јамбски десетерац), 166, 219 (краљевска р.); видети и асонантна рима, парарима, полурима
 ритам, ритмички 103–104, 183, 185, 197 (англосаксонски р.), 228, 237, 254
 релативан, релативистички, релативизам, релативитет 29, 31, 34
 Робинзонада 34
 роман идеја 34
 романтизам, романтизар, романтичарски 94–97, 163, 169, 195, 197
 сага 198, 201
 сарказам, саркастичан 45, 56, 169; 217, 249
 сатира, сатиричан 58, 59; 62; 210, 215; 216; 217, 220–221, 222, 258
 симбол, симболички; симболизам, симболисти, симболистички 29, 30, 34, 80, 104, 111, 113, 120; 123, 124, 127; 129–130, 146, 147, 184, 196, 197, 218, 226, 227 (с. кореспонденције)
 синестезија 81, 227
 слика (песничка) 55, 56, 80–83, 91, 92, 105, 122, 123, 124, 127, 128, 129–133, 147 (сликовна подлога и 150), 158, 162, 168, 170–177, 177 (сликовни ток), 178; 181, 182, 183 (сликовност), 183–184, 187, 188 (сликовно озарење), 189, 211, 212, 213, 224, 226, 232, 237, 251 (сликовна игра)

- слободан стих 101, 103–104, 143
 староенглеска поезија (књижевност) 33, 39, 101, 198; видети и англосаксонска поезија
 стих 96 (романтички), 156 (херојски куплет), 176, 205, 207; видети слободан стих
 строфа 219 и и.
 структура 29, 128, 129, 178–179, 185 (музичка с.)
 супстандардни језик (у поезији) 85–86
 танка 101 и и.
 тачка гледишта 110
 текстура 129
 тензија 97, 218, 222
 технолошка револуција 8, 26–27
 ток свести 33
 традиција, традиционалан 8, 27, 28; 32, 34, 37, 39, 40, 46, 55, 57, 80, 91, 109, 144–146, 147, 163, 179–180, 181, 190, 197
 унутрашњи монолоз 33
 „убразиља“ (“*imagination*”) 98
 фарса 200
 фолклор, фолклористи, фолклорни 33 (ф. мотиви), 39, 109–111, 112, 113, 115, 117 („народне умотворине“), 118, 122, 123 (ф. мотиви), 125, 129
 хаику 101 и и.
 херој, херојски 33 (х. функције староенглеске поезије), 61 („Херој“), 73 (х. осећање); 79 („Ова књига није о херојима“), 93 (х. вредности), 119, 127, 138, 156 (х. куплет), 217 (х. визија), 218; видети и „ангихерој“
 химна, химничан 79, 80, 83–84, 87, 143, 169, 215, 232
 хумор 216, 241
 цитат 17 и.; 84; 143, 170, 179; 207 и.
 „Црвени петак“ 14
 „Црни петак“ 14
 порцијанска (поезија), порцијанци 39, 40–47, 48, 67, 91, 104, 151, 163
 шарада 200
 штимунг 137–138

САДРЖАЈ

I. Историјски оквир	7
1. Промењени свет	7
2. Први светски рат	11
3. Нове политичке констелације	13
4. Привредна криза, социјалне мере и животне промене	15
5. „Године које су појели скакавци“	17
6. Други светски рат	18
7. Послератна Енглеска	23
8. Промењена слика света у промењеном свету	26
II. Од традиционалног ка модерном песничком њиному	39
1. Општи погледи	39
2. Џорџијанска поезија	40
3. Руперт Брук у кругу ратних песника	47
4. Сигфрид Сасун	57
III. Вилфред Овен (1893-1918)	57
Поезија ратног сапратништва: „Зар је за то њиловача порасла?“	67
IV. Имаџисти	91
Поезија латинградних космополита: „Престани да имиздриш и онлази.“	91
V. Вилијам Баглер Јејтс (1865-1939)	109
– „Хтео сам да плачем као што сви људи плачу, да се смејем како се сви људи смеју“	109
VI. Томас Стернс Елиот (1888-1965)	143
„Верујем у пакао, да верујем... Знам га, откако знам за себе – он ми је у костима.“	143
„Свака песма је епитаф“	143
VII. Вигстан Хју Оден (1907-1973)	195
– „Новинар људске душе у историји“; „Спусти своју уснулу главу на њоју неверну руку“	195
VIII. Филип Ларкин (1922-1985)	241
– „Мука је за мене оно што су жути напписи били за Вордсворта.“	241
Регистар имена и наслова	263
Регистар појмова	281

Светозар Кољевић

ЕНГЛЕСКИ ПЕСНИЦИ ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА
(1914–1980)

Од Вилфреда Овена до Филипа Ларкина

Прво издање, 2002

Издавач

Завод за уџбенике и наставна средства
Београд, Обилићев венац 5
www.zavod.co.yu

Ликовни уредник
Нела Тацалоскић

Ликовна обрада
Саша Јовановић

Лектор
Драгица Тубић-Осиповска

Графички уредник
Живко Милић

Коректор
мр Хелена Међеши

Компјутерска припрема
Бранка Пајић

Обим: 18 ШТ
Формат: 16 × 23,5 cm
Тираж: 500 примерака

Штампа

А.Д. „Култура“, Бачки Петровац

