

Tomas Sterns Eliot

## TRADICIJA I INDIVIDUALNI TALENAT

### I

Kada mi Englezi pišemo, retko govorimo o tradiciji, mada povremeno zažalimo zbog njenog odsustva. Ne možemo da se pozovemo na pojam „tradicije“ u nekom opštem ili posebnom smislu; u najboljem slučaju poslužimo se pridevom pa kažemo za poeziju „toga i toga“ da je „tradicionalna“ ili, čak, „isuviše tradicionalna“. Verovatno da se ta reč retko pojavljuje, osim u nekoj frazi pokude. A ako nije u pitanju pokuda onda to bude neko nejasno odobravanje sa takvom aluzijom na delo koje se odobrava kao da je reč o kakvoj dopadljivoj arheološkoj rekonstrukciji. Teško da tu reč možete učiniti prijatnom za uho jednog Engleza bez onog ugodnog pozivanja na umirujuću arheološku nauku.

Izvesno je da ta reč ima malo izgleda da će se pojaviti u našim ocenama o živim i mrtvim piscima. Svaka nacija, svaka rasa ima ne samo svojih stvaralačkih već i kritičkih naklonosti; i čak će pre preći preko nedostataka i ograničenja svojih kritičkih navika nego što će to učiniti kada je u pitanju njen stvaralački genije. Poznat nam je, ili bar mislimo da nam je poznat, kritički metod, ili kritička navika Francuza na osnovu ogromne mase kritičkog stvaranja koje se pojavilo na francuskom jeziku; mi prosto zaključujemo (baš smo jedan „nesvestan“ svet) da Francuzi imaju više „kritičkog smisla“ od nas i ponekad se čak malo i dičimo time, kao da su, tobož, Francuzi manje spontani. Možda i jesu; ali bismo, ipak, mogli da se podsetimo da je kritika isto toliko nužna koliko i disanje i da nam ništa ne bi smetalo ako bismo artikulisali ono što nam prođe kroz glavu dok čitamo i emotivno doživljavamo neku knjigu, kao i ako bismo iskritikovali svoj duh u svom vlastitom kritičkom delu. Jedna od činjenica koja bi mogla da izbije na svetlost dana tokom takvog procesa jeste naša težnja da dok hvalimo nekog pesnika, podvlačimo one vidove njegovog dela u kojima on najmanje podseća na bilo kog drugog. U tim vidovima ili delovima njegovog stvaralaštva zamišljamo da ćemo otkriti ono što je individualna, svojstvena esencija čoveka. Sa zadovoljstvom se zadržavamo na onome po čemu se taj pesnik razlikuje od svojih prethodnika, a naročito od svojih neposrednih prethodnika; nastojimo da pronademo nešto što se može izdvojiti da bismo u tom uživali. Međutim, ako pridemo jednom pesniku bez ovakvih predrasuda, često ćemo otkriti da ne samo



najbolji već i najindividualniji delovi njegovog dela mogu biti oni u kojima su mrtvi pesnici, njegovi preci, najsnažnije potvrdili svoju besmrtnost. Pri tom ne mislim na period mladosti koji je podložan uticajima, već na period pune zrelosti.

Pa ipak kada bi se jedini oblik tradicije, prenošenja iz generacije u generaciju, sastojao u tome da sledimo puteve one generacije koja nam je neposredno prethodila i da se slepo i bojažljivo privezujemo uz njene uspehe, nema sumnje da bi trebalo odgurnuti takvu „tradiciju“. Vidali smo mnoge takve jednostavne tokove koji bi ubrzo utonuli u pesak; jer novina je bolja od ponavljanja. Tradicija je stvar koja ima mnogo širi značaj. Ona se ne može naslediti, a ako vam je potrebna, morate je steći velikim trudom. Ona, na prvom mestu, obuhvata osećanje istorije za koje, bezmalo, možemo reći da je neophodno svakom onom ko bi hteo da bude pesnik i posle svoje dvadeset pete godine; a to osećanje istorije uključuje pažanje ne samo onoga što je prošlo u prošlosti već i što je sadašnje u prošlosti; osećanje istorije prisiljava čoveka da ne piše prozet do srži samo svojom generacijom već sa osećanjem da čitava evropska literatura počev od Homera, i u okviru nje čitava literatura njegove sopstvene zemlje, istovremeno egzistiraju i istovremeno sačinjavaju jedan poredak. Takav istorijski smisao, što znači smisao za vanvremensko kao i za vremensko, ili za vanvremensko i vremensko uzeto zajedno, jeste ono što jednog pisca čini tradicionalnim. A to je, u isti mah, i ono što kod pisca pobuđuje najsnažniju svest o njegovom mestu u vremenu, o njegovoj savremenosti.

Nijedan pesnik, nijedan umetnik nema sam za sebe celovito značenje. Njegov značaj, ocena njegovog dela jeste ocena njegovog odnosa prema mrtvim pesnicima i umetnicima. Jer ne možete ga samog ocenjivati; morate ga, radi kontrasta i poređenja, postaviti među mrtve. Mislim da je ovo princip estetičke, a ne samo istorijske kritike. Nužnost da se on saobrazi, uključi, nije jednostrana; ono što se događa kada se stvori neko novo umetničko delo je nešto što se u isti mah dešava i sa svim umetničkim delima koja su mu prethodila. Postojeći spomenici obrazuju među sobom jedan idealan poredak koji se modifikuje uvođenjem novog (uistinu novog) umetničkog dela. Postojeći poredak je potpun sve dok se ne pojavi to novo delo; a da bi se održao red i posle novine koja se nametnula, čitav postojeći poredak mora da se, makar i najmanje, izmeni; i tako se odnosi, srazmere, vrednosti svakog umetničkog dela ponovo saobražavaju celini; a to predstavlja uklapanje starog i novog. Svako ko se složi sa ovom idejom o poretku, o formi evropske, odnosno engleske literature neće smatrati neopravdanim da sadašnjost isto toliko menja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću. A pesnik koji je ovoga svestan, biće svestan velikih teškoća i odgovornosti.

On će, takode, na jedan naročiti način biti svestan da mu se neizbežno mora suditi po merilima prošlosti. Kažem suditi, a ne kasapiti; ne suditi da li je podjednako dobar kao mrtvi, ili gori ili bolji od njih; i svakako ne suditi po kanonima mrtvih kritičara. U pitanju je ocena, poređenje u kome se dve stvari mere jedna drugom. Samo se saobraziti, za novo bi delo značilo ne saobraziti se uopšte; ono ne bi ni bilo novo i stoga ne bi ni bilo

umetničko delo. Ali i ja neću do kraja da tvrdim da novo više vredi zato što se uklapa; već da je samo uklapanje proba njegove vrednosti — istina proba koja se samo lagano i obazrivo može primenjivati, jer niko od nas nije nepogrešivi sudija saobražavanja. Kažemo: izgleda da se saobražava, i možda je individualno, ili izgleda da je individualno i može se saobraziti; ali teško da smo u stanju da zaključimo o kome se od tih pojmova zapravo radi.

Da predemo na shvatljivije tumačenje odnosa između pesnika i prošlosti: pesnik ne može da primi prošlost kao neku pastilu, neku neobjašnjivu pilulu, niti može isključivo da se formira na jednom ili dvojici pesnika kojima se intimno divi, niti pak može isključivo da se nadahne jednom epohom koju više voli. Prvi je način nedopustiv, drugi je značajno iskustvo mladića, a treći je priyatna i veoma poželjna dopuna. Pesnik mora biti dovoljno svestan glavnoga toka koji nikako ne mora nepogrešno da prolazi kroz one koji uživaju najveći ugled. Njemu mora biti potpuno jasna očigledna činjenica da se umetnost nikada ne može popraviti, ali ni da predmet umetnosti ne može nikada biti isti. Njemu mora biti jasno da se duh Evrope — duh njegove vlastite zemlje — duh za koji će vremenom naučiti da je mnogo važniji od njegovog ličnog duha — menja i da ta promena predstavlja razvoj koji ništa ne ostavlja *En route*, i da, zahvaljujući njemu, ne stare ni Šekspir ni Homer, niti crteži na stenju koje su nacrtali crtači iz Magdalenine epohe. Da taj razvoj, možda rafinman, komplikacija svakako, ne znači sa gledišta umetnika nikakvo poboljšanje. Možda, čak, ni sa gledišta psihologa, ili bar ne u onoj meri u kojoj mi to zamišljamo; možda je samo, na kraju krajeva, taj razvoj zasnovan na jednoj komplikovanoj ekonomici i industriji. Međutim, razlika između sadašnjosti i prošlosti sastoji se u tome što svesna sadašnjost predstavlja svest o prošlosti u meri i na način na koji prošlost nikada ne može da se pokaže da je svesna sebe.

Neko je rekao: „Mrtvi pisci su daleko od nas zato što znamo mnogo više nego što su oni znali.“ Tačno tako, ali su oni sami ono što mi znamo o njima.

Svestan sam jedne uobičajene zamerke na ono što, očito, sačinjava deo programa mog pesničkog *Metier*-a. Zamerka je da doktrina o kojoj je reč zahteva jednu smešnu količinu erudicije (pedanterije), a takav se zahtev može odbaciti pozivajući se na živote pesnika koji počinjavaju u ma kom panteonu. Čak će se dokazati da veliko znanje umrtvljuje ili izvito-perava poetsku senzibilnost. Iako, međutim, uporno verujemo da jedan pesnik treba da zna onoliko koliko neće ometati njegovu nužnu prijemčivost i nužnu lenjost, nepoželjno je da on ograniči svoje znanje na ma šta što bi se moglo iskoristiti na ispitima, ili u salonima, ili za još pretenzionije oblike javnog delovanja. Neki su u stanju da upijaju znanje, oni sporiji moraju da se znoje da bi ga stekli. Šekspir je preko Plutarha došao do više osnovnog istorijskog znanja nego što bi to većina ljudi mogla iz čitavog Britanskog muzeja. Ono na čemu treba insistirati to je da pesnik mora razviti, odnosno steći svest o prošlosti i da tokom čitave svoje karijere mora razvijati tu svest.



Tako nastaje jedno trajno potčinjavanje svoga ja, onakvog kakvo je u nekom određenom trenutku, nečemu vrednijem. Progres umetnika je trajno samožrtvovanje, trajno poništavanje sopstvene ličnosti.

Preostaje nam da odredimo pomenuti proces depersonalizacije i njen odnos prema osećanju tradicije. Može se reći da se umetnost preko depersonalizacije približava karakteru nauke. Stoga vas pozivam da razmotrite, uz vrlo sugestivnu analogiju, šta se odigrava kada unesemo komadić fino istanjene platine u komoru u kojoj ima kiseonika i sumpor-dioksida.

## II

Poštena kritika i tanana ocena usmerene su na poeziju, a ne na pesnika. Ako pratimo zbrkane povike novinskih kritičara i galamu opštih ponavljanja koja ih sledi, čućemo veliki broj pesničkih imena; ako ne tražimo celomudreno znanje već uživanje u poeziji i ako upitamo za neku pesmu, retko ćemo je naći. Pokušao sam da istaknem značaj odnosa između jedne pesme i ostalih pesama drugih pisaca i naznačio sam koncepciju poezije kao žive celine čitave poezije koja je ikada napisana. Drugi aspekt ove Bezlične teorije o poeziji je odnos pesme prema autoru. Pomoću jedne analogije nagovestio sam da se duh zrelog pesnika ne razlikuje od duha nezrelog pesnika bukvalno po vrednosti njegove "ličnosti", niti po tome što je nužno zanimljiviji, ili ima „više da kaže", već po tome što je on utancanije usavršen medijum u kome naročita, ili vrlo raznolika osećanja mogu slobodno da stupe u nove kombinacije.

Izveo sam analogiju sa katalizatorom. Kada se dva već pomenuta gasa pomešaju u prisustvu platinske pločice oni stvaraju sumpornu kiselinu. Ovo se jedinjenje obrazuje samo ako je prisutna platina; pa ipak novoformirana kiselina ne sadrži ni traga od platine, niti se sama platina na izgled izmenila; ostala je inertna, neutralna, ista. Pesnikov duh je komadić platine. On može, delimično ili isključivo, da koristi iskustvo samog čoveka; ali ukoliko je umetnik savršeniji, utoliko će u njemu radikalnije biti razdvojen čovek koji pati od duha koji stvara; utoliko će njegov duh savršenije da vari i preobražava strasti koje su njegov materijal.

Zapazite da su iskustvo, odnosno elementi koji se nađu u prisustvu katalizatora koji ih menja, dvojaki: emocije i osećanja. Dejstvo jednog umetničkog dela na osobu koja uživa u njemu doživljaj je drukčiji po vrsti od svakog doživljaja koji nije izazvalo neko umetničko delo. Taj doživljaj može izazvati jedna emocija, ili kombinacija nekoliko njih; i da bi se upotpunio krajnji ishod mogu mu se dodati različita osećanja koja pisac izražava naročitim rečima, frazama ili poetskim slikama. Velika se poezija isto tako može pisati bez posredstva bilo kakve emocije: može se komponovati isključivo od osećanja. Petnaesto pevanje *Pakla* (Bruneto Latini) je tvorevina emocije koja, očevdno, izbija iz situacije; ali se zato efekat, mada je jedinstven kao i u svakom drugom umetničkom delu, postiže znatnom složenošću detalja. Poslednji katren donosi jednu poetsku sliku, osećanje vezano za tu sliku, koje je "došlo", a da se nije prosto

razvilo iz onoga što mu prethodi već je, verovatno, boravilo u pesnikovom duhu dok se nije pojavila ona prava kombinacija kao njena dopuna. Pesnikov duh je, u stvari, neka vrsta posude u kojoj se skupljaju i gomilaju bezbrojna osećanja, fraze, slike koje tu ostaju sve dok se ne okupe svi činiooci koji mogu da se sjedine i obrazuju novu složenicu. Ako uporedite nekoliko reprezentativnih odlomaka najveće poezije videćete koliko je ogromna raznolikost među tipovima kombinacija i isto tako ćete uvideti da svaki poluetički kriterijum „uzvišenog" potpuno promaši cilj. Jer nisu važni „veličina", intenzitet, emocije, komponente, već intenzivnost umetničkog procesa, tako reći neka vrsta pritiska pod kojim se odigrava objedinjavanje. U epizodi o Paolu i Frančeski nailazimo na jednu određenu emociju; ali je intenzitet u poeziji nešto sasvim drugo nego što je bilo kakav intenzitet koji je izazvao izvestan doživljaj. Štaviše, pomenuta emocija nije nimalo intenzivnija od one iz dvadeset i šestog pevanja, Odisejevog putovanja, koje nije neposredno zasnovano na nekoj emociji. Moguće je postići veliku raznolikost tokom procesa preobražavanja emocije: Agamemnonovo ubistvo, ili Otelova agonija pružaju izvestan umetnički efekat koji je očito bliži eventualnom originalu od Danteovih prizora. U *Agamemnonu* se umetnička emocija približava emociji stvarnog posmatrača; a u *Otelu* emociji samoga protagoniste. Pa ipak je razlika između umetnosti i događaja uvek apsolutna; kombinacija koja čini Agamemnonovo ubistvo je verovatno isto toliko složena koliko i kombinacija koja čini Odisejevo putovanje. U oba slučaja je došlo do objedinjavanja elemenata. Kitsova oda sadrži izvestan broj osećanja koja nemaju nikakve naročite veze sa slavujem, ali kojima je slavuj poslužio da ih poveže, možda delom zbog svog privlačnog imena, a delom zbog glasa koji uživa.

Gledište koje nastojim da napadnem možda je vezano za metafizičku teoriju supstancijalnog jedinstva duše: jer moje je mišljenje da pesnik ne poseduje ličnost koju treba da izražava, već jedan određen medijum koji je samo medijum, a ne ličnost, u kome se utisci i doživljaji kombinuju na neobične i neočekivane načine. Utisci i doživljaji koji su važni za čoveka mogu da se nikako ne pojave u poeziji, dok oni koji su značajni za poeziju mogu da igraju sasvim nevažnu ulogu za čoveka, za njegovu ličnost.

Navešću jedan odlomak koji je dovoljno nepoznat da bi se budnom pažnjom mogao oceniti u svetlosti — ili senci — ovih zapažanja:

*And now methinks I could e'en chide myself  
For doating on her beauty, though her death  
Shall be revenged after no common action  
Does the silkworm expend her yellow labours  
For thee? For thee does she undo herself?  
Are Lordships sold to maintain ladyships  
For the poor benefit of bewildering minute?*



*Why does yon fellow falsify highways  
And put his life between the judge's lips,  
To refine such a thing-keeps horse and men  
To beat their valours for her?...*

*I čini mi se, mogao bih sad čak sebe da ružim  
Što za njenom lepotom ludujem, mada ću  
Osvetiti njenu smrt na neobičan način.  
Da li svilena buba ispreda svoj žuti trud  
Za tebe? Zbog tebe sebe uništava?  
Da li se prodaju gospodstva da se održe gospode  
Za bedan užitak trenutka zbunjenosti?  
Zašto onaj tamo u drumske razbojnice odlazi  
I međ sudijine usne stavlja svoj život;  
Da oplemeni ovako nešto — drži konja i slugu  
Goneći ih da premaše sebe zbog nje?*

U ovom odlomku nailazimo (što je očigledno ako se shvati njegov kontekst) na kombinovanje pozitivnih i negativnih emocija: izuzetno snažnu privlačnost lepote i podjednako intenzivnu fascinaciju ružnoćom koja se javlja kao kontrast lepote i koja je razara. Ova se ravnoteža kontrastiranih emocija nalazi u dramatičnoj situaciji kojoj odgovara gornji monolog, ali kome je sama situacija neadekvatna. Radi se tako reći o strukturalnoj emociji koju je pružila drama. Ali je ukupan efekat, dominantan ton, proistekao iz činjenice što se izvestan broj neodređenih osećanja koja imaju afiniteta prema toj emociji, ali afiniteta koji se nikako ne može otkriti na prvi pogled, povezao s njom da nam pruži jednu novu umetničku emociju.

Pesnik ni na koji način ne može biti značajan, niti zanimljiv po svojim ličnim emocijama, po emocijama koje su izazvali određeni događaji u njegovom životu. Njegove lične emocije mogu da budu jednostavne, grube, ili nezanimljive. U njegovoj će poeziji emocija biti nešto vrlo kompleksno, ali neće posedovati emotivnu kompleksnost ljudi koji u životu doživljavaju vrlo kompleksne ili neobične emocije. Tragati za tim da se izraze nove ljudske emocije u stvari je greška ekscentričnosti; jer dok traga za novinom, pesnik otkriva perverzno. Njegov zadatak se ne sastoji u tome da pronalazi nove emocije, već da koristi obične, i pošto ih obradi poetski, da izrazi osećanja koja se uopšte ne nalaze u stvarnim emocijama. Pri tom će mu, isto tako, dobro poslužiti emocije koje nikada nije doživeo, kao i one koje su mu poznate. Prema tome, moramo konstatovati da je „emocija koje se sećamo u smirenosti“ netačna formulacija. Jer to nije ni emocija, ni sećanje, niti smirenost, sem ako joj se ne iskrivi značenje. To je koncentracija i nešto novo proisteklo iz te koncentracije, iz veoma velikog broja doživljaja koji nekoj praktičnoj i aktivnoj osobi uopšte ne bi ličili na doživljaje; to je koncentracija koja se ne javlja svesno ni namerno. Ovi doživljaji nisu „sećanja“, na kraju se sliju u atmosferu

„smirenosti“ i samo se u okviru nje pasivno obnavljaju događaji. Ali naravno da ovo nije pravi kraj čitave priče. Prilikom pisanja poezije ima mnogo toga što mora biti svesno i namerno. U stvari, rđav pesnik je obično nesvestan tamo gde treba da bude svestan, i svestan gde treba da bude nesvestan. Obe te greške ga čine „ličnim“. Poezija nije puštanje na volju emociji, već bežanje od emocije; ona nije izraz ličnosti, već bežanje od ličnosti. Ali svakako, samo oni koji imaju svoju ličnost i svoje emocije znaju šta znači želiti da se pobege od njih.

### III

*ο δε νους ισως θειοτερον τι και απαθες εστιν.*

Ovaj esej teži da se zaustavi na granici metafizike i mistike i ograničava se na one praktične zaključke koje može da primeni odgovorna osoba koja se interesuje za poeziju. Odvratiti interesovanje od pesnika u korist poezije jeste cilj dostojan hvale: jer bi to dovelo do pravilnije ocene stvarne poezije, bilo da je ona dobra ili loša. Ima mnogo ljudi koji cene izraz iskrene emocije u stihovima, i postoji jedan manji broj koji su u stanju da cene tehničku izvrsnost. Ali vrlo malo njih mogu da otkriju izraz značajne emocije, emocije koja živi u pesmi, a ne u pesnikovom životu. Umetnička emocija je bezlična. I pesnik ne može dostići tu bezličnost ako se potpuno ne preda delu pred sobom. On verovatno neće saznati šta treba da se učini dok ne bude živio u onome što nije isključivo sadašnjost, već sadašnji trenutak prošlosti, dok ne postane svestan, ne onoga što je mrtvo, već onoga što živi.

1919.

*Prevela Milica Mihajlović*