

Јелена Н. Арсенијевић  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за српску књижевност<sup>1</sup>

УДК: 821.111.09 Елиот Т. С.  
ИД БРОЈ: 192082444  
Стручни рад  
Примљен: 27. фебруар 2012.  
Прихваћен: 21. април 2012

## Т. С. ЕЛИОТ: ПЕСНИК У ОГЛЕДАЛУ КРИТИЧАРА

*Апстракт:* У раду се разматрају најзначајнији појмови из Т. С. Елиотове теорије и критике, попут историјског разумевања, традиције, имперсоналности, дисоцијације сензибилитета, и објективног корелатива као и њихов значај у тумачењу његове поезије.

*Кључне речи:* Т. С. Елиот, поезија, критика, традиција, имперсоналност, историјско разумевање, дисоцијација сензибилитета, објективни корелатив.

*Свети круї већ само један човек чува: ђесник.*  
Бела Хамваш, Poeta Sacer

Т. С. Елиот је као и већина песника модернизма изразито самосвесан аутор. Његова књижевна критика не заостаје за његовом поезијом. Једна група проучаваоца заступа мишљење да је Елиотова поезија у савршеном складу са његовом критиком, док на другој страни остају тврђења да она стоји засебно и да он као песник није успео да отелотвори идеје којих се држао као критичар. Биће да је истина негде између ових екстремних ставова, ипак, када читамо његове есеје паралелно са његовом поезијом, не можемо а да не покушамо да их повежемо, и на неки начин упоредимо.

---

<sup>1</sup> Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друшћивене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, реионални, евројски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

## ТРАДИЦИЈА И ИМПЕРСОНАЛНОСТ

Већ у раној фази његовог критичко-есејистичког рада јављају се неке од најзначајних тема и појмова којима се бавио: *традиција*, *класик*, *дисоцијација сензибилитетна*, *имперсоналност уметника*, *језик њесничког дела*, *објективни корелатив*, од којих ће неки бити подробније представљени у овом раду. Елиотови есеји о природи поезије донеће неке иновативне идеје, које ће утицати на Нову критику. Есеј *Традиција и индивидуални шаленај*, написан 1919. године, представља текст на који ће се позивати многи аутори све до Ролана Барта. Елиот, у великој мери, модификује схватање традиције.<sup>2</sup> До појаве његовог дела на снази је био стари, класицистички појам традиције, који је подразумевао да је целокупна књижевност стабилан, статичан скуп дела, поступака, идеја, класичних вредности које се непосредно преносе са генерације на генерацију. Елиот, у овом есеју, доводи у питање овакво схватање традиције. На самом почетку износи запажање да савремена критика настоји да истакне оно што је оригинално код неког писца као његов квалитет. Инсистира се на иновацији и ономе што једног писца разликује од свих осталих, на ономе што је његова "индивидуална, својствена есенција". (Елиот 1963: 34). Међутим, он даље упозорава:

"...ако пријемо једном песнику без оваквих предрасуда, често ћемо открити да не само најбољи већ и најиндивидуалнији делови његовог де-

---

<sup>2</sup> О фактору деловања традиције, који суштински одређује аутора и његово дело, писао је још Иполит Тен у предговору *Историји енглеске књижевности*. Као један од битних момената за формирање књижевног дела види историјски тренутак у којем се одређено дело јавило. Утицај временског фактора на само књижевно дело је од пресудног значаја. Моменат подразумева степен духовног развоја који уметник затиче у датом времену, традицију на коју се ослања:

"Посматрајте, на пример, два момента неке књижевности или неке уметности, француску трагедију за време Корнеја и за време Волтера, грчко позориште за Ешила и за Еврипида, латинску поезију за Лукреција и за Клаудијана, италијанско сликарство за да Винчија и за Гвида. Извесно, ни у једној од те две крајње тачке општа замисао није се изменила; увек је то исти људски тип који треба представити или насликати; облик стиха, склоп драме, врста тела су се одржали. Али између других разлика постоји и та да је један од уметника претеча, а други следбеник, да први није имао обрасца, а да други има образац, да је први видео ствари непосредно, а да их други види посредством првога, да се више великих врста уметности усавршило, да су се једноставност и величина утиска умањили, да су улепшавање и префињеност облика порасли, укратко, да је прво дело одредило друго." (Тен 1969: 16)

<sup>2</sup> Коришћење персона у поезији није оригинално Елиотов изум. Пре њега, овим поступком послужио се и В. Б. Јетс. Познати су његови ликови–маске Мајкл Робартс и Овен Ахерн, али и многи други.

ла могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност. При том не мислим на период младости којој је подложен утицајима, већ на период пуне зрелости." (34)

Елиот посматра традицију, као и однос сваког појединачног аутора према њој, на један сасвим другачији начин. Она није нешто што се може наследити, што се може пасивно примити, попут "неке необјашњиве пилуле". (36) Песник није пуки настављач претходне генерације, он заузима активан однос према традицији. Песник се у свом стварању не сме ограничити на примање утицаја од само два или три аутора којима се интимно диви, или од само једне епохе. Он мора поседовати један свеобухватнији увид. Елиот сматра да оригиналност може постојати тек као пробликовање и проширење традиције. Слично схватање заступао је и француски историчар књижевности Гистав Лансон у *Методологији историје књижевности*:

"Најоригиналнији је писац великим делом сакупљач тековина претходних генерација и савремених струјања: он у себи садржи садржи три четвртине онога што није он. Да би се он пронашао у њему самоме, треба одвојити од њега ту масу страних елемената. Треба упознати ту прошлост која се продужила у њему и ту садашњост која се упила у њега: тада ћемо моћи да извучемо његову праву оригиналност, да је одмеримо и дефинишемо." (наведено у Лешић 1988: 22).

Према Елиоту, свака нова генерација песника се динамично, креативно односи према традицији. Она изнова вреднује традицију која је дотад постојала. Врши превредновање тако што нека дела потврђује у њиховој вредности, некима оспорава вредност. Читајући Елиотову поезију и критику увиђамо да се нека имена и периоди из традиције учестало понављају. Он даје предност појединим ауторима међу којима су Вергилије, Данте, Шекспир, драматичари постелизабетанског раздобља, тзв. метафизички песници, енглески класицисти Драјден и Самјуел Џонсон, француски симболисти. Од савремених аутора омиљени су му Хенри Џејмс, Џојс и Паунд. Према Елиоту (1963: 34, 35), традиција у првом реду обухвата *осећање историје*, које је неопходно сваком песнику. Под тим он подразумева пуну свест не само онога шта је "прошло у прошлости", већ и онога што је "садашње у прошлости", што је још живо у прошлости. То би значило да:

"Осећање историје присиљава човека да не пише само прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак. Такав историјски смисао, што значи смисао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно, јесте оно што једног писца чини традиционалним." (35).

Сва дела постоје у некој фиктивној истовремености, увек је у питању симултани поредак. *Осећање историје* подразумева моћ уоштавања, препознавања универзалија у садашњости које се могу пронаћи и у прошлости. Истовремено оно је и свесност писца о своме месту у времену, о свом учешћу у савремености и свевремености. Ниједног писца не можемо поматрати потпуно изоловано, да бисмо оценили његов значај морамо га поставити у један шири оквир, какав нуди традиција:

"Нужност да се он саобрази, укључи, није једнострана; оно што се догађа када се створи неко ново уметничко дело је нешто што се у исти мах дешава и са свим уметничким делима која су му претходила. Постојећи споменици образују међу собом један идеалан поредак који се модификује увођењем новог (уистину новог) уметничког дела. Постојећи поредак је потпун све док се не појави то ново дело; а да би се одржао ред и после новине која се наметнула, *чишав* постојећи поредак мора да се макар и најмање измени; и тако се односи, сразмере, вредности сваког уметничког дела поново саображавају целини; а то представља уклапање старог у ново." (35).

Елиот се залаже за обострани утицај, садејство садашњости и прошлости. Традиција се одликује посебним динамизмом. Ново дело се узглобљава у већ постојећи поредак дела из прошлости из чије се перспективе одмерава његова евентуална оригиналност. Међутим, постојећи литерарни корпус је такође подложен променама услед појаве нових дела. С друге стране, индивидуални таленат не значи ништа уколико није подржан традицијом. Песник је део традиције и у њој се таленат потврђује. Поредак који чине дела не одражава идеју прогреса и праволинијског напредовања са сваким новим делом које се прикључује, већ је више налик некаквом спиралном кретању. Елиот инсистира да песник мора стећи свест о прошлости, и да у току читаве своје каријере мора развијати ту свест. На тај начин песничко "ја" се трајно подвргава нечему вреднијем. "Прогрес уметника је трајно саможртвовање, трајно поништавање сопствене личности." (37) Ова изјава је увод за имперсоналну теорију поезије која је у блиској вези са његовим схватањем традиције. Ипак, потребно је напоменути да се ова теорија није појавила сама од себе, тек код Елиота. Имперсонална теорија зачета је још код Флобера. Он говори о *безличности дела* у својим *Писмима*.

"Госпођа Бовари нема ничег истинитог. То је потпуно измишљена прича; ја нисам у њу унео ништа ни од својих осећања ни од свог живота. Илузија (ако неке има) долази, напротив од безличности дела. Једно од мојих начела је да не треба себе писати. Уметник треба да буде у свом делу као бог у свемиру, невидљив а свемоћан; нека се свуда осећа, али нека се не види." (Флобер 2011: 101)

Касније ће Стивен Дедалус у Џојсовом *Порџреџу уметника у младости* изрећи нешто слично:

"Личност уметника, испрва поклич или каденца или расположење а онда течна и треперава прича, коначно се пречисти толико да престаје постојати и, тако рећи, постаје безлична. Естетска представа у драмском облику је живот пречишћен у људској машти и поново пројциран из ње. Тајна естетичког, као и тајна материјалног стварања завршена је. Уметник као Бог творац остаје у свом делу или поред њега, или иза, или изнад њега, невидљив, оплемењен, толико да више не постоји, равнодушан, и обрезаје нокте." (Џојс 2004: 215).

Борхес се надовезује на поменуто схватања у причи *Борхес и ја*:

"Другоме Борхесу нешто се догађа. Ја ходам Буенос Ајресом. [...] Ја живим и препуштам се живљењу да би Борхес могао да смишља своју књижевност и та књижевност ме оправдава. Радо признајем да је успео да напише неколико страница од вредности, али те странице не могу да ме спасу, можда зато што оно што је добро никоме не припада, чак ни онемо другом, већ језику и традицији." (Борхес 1997: 206).

Овде добро препознајемо утицај Елиота и његовог схватања традиције, као и уверење да је потребно раздвојити приватну личност аутора од оне која учествује у стварању дела.

*Уметности је циљ да открије уметности,  
а да сакрије уметника.  
Оскар Вајлд, Слика Доријана Греја*

Зрео песник је за Елиота нека врста финог медијума, у коме различита осећања могу слободно да ступе у нове комбинације. Начин на који се одвија процес деперсонализације, Елиот изводи из аналогije са хемијским процесом настанка сумпорне киселине. Ово једињење се образује само ако је присутна платина као катализатор. На крају она није присутна у једињењу, нити се променила ни на који начин:

"Песников дух је комадић платине. Он може делимично или искључиво да користи искуство самог човека; али уколико је уметник савршенији, утолико ће у њему радикалније бити раздвојен човек који пати од духа који ствара." (Елиот 1963: 38).

Потребно је раздвојити приватну личност аутора од оне која учествује у стварању дела. Песник мора бити свестан те дистинкције. Поезија не може бити *сионџани излив снажних осећања*. Према томе "поезија није пуштање на вољу емоцији, већ бежање од емоције; она није израз личнос-

ти, већ бежање од личности". (41) Стога, Елиот може да каже да је уметничка емоција безлична. (42) Дух песника у стању је да из, у себе похрањеног материјала, који се састоји из различитих емоција, искустава, догађаја, слика, својеврсним креативним процесом ствара потпуно нове и необичне комбинације. Имперсоналност песника упућује на то да поезија није директан препис искуства и емоција, већ долази до својеврсне уметничке обраде. У складу са тим значајно је да Елиот прави разлику између емоција и осећања. Умеће песника није у томе да проналази нове емоције, већ да користи постојеће, али да их посебним поетским процесом преобрази, како би изразио "осећања која се уопште не налазе у стварним емоцијама." (41) Песник, тако, није значајан по својим личним осећањима која су изазвана неким догађајима из његовог живота. Њему, у стварању подједнако могу служити како сопствене, тако и емоције које никада није доживео. Обичне емоције су грубе, сирове, необрађене. (41) Њиховом трансформацијом у креативном процесу настају осећања, "значајне емоције" (43), које другачије назива "структуралним емоцијама". (40) Стварање такве једне уметничке емоције захтева својеврстан интелектуални и духовни напор. *Уметничка емоција* поседује извесну, општост, универзалност, која обичној емоцији недостаје. Њу је у стању да произведе само онај песник, код кога је развијено *осећање историје*, уз помоћ кога је у стању да осети садашњи тренутак прошлости. Елиот је својом поезијом потврдио да има ту способност. Да је схватање традиције и имперсоналности песника оставило трага у његовој поезији, јасно нам је већ из његове ране поезије, узмемо за пример *Љубавну њесму Ц. Алфреда Пруфрока*. Овде је песник уистину *медијум*. Нема бољег начина да се *побејне од емоција* (41) од стварања потпуно фиктивне персоне – Пруфрока. Елиот је то промишљено извео са јасном намером да одвоји носиоца монолога од стварног писца ових стихова. Песник се на тај начин дистанцирао и осигурао да ниједно осећање не буде препознато као осећање Елиота. Морамо имати у виду извесну иронијску дистанцу коју песник овако ствара према свом јунаку. Јасно да је имао у виду теорију имперсоналности када је стварао ове стихове. Оваквим, својеврсним триком Елиот ће се користити и надаље. Тако су познате бројне персоне из његове касније поезије, Геронтион, Свини, читава галерија ликова из *Пусте земље*.<sup>3</sup>

*Љубавна њесма Ц. Алфреда Пруфрока* је занимљива, између осталог, по томе што нуди теме, као и песничке технике, које се могу уочити у целокупном Елиотовом песништву. Овде, већ јасно уочавамо како Елиот по-

---

<sup>3</sup> Коришћење персоне у поезији није оригинално Елиотов изум. Пре њега, овим поступком послужио се и В. Б. Јетс. Познати су његови ликови–маске Мајкл Робартс и Овен Ахерн, али и многи други.

ступа са песничком традицијом. *Осећање историје*, преко којег је у стању да осети садашњи тренутак прошлости, имало је удела у стварању ове песме. Додир са традицијом постоји већ на почетку. Наиме, песма почиње епиграфом из Дантеовог *Пакла*. На тај начин је припремљена основна атмосфера песме. Прва строфа призива пакао, слику хаоса модерног света приказаног у сликама *ћолумрачних улица и жутије мајле* које протагинисту доводе до постављања питања, које није у стању ни да изговори, питања на које нема одговора. Како Ц. Вилијамсон примећује све ове слике, заправо представљају стања свести самог Пруфрока, која је пре свега заокупљена љубављу. Слика магле, која је представљена атрибутима мачке, представља још један одраз његовог менталног стања, онога што га опседа, а то је жеља, али жеља која се завршава у инерцији (Williamson 1966: 66). Када то имамо у виду не можемо, а да се не сетимо Дантеових ликова, жртви љубави-жудње смештених у другом кругу пакла. Елиот се поиграва таквим алузијама које могу, али и не морају, бити оживљене у струји читалачке свести. Синтагма *биће времена*, која нагло прекида тему жеље и која се опсесивно понавља алузија је на *Књију њројоведника* и на тему испразности, вечног враћања истог, која и у овој песми доминира. У *Књизи њројоведника* први пут се суочавамо са кризом старозаветне свести, док овде имамо кризу једне модерне свести. Обе различитим околностима доведене до истог питања – сврсисходности, смисла човековог постојања. Овде се сустичу Дантеова слика кружења у паклу, са проповедниковом *муком духа* и паклом модерног света који тапка у месту, и где *ничеј новој нема њод сунцем* осим тривијалне свакодневице, времена измереног на кашичице и разговора који су испразни и равни звуку порцелана који се чује у позадини:

*Јер њознао сам их све већ, редом све –  
С њодневом, с јуњром, с вечери сам био,  
На кашичице живој измерио;* (Елиот: 1998: 6).

Слику испразности и вечног кружења подвлачи и нападно коришћење *везника and* којим већина строфа почиње. Оно што се појављује као суштински Пруфроков проблем јесте неуспех у свету искуства. Оно што њега као неког ко се непрестано *сњрема за живој* (Елиот: 1998: 20) парализује, јесте управо страх од неуспеха. Све у песми изражава структуру, стање његове психе<sup>4</sup>. Пруфрокова реалност је реалност шупљих људи, његов свет је хадски свет, Дантеов пакао, у којем му једино преостаје питање:

<sup>4</sup> *Љубавна њесма Ц. Алфреда Пруфрока*, између осталог, сведочи о напору протагонисте да се суочи са сопственим унутрашњим светом у којем препознајемо Јунгову концепцију индивидуације, која представља процес психичког раста, кретања ка што потпунијем људском бићу. Окретање несвесном, као начин да се избегне суочавање са спољашњим

*Је ли овако  
у другом царству смрти  
кад будимо се сами. (80)*

Пруфрок не може да помири многобројне гласове у својој свести. Његова парализа настаје и стога што не може да препозна властити глас од нагомиланих алузија и цитата претходног песништва. Пруфрок у једном моменту призива Хамлета, а са њим и читаве слојеве значења. Не можемо, а да се не сетимо Хамлетовог осећања издвојености од света, усамљености и унутрашњег конфликта. Његова свест је као и Пруфрокова уловљена у клопку саморефлексије. Оба карактера су неделатни ликови, вербални типови, који једино могу себи да олакшају речима: *На њога моја мисли* (Шекспир 1959: 63). Песма призива Дантеа, проповедника, Шекспира, Хесиода и на тај начин затвара протагонисту у својеврстан оквир литерарних *истина*. Јавља се проблем протагонисте и његовог односа према литерарној традицији. Овде није реч о активном односу пуном оптимизма према традицији, већ о свести да је све већ написано, речено. Опречно Елиотовом ставу, у есеју *Традиција и индивидуални таленат*, Пруфрок осећа страх и тескобу некога ко долази после. Нема осећања ведрине, већ тескобе под теретом традиције, која потиче из чињенице не да писац има традицију већ да она поседује њега. Харолд Блум је овај феномен касније препознао и одредио га као специфичан *страх од ушлица*.

Елиотов наум уклапања у традицију и однос према њој најбоље се огледа у *Пустој земљи*. Песми је придружио и коментар, што је било посве необично за то време, а што ће знатно утицати на поезику модерне. Песник наводи дела која су утицала на стварање *Пусте земље*. Најпре упућује на два дела из антропологије, књигу Џеси Вестон, *From ritual to romance*, и Фрејзеру *Златну грану*, и то поглавља *Агонис*, *Аџис*, *Озирис*, која се везују за свечаности плодности. Тврди да му је прва књига послужила не само као инспирација за наслов, већ и за саму структуру и велики део симбола из песме. Легенда о Гралу из ове књиге је очигледно утицала на мотив потраге у *Пустој земљи*. Елиот нам даље у *Напоменама*, открива одакле потичу одређени цитати и алузије из песме. Тако откривамо широк круг дела из традиције која су утицала на њега, из различитих периода, различитих уметности, почев од антике до поменутих модерних антрополошких студија. Ипак, овај коментар не открива порекло свих алузија у делу. Прво читање *Пусте земље* обично изазива једну врсту шока, немира и nelaгоде. Елиот се као истински *poeta doctus* поиграва са читаоцем остављајући му мноштво алузија, које мо-

---

светом, показује се као оптерећујуће за Пруфрока и завршава се поразно. (в. Арсенијевић 2009: 238, 239)



ра сам да разреши. Појављују се цитати из различитих култура, различитих уметности – из опере, сликарства, књижевности, филозофије, чак су одређени делови написани различитим језицима (санскрту, старогрчком, латинском, француском, немачком, италијанском). Елиот тиме претендује на свеобухватност желећи да у малом представи панораму развоја људске мисли преко одређених дела која припадају баштини читавог човечанства. По Хамвашу (2002: 115) он је свесно *auteur difficult*, свесно је медиј. "Елиот је на први поглед магловит – док човек не почне с њим да се бори, док не пробије зид тешког аутора. Кад човек почиње да га разуме, почиње да га савладава. И онда је у њему све већа светлост. Постаје све светлији. Ово читање поезије је попут опасног верања по стенама. Није једноставно уживање – више је од тога. У сваком тренутку има нешто ново што треба савладати, нека нова тешкоћа, у сваком тренутку прети опасност да се човек изгуби и да онде изгуби *целину*. Ова поезија је као живот: снага, присуство духа, одважност, знање, самопоуздање, прекаљеност, све је то нужност да би човек досегао величину, светлост – апсолутно". (117)

Читава структура *Пустје земље* почива на принципу контраста. Препознајемо у делу две линије које су међусобно супротстављене. Прва је у вези са традицијом и схватањем живота кроз остварена дела из културе. Она обухвата све оно што је прикладно, друштвено прихватљиво. Обично се за ову линију везује један универзални глас који чине цитати, епиграфи, алузије. Таквим једним епиграфом, из *Саширикона*, почиње *Пустја земља*. Прича о Сибилу одговара песми, како због њеног односа према смрти, тако и због везе са грчким и римским основама европске цивилизације.<sup>5</sup> Другу линију у *Пустој земљи* чини неприкладни део људске психе, који садржи дивље и бурне нагоне, које није дотакла рука цивилизације (в. Davidson 1985). Очигледна је супротност између једног универзалног гласа, који се појављује на почетку песме у маниру класичног лирског гласа, и с друге стране мноштва гласова који су дати у наративним и драмским облицима. И данас се критичари расправљају који глас доминира песмом, ако уопште има доминатног гласа. Х. Дејвидсон припада оној групи теоретичара који говоре о одсуству централне персоне у поеми (Davidson 1985: 3). Према

---

<sup>5</sup> Сибилу из Куме је пророчица коју је Аполон толико волео да јој је понудио вечни живот. Сибилу је захватила шаку песка и пожелела да живи онолико година колико има зрнаца песка у шапи, али је при том заборавила да пожели и вечну младост. Тако је живела хиљаду година, али се постепено распадала. Временом је њено тело венуло, тако да је од ње остао само глас. А када је упитана шта жели, рекла је да жели да умре. Њена жеља је тако у супротности са почетним захтевом за вечним животом. Доведена је у ситуацију да проклиње своју првобитну жељу. Тако Елиот већ у епиграфу даје контраст, и припрема основну атмосферу *Пустје земље*, где се већина ликовна налази у стању које је блиско оном у коме је и Сибилу.

оцени Нове критике, Елиот даје предност сређеној прошлости (која је представљена универзалним гласом), над хаотичном садашњошћу. Један вид излаза из хаотичне свакодневице модерног живота јесте бекство у трансцендентална поља прошлости и уметности. Иако је сам Елиот (1988: 72) оставио упутство у напоменама да у једном лику, Тиресији, треба тражити централну личност песме, поставља се питање да ли можемо препознати један свеобухватан, ауторитативни глас или је пре реч о полифонији, разнородним гласовима који се смењују и прете да пређу у дисонанцу. Да ли он може да обухвати све оно што ти други гласови носе (глас Исаије, Дантеа, Шекспира, Бодлера, Арноа Данијела, Нервала...), и да ли је у стању да их уједини. Остаје отворено питање може ли се дати предност прошлости, традицији и миту у *Пустој земљи*, или су историја, религија, мит и уметност дати као предмет исте фрагментације и деградације која је присутна и у модерном животу. Поменути недоумицу отварају и раније Елиотове песме међу којима је и *Геронтион* из 1920. године. Од самог почетка увучени смо у свест централног лика, заробљеног сликама, које упућују на неуспех читавог једног живота. За разлику од Пруфрока, код кога је у питању појединачни неуспех, Геронтион је овде дат као човек уопште, значење је за нијансу богатије. Осећај празнине и пустоши преноси се на читав свет, читаву историју, од Термопила до Првог светског рата. Позивањем на те историјске догађаје проширује се значење. Елиота карактерише изузетна промишљеност у стварању, наиме, исти мотиви, теме, појављују се у различитим песмама, развијају се кроз читаву његову поезију, тако се остварује чврста повезаност међу њима, гради се својеврстан дијалог између песама. У *Геронтиону*, с једне стране дата је слика послератне Европе из 1919. године, слика хаоса модерног света стоји напоредо са сликом хаоса старог света. Неуспех на појединачном, поновљен је и на универзалном плану. Описана прошлост пуна је неуспеха и неиспуњених захтева, као и живот појединца, Геронтиона. Следећа стихови представљају сећање на неуспех:

*Хиџо бих да њу ти ирићем њошћено.  
Ја који сам био близу њвој срца одмакнућ сам ојџуда  
Да ми лейоша умакне у ужасу, а ужас у њроверавању  
Ујусишо сам своју њасију зашишо би њребало да је сачувам. (Елиот 1998: 31).*

У основу ових стихова Елиот је поставио двосмисленост. Можемо их читати као сећање на љубавни неуспех. С друге стране, има основа да стихови сведоче о губитку вере, јер се Христ помиње раније у песми. Потрага за љубавном као и за религиозном утехом показује се подједнако јаловом. Религија и историја, у овој песми, стоје напоредо са појединачним неуспехом. У Пустој земљи више нема речи о приближавању Спаситељу већ о његовом неприпознавању, које нам је наговештено још на почетку, у необавезном

пророчанству мадам Сосоотрис, преко празне карте. Наиме, у тарот шпилу она не може да пронађе обешеног човека.<sup>6</sup> Стихови: Ко је онај трећи што стално иде поред тебе? наглашавају да се налазимо у времену и простору већ изгубљеног сећања. Време у којем је Христ већ увелико одсутан Хајдегер назива епохом светске ноћи (Хајдегер 2000: 210). "Недостајање Бога значи да никакав бог људе и ствари више не скупља у себе на очигледан и недвосмислен начин, и да таквим скупљањем не уређује светску историју ни човеково пребивање у њој. Међутим, недостајање Бога наговештава нешто још горе. Не само да су одбегли богови и бог, већ се и сјај божанства угасио у светској историји. Време светске ноћи је оскудно време зато што постаје све оскудније. Оно је већ постало тако оскудно да није више у стању да недостајање Бога уочи као недостајање" (Хајдегер 2000: 209).

Можемо упоредити Пруфроково кретање кроз лавиринт улица са путем који Геронтион пролази кроз лавиринт историје:

*После толико знања, има ли оштрашћања? На ум сад узми,  
Историја има многа лукавих пролаза, измишљених  
ходника.* (Елиот 1998: 30).

Слике у *Геронтиону* стварају утисак паклене кретње кроз историју као кроз ноћну мору.

У *Пустој земљи*, као и у *Геронтиону* и *Љубавној њесми Џ. Алфреда Пруфрока*, мотив потраге је централни; потраге за *миром који превазилази сваки разум* (Елиот 1998: 76), за равнотежом, успостављањем складног поретка. Крај *Пусте земље* даје поступак у малом читаве песме. Жеља за поретком и предавање хаотичним жељама живота остају до самог краја у напетом односу. Говорник седи, окренут леђима *нейлодној равници* (Елиот 1998: 69), пустињи, и пита се: *Хоћу ли бар своје земље довести у ред?* (Елиот 1998: 69). Овде Џ. Вилијамсон (1966: 152) препознаје алузију на говор пророка Исаије из *Старој завети*. Тако би ово била једна од Елиотових скривених алузија. Синтагма *своје земље* указује на понављање солипсизма и одбијање да се појми да проблем јединства индивидуе јесте проблем јединства света. Изгубљено је океанско осећање које претпоставља свеопшту повезаност, осећај нераскидивог јединства са светом. Уместо тога: *Ми мислимо на кључ, свако у своме зашвору / И мислећи на кључ свако пошврћује по један зашвор.* (Елиот 1998: 69).

Горе поменуто питање наговештава да се потрага за поретком наставља. Одговор је дат у облику низа алузија, које не одговарају тежњи за миром и складом. Супротно, стихови који следе говоре о дезинтеграцији, на-

<sup>6</sup> Обешени човек везује се за Фрејзеровог Обешеног бога што је алузија на васкрсле богове Адониса, Атиса, Озириса и на крају Христа.

рушавању поретка, нереду, лудилу и жељи. Такође, завршни стихови откривају и Елиотово поступање са литерарном традицијом:

*Сеgeo сам на обали  
Пецајући, с нейлодном равницом за леђима  
Хоћу ли бар своје земље довести у ред?  
Лондонски мост се руши руши руши  
Poi s' ascose nel foco che gli affina  
Quando fiam uti chelidon – о ластіо ластіо  
Le Prince d'Aquitaine à la tour abolie  
Овим сам осіацаима подуіро своје рушевине  
Па шіа, добро ћу вам гоћи. Хјеронимо је оіеіі луд.  
Datta. Dayadhvam. Damyata.*

*Shantih shantih shantih (69)*

Ова строфа је колаж састављен од различитих стихова из других дела. Почиње стиховима енглеске дечије песмице, који упућују на слику света који се урушава. Затим, Дантеовим стиховима на италијанском дате су речи Арноа Данијела, који се враћа у ватру чистиштва како би се преобратио. Као песник Pervigillium Venerisa, говорник се пита када ће опет моћи да пева као ластавица. Реч је о алузиви на мит о Филомели, појављује се у II и III делу Пусте земље, која је насилним путем а потом преображајем задобила глас, у смислу да је тек тада изрекла истину. Говорник се пита када ће постати као ластавица, можда, имајући на уму да савремени песник мора да претрпи патњу, чувши све те различите гласове, приче, како из литерарне традиције тако и из сопственог времена, да би прошао кроз својеврсну метаморфозу како би успео да осети и усвоји дух свог времена. Клинт Брукс (1939) примећује да цитат из Нерваловог сонета El Desdichado указује на говорника који се осећа разбаштињеним. Оно што је занимљиво и што представља коинциденцију јесте да је сам Нервал писао сонет у стању поприличног душевног растројства. Наиме, Јулија Кристева (1994: 175), у књизи Црно Сунце, говори о нападу лудила након кога Нервал одлази у родну Валоу где тражи носталгично уточиште и мир, попут говорника из Пусте земље. Срушена кула највероватније упућује на празну капелу, али и на читаву традицију која се распада (Брукс 1939). Говорник је овде представљен као онај који настоји да је обнови, да успостави некакав ред у том хаосу, да пронађе смисао. За сада му остају само остаци којима је подупро своје рушевине (Елиот 1998: 69), иста она гомила сломљених слика у коју бије сунце (53) с почетка. Како Брукс (1939) наводи, цитат из Кидове Шпанске трагедије стоји као права загонетка: Па шта добро ћу вам доћи. Хјеронимо је опет луд. По њему, то би могло значити да често најдубље истине до којих појединци долазе, остатку света могу изгледати као потпуно лудило. (Ово је подржано и чувеном Елиотовом сликом: "Цив, цив", за

прљаве уши.) Тако може деловати и поновљено упутство грома: Datta. Dayadhvam. Damyata. (Дај. Саосећај. Управљај.) Ниједну од ових наредби ликови у Пустој земљи нису у стању да испуне. Строфа се завршава одједном из Упанишада, обећањем мира који превазилази сваки разум.<sup>7</sup> Представљени колаж цитата и алузија повезује садашњи моменат са различитим ситуацијама кроз историју како су их видели претходни песници, доводећи на тај начин актуелну кризу у додир са прошлошћу. Чујемо мноштво гласова који говоре различитим језицима, и различитим тоновима, све нам то дочарава свет у коме се налази прегршт могућности. Хаос из света предочен је и у делу. На крају остаје жеља за поретком, за миром који превазилази сваки разум. Потрага се наставља, нема напредовања ни разрешења, као што разрешење није дато ни у Геронтиону ни у Љубавној песми Ц. Алфреда Пруфрока.

## ОБЈЕКТИВНИ КОРЕЛАТИВ

Један од најзначајнијих појмова Елиотове теорије јесте и појам *објективної корелатива*. Имајући у виду теорију имперсоналности која не допушта непосредно изражавање осећања у поезији, наметнуло се питање на који начин емоцији подарити универзалност.<sup>8</sup> О том поступку Елиот пише у есеју *Хамлеј*:

"Једини начин да се изрази емоција у уметничкој форми јесте да се нађе *објективни корелатив*; другим речима, група предмета, извесна ситуација, ланац догађаја, који би представљали формулу те *огређене* емоције; и то тако да кад су дати спољни фактори, који морају да се заврше у чулном искуству, емоција се непосредно изазива." (Елиот 1963: 58).

Као пример успелог *објективної корелатива*, препоручује Шекспирову трагедију *Мајбей*. Душевно стање леди Магбет док хода у сну предочено је вештом акумулацијом замишљених чулних импресија. С друге стране, замера Шекспиру што није успео да пронађе прави начин тј. *обје-*

---

<sup>7</sup> Елиот је једно време био инспирисан индијском филозофијом и религијом. Завршетак је алузија на причу о гromу из *Упанишада*, што представља сасвим другачији културолошки оквир. *Упанишаде* садрже веровање да постоји јединство које је иза појавног света, физичког света и које прожима сву његову сложеност. То јединство и тај поредак су иза и изнад самих богова. Писци упанишада сматрају да постоји свест (brahman) која трајно прожима и одржава целокупну структуру универзума.

<sup>8</sup> Како је раније речено, *уметничка емоција* поседује извесну општост, универзалност, за разлику од обичне, појединачне емоције.

*кивни корелатив* за Хамлетово душевно стање. У *Хамлету* није постигнута та "потпуна адекватност спољнег према емотивном". (58)

*Објективни корелатив* је упечатљива слика, симбол, метафора, у којој је концентрисана снага израза, која буди читаочеву пажњу. Задатак песника јесте да пронађе ситуацију, скуп гестова, или предмета преко којих би индиректно исказао емоцију. *Објективни корелатив* представља симболички приказ емоције у делу. Елиот, и као песник и као критичар инсистира на симболичној, вишезначној и сугестивној поезији, пре него на традиционалној дескрипцији, што и јесте одлика модерног уметника, Његов уметнички поступак открива настојање да се опис сведе на слику, симбол, да се израз сажме, тако да се умножи семантичко–алузивни слој.

Теорија објективног корелатива представља у одређеном смислу и критеријум за вредновање поезије. Тако је по њему *Хамлет* мање вредна Шекспирова трагедија, јер у њој није пронађен одговарајући *објективни корелатив*, а присутне су и многе површне и неповезане сцене. Чини се да је неоправдано карактерише као "промашај у уметничком смислу". (56) С друге стране, разматрајући Дантеов *Пакао*, Елиот хвали изузетну снагу сажимања, одмерену употребу метафора, луцидност и прозачност речи, и изразито визуалну имагинацију.

У *Љубавној песми Ц. Алфреда Пруфрока*, Елиот је успео да пронађе адекватан објективни корелатив како би изразио душевно стање протагонисте, већ на самом почетку, у реализованој метафори:

*Док се небом њуџа вече, шито је  
као болесник опијен на столу.* (Елиот 1998: 5)

Слика болесника који лежи на столу је много више слика самог Пруфрока, његовог стања парализе, осећања немоћи да учини било какав покрет. Његова свест је такође парализована, опијена, пуштена да саму себе разједа мучним расправама (5). Она је пре свега закупљена жељом. На то нам указују и слике магле, која је представљена атрибутима мачке. На тај начин добијамо одраз његовог менталног стања. Тако на индиректан начин видимо да је жеља оно што га опседа, али жеља која се завршава инерцијом:

*Та жуџа мајла шито леђа шаре о окна,  
Тај жуџи дим шито њушку шаре о окна  
Лизао је њо уловима вечери  
Заспајао над каналом њоврх локава,  
Пушијао да му њо леђима чађ димњака пага,  
Склизнуо крај шерасе, ненадно њоскочио,  
Па видевиши да је млако октобарско вече  
Свио се око куће и шако заноћно.* (5).

Поетске слике које су нам предочене у песми изражавају стање његове психе. Почетни стихови нас вртоглаво увлаче у Пруфрокову свест:

Let us go then, you and I (Eliot  
1963: 13)

Па пођимо сада нас двоје  
(Елиот 1998: 5).

Испрва нам се чини да се обраћа неком имагинарном слушаоцу. Наслов песме сугерише да је његова свест заокупљена љубављу, па је то можда жена, која се кроз читаву песму само наслућује.<sup>9</sup> Вилијамсон сматра да је ово *you*, његово заљубљено *ja*, сексуални инстинкт, али које је сада потиснуто стидљивим, снажнијим, повученим *ja*. Том свом потиснутом делу обраћа се Пруфрок. Његова песма је песма о подељености између два пола, две природе, нагонске, инстинктивне, и друге потискивачке. Тако се развија тема фрустрираности, емоционалног конфликта драматизованог поделом на *you and I* (Williamson 1966: 66). Касније, у песми, добијамо још једну потврду за овакво тумачење. Пруфрок, у једном тренутку, бива ометен сплетом еротских симбола:

*И њознао сам већ све ње руке, све редом –  
С наруквицама и беле и ђоле  
(Но у свејлу лампи с лаким рујем маља!)  
Да л' ме њо њарфем из неке хаљине  
Засиџрањује у неке даљине?  
Руке њио моџају шал, или леже дуж сџола.* (Елиот 1998: 7).

Крај песме, на индиректан начин, преко визије сирена, поново враћа тему жеље која Пруфрока опседа:

*Чух њласове сирена, узајамно се звали.  
Не мислим да ће њеваџи мени.  
Видео сам их како јашу њаласе на њучини.* (9).

Читајући Елиотови поезију не можемо, а да не приметимо поетске слике које се понављају, некад у измењеним околностима, али тако да им суштина остаје иста. Успео је да путем упечатљивих слика, симбола, метафора изрази осећање које се непрестано провлачи кроз читаву његову поезију, и то преко различитих објективних корелатива. Реч је о осећању испразности света који тапка у месту, досаде коју рађа свакодневица, за коју се вежује и осећање усамљености готово свих ликова од ране Елиотове поезије до *Пустие земље*. Песма *Порџреџ једне даме* понавља слике испразности и три-

---

<sup>9</sup> Каснији стихови нуде могућност да Пруфрок разговара са својим другим *ja*, или са самим читаоцем којег увлачи у своје виђење света и на тај начин прави од њега саучесника. У саму структуру овог стиха уграђена је вишезначност.

вијалне свакодневице које смо имали у *Љубавној песми Ц. Алфреда Пруфрока*. Време измерено на кашичице дочарано је и следећим стиховима:

*Седећу овде, служисши пријатеље чајем...* (12).

Утисак излизаности, истрошености времена предочен нам је и у песми *Јуџро на прозору* као и у *Прелудијумима*. Првом песмом није дата некаква заокружена целина већ више својеврстан скуп импресија; звецкање тањира, мириси кухиње мешају се са снужденим лицима служавки. Читава песма је заправо *објективни корелатив*. Све то има за циљ да код читаоца изазове утисак сплина, а потом туге и бола:

*Звецкају тањирима од доручка по кухињама и сућеренима,  
А дуж угажених ивичњака на улици  
Осећам присуство снуждених душа служавки  
Што ушучено изниклоше из кација у суседству.*

*Мрки шаласи мајле избацују ка мени  
Искривљена лица са дна улице,  
И оштржу од пролазнице са блаињавим сукњама  
Ником ућућен осмех што лебди у ваздуху  
И нештаје дуж ивица кровова.* (21).

У *Прелудијумима*, ситуација из претходне песме се наставља:

<i>I</i>	<i>II</i>
<i>Зимско се вече шаложи</i>	<i>Јуџро долази свесити</i>
<i>С мирисом печења у пасажима.</i>	<i>Од млаких бљућавих мириса ива</i>
<i>Шест часова.</i>	<i>С улице иде сиротићину шабају</i>
<i>Дојорели икавци задимљених дана.</i>	<i>Све те каљаве ноће што журе</i>
<i>А сада наћи љусак јада</i>	<i>К раним шанковима иде се кафа шочи</i>
<i>Преко блаињавих комада</i>	
<i>Увелој лиића око ваших ноју,</i>	<i>Уз сва остала прерушавања</i>
<i>И новина с иразних градилишта;</i>	<i>Која насћавља време,</i>
<i>Удара киша</i>	<i>Мислим на све те руке после сјавања</i>
<i>Сломљене кайке и вејроказе,</i>	<i>Како јодигу оштраме завесе</i>
<i>А на ућу улице усамљен</i>	<i>У хиљаду намешћених соба</i> (15, 16).
<i>Фијакерски коњ штоће у џари.</i>	

Суштински проблем већине Елиотових ликова јесте неуспех у свету искуства. Његове ликови, почев од Пруфрока слика су једног одвише пасивног односа према животу, према искуству. Стих:

*Пре јодину дана први џуџи си ми дао зумбуле,  
Звали су ме девојка са зумбулима.* (54)

само је један од Елиотових честих ботаничких симбола који се јавља и у другим песмама, у Портрету једне даме, у *La figlia che piange*, на самом по-



четку Пусте земље. Намеће се тако поређење људи са биљкама, у смислу да је њихов однос према животу пасиван, лишен димензије нагона која не постоји ни код биљака, а развија се тек у животињској природи. Оваква инертност осликана је и у Портрету једне даме, у њеном глумљеном миру:

*Ипак у ње априлске сушоне који ме, не знам зашто,  
Сећају на мој сахрањен животи, и пролеће у Паризу,  
Неизмерно сам синокојна и налазим да свети је  
Ипак нешто дивно, нешто младалачко. (12)*

Када Мари (јунакиња из I дела *Пусте земље*) исти тај април подсети на њен *сахрањен животи*, она може само да изговори као неку мантру:

*До касно у ноћ читам, а зими одлазим на јуџ. (53).*

Овде нам је једним стихом предочено стање благе наркозе, пасивности у којој се већина карактера налази, усамљености, која се наизглед мирно прима. Немогућност да се наше најсопственије биће ослободи, да се пренесе чак ни кроз љубав, рађа парализу. Стога само остаје:

*Врела вода у десет  
И, ако јада киша, зашворена кола у четвори саша.  
Одиграћемо једну партију шаха  
Пришискајући очи без кайака, чекајући да неко  
закуца на врата. (58).*

Овим стиховима завршава се агонија нервозне даме из II дела Пусте земље.

Још један изванредно пронађен објективни корелатив откривамо у I делу Пусте земље. Наиме, реч је о љубавној сцени у врту зумбула. Код Елиота су овакве сцене често недоречене. Углавном су нам подметнути слични детаљи, слике, пре можемо речи скице, које само наговештавају. Изненада бивамо увучени у љубавну сцену, која искрсне као одјек неког далеког сећања. Девојка са зумбулима је једна од сцена за коју нас је песник постепено припремао, неке наговештаје срећемо и у песми *La figlia che piange*. Нигде, код Елиота, љубавни неуспех није тако снажно изражен као у овом одељку из врта зумбула. У сцену сећања на љубавни губитак уведени смо добро познатом, архетипском причом о недозвољеној, трагичној љубави Тристана и Изолде, преко стихова из Вагнерове опере. Лирски субјект не успева да приђе девојци са зумбулима. Тренутак у врту суочава нас са још једним пасивним карактером. Слика девојке са зумбулима овде не изазива жељу већ супротно парализу главног јунака:

*Ја нисам могао да говорим  
Очи су ме издале, нисам био ни  
Жив ни мртав, нисам знао ништа*

*Заћледан у срце свећлостѝ, тишину.*  
*Oed' und leer das Meer.* (54)

Каква је то визија приковала јунака остаје да домишљамо, али мора бити да је блиска ранијим Елиотовим протагонистима, Пруфроку који не успева да се обрати дами, младићу који не зна шта да осећа ни да ли сми-сао да следи. И овде се траума у виду парализе завршава алузијом на Три-стана – *Oed' und leer das Meer* (Дивље је и пусто море). Слика пустог мора је објективни корелатив за мир и тишину говорника. Остаје само тупа не-мост на крају, говорников осећај празнине и губитак афективитета.

### ДИСОЦИЈАЦИЈА СЕНЗИБИЛИТЕТА

О појму дисоцијације (дезинтеграције) сензибилитета Елиот пише у есеју *Метафизички ђесници* из 1921. године. Сматра да се врлина, такозваних, метафизичких песника налазила у нечему од трајне вредности што је временом избледело, мада то није смело да се догоди. (Елиот 1963: 76) Они су неправедно запостављани. Овај његов став враћа нас на идеју о *осећању историје*, које подразумева свест не само о ономе што је прошло у прошлости већ и о ономе што је у њој садашње, што је још живо, јер Елиот осећа да тренутак у коме настаје модерна поезија има нешто заједничко са периодом када су стварали метафизички песници. Уједињују их неке заједничке тежње. Зато он традицију и посматра као променљив, динамичан систем, у коју свака генерација може унети нешто ново, али и оживети нешто што се сматрало прошлим и застарелим. Тако Елиот поново баца светло на метафизичаре. Закључује да се Дон, Крешо, Вон Херберт и лорд Херберт, Марвел, Кинг и Каули у својим најбољим песмама налазе у директном току енглеске поезије. (81) Он хвали Дона, његову способност да најуспелији ефекат постигне кратким речима и изненадним контрастима. Нарочито је фасциниран његовом вештином да телескопира поетске слике и умножава асоцијације. (72) Све те особине показује и модерна поезија, и Елиот осећа то подударане поступака песника који припадају различитим периодима. Према Елиоту, модерна поезија је тешка и сложена стога што је и савремена цивилизација комплексна и разноврсна, песник онда мора да буде све обухватнији, све неухватљивији, индиректнији, да би насилно подешавао, ако је потребно и ломио, језик према ономе што хоће да каже. (79) Елиот је у овом есеју одредио разлику између јединственог и дезинтегрисаног сензибилитета покушаваши да је и историјски одреди. Наиме, метафизички песници седамнаестог века и следбеници драматичара шеснаестог века поседовали су изванредан механизам сензибилитета који је био у

стању да обухвати сваку врсту искуства. Тако је за Дона мисао била искуство; она је модификовала његов сензибилитет. (78) Према Елиоту:

"Када је дух једног песника беспрекорно опремљен за свој задатак, он не престаје да спаја дипаратна искуства; код обичног човека искуство је хаотично, неуједначено, фрагментарно. Он се заљуби, или чита Спинозу и та два искуства немају никакве међусобне везе, као бука писаће машине или мирис из кухиње; дотле песник редовно повезује ова искуства у нове целине." (78).

од Дона постоји непосредно и сензуално наслућивање мисли. Он показује способност рекреирања мисли у осећање. (76) Дона и метафизичке песнике је одликовао јединствени (уједињени) сензибилитет. Тенисон и Браун, насупрот њима, умеју да мисле, али су изгубили способност да осећају своју мисао. Песник мора истовремено да осећа и да опажа. Елиот хвали Дантеа као песника, код кога примећује спој интелекта и емоција, али и способност трансформације у чисту визију. Велику, универзална поезију одликује идеалан спој интелекта и осећања. Теорија о дисоцијацији сензибилитета носи у себи и вредносни критеријум. Елиот је пронашао везу између француских симболиста (Жил Лафорг, Тристан Корбиер) и метафизичких песника. Ови песници су се трудили да пронађу вербални еквивалент за извесна стања духа и осећања. (79) *Дисоцијацију сензибилитета* Елиот види као некакву болест, која је захватила песништво у седамнаестом веку и од које се оно још увек опоравља. Модерно песништво би требало да ради на поновном уједињењу сензибилитета.

У песми *Шайајти о бесмртности* препознајемо поетски обрађена, поменута, Елиотова поетичка схватања. Уочава се оштар контраст између првог и другог дела песме. Први део везује се за схватања Вебстера и Дона, а други за модерни дух. Већ је самим насловом наговештено да оно што данас карактерише модерни дух јесу само *шайајти о бесмртности*. Почетни стихови: *Вебстера смрти ојседала је / Под кожом лобању је ледо;* (Елиот 1998: 44) упућују на схватање да су ранији песници, у овом случају Дон и Вебстер, били у стању не само да се загледају у срце, већ и у "мождану кору, у нервни систем, и органе за варење" (Елиот 1963: 81). Подвлачи се њихова способност *сензуалној наслућивања мисли*. Како Вилијамсон примећује почетни став из првог стиха настављен је описом и сликама које потврђују љубавни и сексуални аспект спајања и поседовања. Вебстер је знао да искуством мисао може да обухвати физичку смрт, али да жеља и пожуда тиме не престаје. Дон је пример песника и човека који је "без замене за чула био" (Елиот 1998: 44), наслућујући нешто ван искуства – "искуство је надискусио". (44) Он је спознао *ишескобу сржи*, као и то да ниједан људски телесни контакт не може да смири грозницу, коју изазива жудња за нечим што је изнад и над телесним (Williamson 1966: 96). Насупрот овоме,

модерни човек је под утицајем Гришкине која "блаженство пнеуматско обећава" (Елиот 1998: 44). Отуђен, анималан човек заслепљен је телесним. Доминација нагонског предочена је следећим стиховима:

*Бразилски јаџуар на лоју  
Влада над хиџрим мајмунима  
Тананим мачијим флуидом. (45)*

У таквом свету, чак и "Апстрактни Ентитети" (45), иако су одвојени од чула опседнути су дражима Гришкине. Последњи стихови постављају завршни контраст:

*Но нама, да нам мейафизику  
Греју, кроз сува ребра се йлазе. (45)*

Иако их је *смрй ойседала*, Вебстер и Дон су могли да сагледају прос-торе вечне и вантелесне, између осталог и захваљујући уједињеном сензибилитету. Међутим, савремени човек који је у власти телесног, не осећа више грозницу у костима (*сува ребра*) за нечим што је изван појавног. Вилијамсон сматра како за разлику од Вебстера и Дона, модеран човек мора да раздвоји мисао од осећања, јер ће у супротном осећања надвладати нашу неубедљиву метафизику (Williamson 1966: 97).

Примере дезинтеграције сензибилитета налазимо у Елиотовој раној поезији. Дисоцијација је овде представљена и као удаљавање духовног од физичког живота, самим тим значи и од пуноће смисла. Раздвајање мисли од осећања наговештено нам је у *Георонџиону*. Протагониста препознаје да се *чулно зайажање хлади: Изйубио сам вид, мирис и слух, укус и йийање* (Елиот 1998: 31). Крај песме понавља да су остале само "*мисли сухоја мозја у сушиној сезони*". (31)

У *Љубавној йесми Ц. Алфреда Пруфрока*, кроз читаву песму осећамо снажан психички несклад у самом Пруфроку, који се огледа и на језичком нивоу. Он се непрестано преиспитује. Показује се као неко ко је спреман *за безброј неодлучних сйања, колебања, визија и ревизија*. (6) Јасно је да песма одражава несклад у функционисању бића. Збуњеност и хаос, у који је увучен бескрајним преиспитивањем, одражава се и на његово виђење самог себе у очима других. Несклад се огледа и на физичком плану:

*(Рећи ће : "Како му йеме йроредило се!")  
Обучен за йре йодне, крайна до врайа се дйла,  
Кравайа скуйа и скромна, а једностйавна йла –  
(Рећи ће: " Како само уйањи се!") (6).*

Он све опажа у фрагментима, женско тело разлаже на руке, очи, прсте. Х. Милер (1965: 148) у оваквом Пруфроку препознаје *дисоцијацију сензибилитетйа*. Његово искуство је "искуство обичног човека, хаотично, неу-

једначено, фрагментарно" (Елиот 1963: 78). Чак и када замишља себе у некој будућности и то има облик сопствене распарчане визије, предвиђа себи физичко пропадање. Осећа да ће све око њега остати исто, само ће се он физички променити. Потпуно свестан своје немоћи да било шта измени остаје да подсмешљиво понавља бесмислену реченицу: *Стиарим... Стиарим ганимице... / Подвијајући нојавице*. (Елиот 1998: 9).

Када данас посматрамо Елиотов критички рад увиђамо да је он у многоме допринео развоју модерне теоријске мисли о књижевности, тако што је отворио сасвим нове перспективе. Не само да је изнова размотрио и превредновао појмове познате нам још од Антикe, већ је увео читав низ нових термина. Појмови *гисоцијације сензибилизијe* и *објективної корелатива* су иновативни и могу се применити у тумачењима различитих дела, не само Елиотове поезије. Из његових есеја сазнајемо да је највише ценио поетску критику, ону коју ствара песник–критичар, а коју је и сам писао. Читајући Елиотову критику и поезију јасно је да његов циљ није била сувопарна, бесплодна теорија већ критика поезије у циљу стварања поезије.

## ЛИТЕРАТУРА

Арсенијевић 2009: Јелена Арсенијевић, *Љубавна њесма Ц. Алфрега Пруфрока и Порџреј једне гаме: облици дисонанце* у Т. С. Елиотовој раној поезији, *Савремена проучавања језика и књижевности*, Књига 2, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 233-243.

Борхес 1997: Хорхе Луис Борхес, *Изабрane њриповејке*, Подгорица: Унирекс.

Brooks, C. (1939): *Modern Poetry and the Tradition*, приступљено 15. 04. 2012., [http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a\\_f/eliot/wasteland.htm](http://www.english.uiuc.edu/maps/poets/a_f/eliot/wasteland.htm)

Вилијамсон 1966: George Williamson, *A Reader's Guide to T. S. Eliot a Poem-by-Poem Analysis*, New York: The Noonday Press.

Дејвидсон 1985: Harriet Davidson, *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in "The Waste Land."*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.

Елиот 1963: Thomas Stearns Eliot, *Collected Poems 1902-1962 by T. S. Eliot*, London: Faber and Faber ltd.

Елиот 1963: Tomas Sterns Eliot, *Izabrani tekstovi*, Beograd: Prosveta.

Елиот 1998: Томас Стернс Елиот, *Песме*, приредио Јован Христић, Београд: СКЗ

Кристева 1994: Јулија Кристева, *Црно сунце*, Нови Сад: Светови.

Лешић 1988: Zdenko Lešić, "Razvoj književnokritičke svesti od kraja XVIII do kraja XIX stoljeća" u: *Moderna tumačenja književnosti*, Sarajevo: Svjetlost.

Милер 1965: J. Hillis Miller, *Poets of Reality: Six Twentieth-Century Writers*, Cambridge: The Belknap Press of Harvard University Press.

Тен 1969: Ipolit Ten, *Eseji*, Beograd: Rad.

- Флобер 2011: Gistav Flober, *Pisma*, Београд: LOM  
Хајдегер 2000: Мартин Хајдегер, *Шумски џуџеви*, Београд: Плато.  
Хамваш 2002: Бела Хамваш, *Речи и дамари II*, Београд: Драслар.  
Џојс 2004. Џејмс Џојс, *Портрети уметника у младосџи*, Београд: Новости.  
Шекспир 1959: Viliјam Šekspir, *Hamlet*, Београд: Rad.

Jelena N. Arsenijevic  
University of Kragujevac  
Faculty of Philology and Arts  
Department of Serbian Literature

### T. S. ELIOT: A POET IN THE MIRROR OF A CRITIC

*Summary:* The paper discusses the most important concepts in T. S. Eliot's theory and criticism, such as *historical sense*, *tradition*, *impersonality*, *dissociation of sensibility* and *objective correlative*, and their importance in the interpretation of his poetry.

*Key words:* T. S. Eliot, poetry, criticism, tradition, impersonality, historical sense, dissociation of sensibility, objective correlative.