LIBER
Izdanja Instituta za znanost
o književnosti

MLADOST
Izdavačko-knjižarsko
poduzeće, Zagreb

Glavni urednik
Slavko Goldstein

Recenzent
Milivoj Solar

Likovna oprema
Josip Vaništa

MIROSLAV BEKER

MODERNA KRITIKA
U ENGLESKOJ I AMERICI

LIBER
Izdanja Instituta za znanost o književnosti

Knjižnica Zavoda za slavensku filologiju
110302 c | 45239

KAZALO

		Str.
	Predgovor	7
	Uvod	11
1.	T. S. Eliot: tradicija i individualni talent	19
2.	Henry James i poslije: roman kao umjetničko djelo	79
3.	I. A. Richard: psihološko-semantičke osnove književne kritike	123
4.	Nova kritika: rasprave o biti pjesničkog djela	159
5.	Virginia Woolf i Bloomsbury: borba za književnu Modernu	195
6.	Lawrenceov obračun sa svojim suvremenicima	225
7.	F. R. Leavis: odnos između književnosti i života	249
8.	Edmund Wilson: posrednik između književnog djela i čitaoca	285
	Završne napomene	313
	Kazalo imena	325
	Predmetno kazalo	331
	Bibliografija	333

Predgovor

Autor ovakva prikaza kao da je potpisao prešutnu konvenciju koja se sastoji od obveze da je pisac iz prve ruke upoznat s glavninom građe o kojoj raspravlja. To se naravno odnosi na tzv. primarnu i sekundarnu literaturu: tj. na same autore o kojima je riječ i na kritičke napise koji o tim autorima već postoje. Pri izradbi ovog prikaza ta literatura bila je jedna od glavnih teškoća; naime već kod primarne literature (iz moderne kritike angloameričkog područja) postoje ozbiljne praznine u našim knjižnicama, a još je veća nestašica časopisa i zbornika. Zbog toga ovaj prikaz ne bi bio moguć bez studijskih boravaka u Engleskoj i SAD, gdje sam nabavio potrebnu stručnu literaturu i fotokopirao brojne relevantne napise, a i predavao o modernoj kritici.

Smatrao sam da je bolje da se u prikazu ograničim na relativno manji broj kritičara i da ih opširnije obradim nego da u širokim i općim potezima zahvatim veći broj autora. Neizbježiv je rezultat toga pristupa izostavljanje određena broja zanimljivih kritičara, no unatoč tome vjerujem da su sve istaknute ličnosti moderne kritike (u Engleskoj i Americi) obuhvaćene u ovoj knjizi.

Budući da više od polovice knjigâ o kojima govorim nije u nas prevedeno, odlučio sam navedene citate prevesti sâm kako bih izbjegao stilske neujednačenosti. Kose zagrade u citatima znače da je tekst unutar tih zagrada moj dodatak (ili skraćenje citata), dok okrugle zagrade znače originalnu

interpunkciju autora citata. Na početku svakog poglavlja naveo sam kratice kojima se služim u citatima kako bih izbjegao suvišne bilješke.

O modernoj kritici u Engleskoj i Americi objavio sam više članaka u zagrebačkim časopisima »Umjetnost riječi«, »Forum«, »Pogledi«, i u splitskim »Mogućnostima«, no ti su članci ovdje znatno revidirani, prošireni ili zgusnuti prema potrebama ove knjige. Samo prvi dio poglavlja Henry James i poslije: roman kao umjetničko djelo *i poglavlje* Nova kritika: rasprave o biti pjesničkog djela *odgovaraju gotovo u cjelini tekstovima objavljenim u »Umjetnosti riječi« (1969., br. 4 i 1971., br. 3).*

Tekstu sam dodao kazalo imena, kritičkih termina i glavnih pravaca (iz ovog prikaza) tako da se čitalac može služiti knjigom kao kontinuiranim štivom ili priručnikom.

Bibliografski dodatak na kraju knjige treba pomoći zainteresiranom čitaocu ako želi proširiti svoje znanje o suvremenoj kritici angloameričkog područja.

Zagreb, siječnja 1972.

MODERNA KRITIKA

U ENGLESKOJ I AMERICI

UVOD

1

U sažetom pregledu glavnih kritičkih pravaca XX. stoljeća[1] poznati teoretičar književnosti češkog porijekla René Wellek ističe kako su i XVIII. i XIX. stoljeće bila vremena kritike, no da je svakako XX. stoljeće doba kritike u pravom smislu riječi. Da li bismo to trebali tumačiti kao simptom opadanja vitalnosti stvaralačke književnosti ili tek da je naše stoljeće, kako neki smatraju, doba refleksije, pa prema tome i razmišljanja o književnosti — pitanja su o kojima sada ne bismo mogli raspravljati. No važno je uzeti na znanje da je, po riječima istočnonjemačkog marksističkog kritičara Roberta Weimanna, u tom razdoblju došlo do »pomaka težišta međunarodne građanske znanosti o književnosti u Englesku i SAD«, koju tamo prati »povećano značenje te discipline u okviru kulturnih djelatnosti«.[2] Francuz Pierre Moreau u svojoj povijesti francuske kritike govori kako je u ovom stoljeću »angloamerička kritika, u nekoliko godina, napredovala zapanjujućom brzinom i opsegom«.[3] Prirodno

[1] René Wellek: *The Main Trends of Twentieth-Century Criticism*, »The Yale Review«, 1961., br. 1, str. 102.—118.
[2] Robert Weimann: *New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft*, Halle/Saale, 1962., str. 11.
[3] Pierre Moreau: *La critique littéraire en France*, Paris, 1960., str. 178.

je da o toj povijesno-kritičkoj pojavi postoji već nekoliko studija i knjiga. One pristupaju modernoj kritici na angloameričkom području s različitih stanovišta, pa im je gotovo nemoguće pronaći zajednički nazivnik. No te studije ipak imaju nešto zajedničko: najčešće one žele istaknuti nedosljednosti i neprimjerenosti u modernim kritičkim pravcima. Autori prikaza o modernoj kritici otkrili su npr. da su novi kritičari jednostrani, pristrani, da su npr. unatoč samom sebi sljedbenici romantične kritike itd. Katkada opet autori takvih pregleda uzimaju samo dio opusa nekog kritičara u obzir,[4] a da pri tome ne vode računa o cjelovitosti misli i razvoja određenog kritičkog pravca. Neki autori pak predbacuju modernim kritičarima pretjerani zanos i intenzitet, zaboravivši da to odražava revnost reakcije tih kritičara protiv starijih pristupa književnosti i kulture uopće. U takvim slučajevima čovjek bi se složio s američkim kritičarom W. K. Wimsattom kad ističe da su neke od najnovijih zamjeraka modernoj kritici poput ljudi koji zakasne na diskusiju te se ne trude otkriti o čemu se radilo na početku.

Ovaj prikaz moderne kritike u Engleskoj i Americi osniva se na pretpostavci da nije prvenstven zadatak komentatora davati svoje sudove, nego pružiti što pregledniji prikaz kritičarovih misli, njegova sustava i metode. Komentator ne bi smio jedva čekati da svojim sudom trijumfira nad »žrtvom«, tj. nad kritičarom kojeg prikazuje, nego mu treba tako reći pružiti priliku da prikaže svoje glavne kritičke ideje. Na taj način komentator treba razviti ono što je engleski pjesnik John Keats nazvao *negative capability*, neku vrst autorove negativne sposobnosti da ga previše ne smetaju neizvjesnosti i sumnje, nego da pokaže protejska svojstva prilagođivanja i suosjećanja s različitim stavovima i nazorima. Opet možemo parafrazirati Keatsa kad govori da pjesnik — a mi ćemo supstituirati komentator — nema identiteta, nema vlastitog ja, nego samo sposobnost da se poistovjeti s raznovrsnim bićima i nazorima. Ako komentator to zaboravi, on neće toliko prikazivati raznolikost kritičkih misli i sustava, nego će davati svoj *sud o* njima. No komentator ne

[4] Knjige koje ovdje imam prije svega na umu jesu: Lee J. Lemon: *The Partial Critics*, New York, 1965.; Richard Foster: *The New Romantics*, Bloomington, 1963.; Stanley Edgar Hyman: *The Armed Vision*, New York, 1955.; također i spomenutu studiju Roberta Weimanna (bilješka br. 2).

bi smio samo pružiti pregled glavnih misli kritičara o kojem govori, nego bi također trebao pokazati razumijevanje za povijesni čas značajnog kritičkog stava. Jer sve važnije kritičke izjave imaju svoj korijen u povijesti, te gube dobar dio svoga opravdanja i smisla kad ih promatramo izvan njihova povijesnog konteksta. Često čujemo da je ljudski karakter poput sante leda, vidljiv samo manjim dijelom, dok je glavnina skrivena u ljudskoj unutarnjosti, u titrajima svijesti i podsvijesti. Mogli bismo slično ustvrditi o značajnim kritičkim stavovima: dobar dio njihove vrijednosti iscrpen je časom kad su te izjave bile izrečene, no ipak postoji i višak, ostatak, koji je trajno obogatio kritičku svijest. Vjerojatno je točno da većina povijesti kritičke misli ne posvećuje dovoljno pozornosti povijesnom i kulturnom času određenog kritičkog stava. To bismo mogli ilustrirati na dobro poznatoj povijesti engleske književnosti francuskih autora Legouisa i Cazamiana. Raspravljajući o (engleskom piscu iz XVII. stoljeća) Johnu Drydenu kao kritičaru, oni ističu da je njegov — kako kažu — »slavni« *Esej o dramskoj poeziji* od interesa koji nikada ne jenjava, te da u tom napisu

> Dryden pokazuje najoriginalniju i najtrajniju osnovicu svoje misli; ono realistično razumijevanje specifičnih kvaliteta i tendencija engleske nacionalne umjetnosti, u kojima su njegove neizvjesnosti napokon pronašle svoj mir. Ovdje on vrlo spretno tumači različite vidove istine, prednosti jedinstava i pravila prirode, i izrazitih vrlina francuskog kazališta /.../ on odaje iskreno priznanje Shakespeareu, Fletcheru i Jonsonu, te ih hvali ne samo zbog njihova osnovnog slaganja s pravilima, nego i zbog slobodna genija koji im je dopustio da /ta pravila/ pronađu u sebi samima.[5]

Na kraju ove ocjene Drydenova »slavnog« eseja osjećamo želju da pitamo zapravo zašto je taj napis postao toliko glasovit. Odgovor ćemo dobiti ako zagledamo u kulturni kontekst Drydenove kritike: to je bilo vrijeme francuskog utjecaja, vrijeme kad su dramskim jedinstvima pripisivali veliku važnost, kad su Shakespearea smatrali barbarom te kad su kritički mediokriteti kao Thomas Rymer odbacivali Sha-

[5] Émile Legouis i Louis Cazamian: *A History of English Literature* (engleski prijevod), London, 1937., str. 652.

kespearea zato što njegove drame nisu udovoljavale trima jedinstvima, a njegovi likovi nisu odgovarali tradicionalnoj tipologiji. Danas nam je jasno da je to bilo kritičko zastranjenje, no drugo je bilo uvidjeti to u doba drukčijih i suprotnih, vrlo utjecajnih sudova. Trebalo je mnogo kritičke pronicavosti i osjetljivosti da se hvali Shakespeare i nacionalna tradicija u doba snažnih pomodnih stranih utjecaja i uzora. Kad to uzmemo u obzir, shvatit ćemo zašto danas Drydenov esej smatramo »slavnim«. Dodajmo da povijesne i druge relevantne obavijesti nipošto ne moraju biti duge i detaljne. Najčešće su dovoljne samo relevantne bilješke ili kratki komentari da određenom događaju ili kritičkom stavu damo perspektivu koja je inače nedostajala.

Dvostruki karakter (vremenski i 'izvanvremenski') kritičkih stavova možemo ukratko razmotriti u Wordsworthovu *Predgovoru lirskim baladama* (1800.): taj kritički manifest značio je radikalan prekid s izvještačenim i neprirodnim jezikom engleske neoklasicističke poezije XVIII. stoljeća, ali je također služio kasnijim pokoljenjima pjesnika kao upozorenje da se ne smiju previše udaljiti od govornog jezika svoga vremena. U prvim desetljećima ovog stoljeća Eliotov esej o tradiciji i individualnom talentu izvršio je snažan utjecaj na suvremenu kritiku, te nam je još uvijek od koristi u naporima da u povijest književnosti unesemo smisao razvoja, dok su drugi dijelovi tog napisa postali ciljem opravdane kritike. U tim slučajevima imamo dvije komponente kritike: važnost kritičkog stava za vrijeme kad je tekst objavljen i trajnija vrijednost za buduća pokoljenja. Jedno nedavno (1967.) otkriće u new-yorškom Metropolitan muzeju opet nas je podsjetilo na važnost povijesne komponente kritike. Muzejski su detektivi naime otkrili da je jedan brončani konj, za kojega se smatralo »da predstavlja osnovnu bit antičkog grčkog duha«, zapravo falsifikat. Prije tog otkrića stručnjaci su smatrali tu brončanu statuu jednim od najljepših i najvrednijih djela grčkog duha s tipičnim svojstvima klasične umjetnosti, kao što su smirena ljepota i sklad. Tako *Britanska enciklopedija* govori o »ljepoti i gracioznosti« te statue, dok muzejski *Priručnik grčke zbirke* ističe da ta statua sažima »na rječit način postignuća grčkog kiparstva toga vremena«. Prije otkrića muzejskih detektiva smatrali smo statuu ljepotom koja prkosi vremenu, te bismo tvrdili da će nadživjeti promjene ukusa i konvencija. No otkriće da se

radi samo o falsifikatu onemogućilo je naše divljenje, a superlativne tvrdnje muzejskog *Priručnika* i *Britanske enciklopedije* djeluju naivno, ako ne i smiješno. Povijesna komponenta je nestala, pa se stoga radikalno promijenila i naša kritička ocjena. Bilo bi groteskno pisati nakon tog otkrića o smirenoj i skladnoj ljepoti statue o kojoj jedino možemo reći da je vrlo vješt falsifikat.

U neku ruku povijest kritike možemo podijeliti na dvije osnovne tendencije: prvo su kritičari koji sažimaju i formuliraju nazore koji se tako reći u tom času nalaze u zraku, i, drugo, kritičari koji reagiraju protiv nekog pomodnog pravca te vraćaju kritiku središnjoj nacionalnoj tradiciji. U većini slučajeva ne možemo posve jasno razlučiti jednu kritičku tendenciju od druge, budući da reakcija protiv nekog zastarjelog pravca obično uključuje i formulaciju novih ideja i kritičkih misli; no točno je da uglavnom u kritičkim izjavama možemo otkriti prevagu jedne ili druge tendencije. Osobito kada kritičar izražava otpor prema tendenciji prolazne popularnosti, on će vjerojatno biti rezolutan, ako ne i nepomirljiv u svojim kritičkim izjavama. U takvim slučajevima — a oni nisu malobrojni — nalazimo pristrane i jednostrane izjave koje odražavaju kritičarovu odlučnost da pruži otpor onome što smatra negativnim i sumnjivim. Kritičar će u takvoj situaciji rijetko biti strpljiv, uviđavan i tolerantan, te vjerojatno neće pokušati izgraditi zaokruženu književnu teoriju. On će prije biti oštar i agresivan, čak i uz rizik da bude nedosljedan i pretjeran. Zbog toga ćemo se složiti s američkim kritičarom Alfredom Kazinom kad kaže:

> Nema oštrog osjećaja razlikovanja bez odanosti nekom idealu. Nepoželjno je imati savršen ukus i reagirati na sva remek-djela na odgovarajući način /.../ kritičar koji ima spremu da bude utjecajan, koji može postaviti norme za svoje vrijeme, mora biti pristaša jedne vrsti umjetnosti i ogorčen neprijatelj druge. Kao Johnson, on će biti nepravedan prema metafizičarima; kao Goethe prema Hölderlinu; kao Sainte-Beuve prema Flaubertu; kao Arnold prema Whitmanu; kao Emerson prema Dickensu; kao Henry James prema Tolstoju; kao Eliot prema Shelleyju; kao Wilson prema Kafki; kao Trilling prema Dreiseru. Takav kritičar neće biti samo

nepravedan, on će svoje predrasude provoditi do apsurda, postavivši strašilo od slame koje će mu služiti da podnese njegovu antipatiju, pa čak i mržnju.[6]

To je očito suprotno od proširenog uvjerenja da kritičar treba biti prilagodljiv, skroman i velikodušan u svojim sudovima. To su svojstva idealna kritičara, dok je stvaran kritičar, uhvaćen u dijalektičkom procesu povijesnog časa, zanesen, revan, u neku ruku slijep u žaru borbe protiv onoga što mu se čini krivim i zastarjelim. Savitljivost i skromnost svakako su hvale vrijedna svojstva manjih kritičara i komentatora, no u značajnim kritičkim manifestima obično ima i previše misionarskog duha i strasti za skromne i velikodušne ocjene. Moramo pretpostaviti da je u takvim književno-povijesnim časovima kritičar smatrao da se bori za vitalnost umjetnosti svoga vremena, te da je u takvim časovima prije nepomirljiv nego voljan za kompromise. Takav će kritičar radikalizirati svoje stavove, pa makar i uz cijenu privremenog sužavanja vidokruga. Tako engleski romantičar Coleridge govori o već spomenutom *Predgovoru lirskim baladama* da je tu Wordsworth »u jasnom zapažanju /.../ kićenih afektacija stila /.../ privremeno suzio svoj pogled...« (*Biographia literaria*, poglavlje 19.). A potkraj života Friedrich Engels se tuži da su ga čitaoci često krivo shvatili, no on razumije da je neshvaćanje moglo proizaći iz njegova i Marxova pretjerivanja u diskusijama s protivnicima. Kao što Engels ističe u pismu Josephu Blochu (16. rujna 1890.):

> To što mladi sljedbenici katkada pripisuju veće značenje ekonomskoj strani nego što ona zaslužuje djelomice je Marxova i moja pogreška. U borbi sa svojim protivnicima mi smo morali isticati glavno načelo, koje oni poriču, te nije bilo uvijek vremena, mjesta i prilike da drugim momentima koji sudjeluju u tom procesu priznamo mjesto koje oni zaslužuju.

Moramo tu uzeti još jednu činjenicu u obzir: autori priličnog broja kritičkih djela pionirskog karaktera bili su mladi ljudi, tj. kritičari u ranim fazama svoga razvitka, pa će nam biti jasno da ne možemo očekivati pomirljivost i skromnost u tim tekstovima. To je točno i u slučajevima koje smo ovdje spominjali: Wordsworth je napisao svoj glasoviti *Predgovor* kad mu je bilo trideset godina, a Eliot je objavio svoje utjecajne kritičke eseje kad je imao otprilike trideset. Nietzsche, koji je objavio svoju utjecajnu raspravu o porijeklu tragedije kad mu je bilo dvadeset i osam, nakon šesnaest godina u *Pokušaju samokritike* naziva svoje *Rođenje tragedije* mladenačkim djelom punim neustrašivoga duha mladosti, ćudljivosti mladosti, samostalnim, prkosnim, ukratko — kako ističe — prva knjiga u dobrom i lošem smislu riječi. A upravo ta neustrašivost i samosvijest mladosti pružaju snažnim kritičkim duhovima hrabrost da svoja često puta intuitivna otkrića objave bez uvijanja i okolišanja. Eliot dobro kaže o razlici između mladosti i starosti u kritičara: »Kad smo mladi, vidimo probleme oštro omeđene, a kad starimo, sve smo skloniji da pravimo rezerve, da uz svoje pozitivne tvrdnje pravimo ograde te da uvodimo više zagrada.«[7] Vjerojatnije je da možemo iznijeti nešto radikalno novo ako probleme vidimo oštro omeđene, a ne uz mnoštvo rezerva i ograda. Zato ćemo naći toliko važnih i stimulativnih kritičkih tekstova od autora između dvadeset i pet i četrdeset godina, tj. iz vremena kritičarove mladosti i rane zrelosti. Kad uzmemo u obzir da su ti kritičari osjetili diktat povijesnog časa i svoga vlastitog otkrića da treba djelovati protiv iscrpljene konvencije i štetnog utjecaja, onda nam je jasno da skromnost, oprez i širokogrudnost ne možemo smatrati bitnim i jedinim crtama takvih kritičara.

Imajući te ideje na umu, nisam smatrao svojim prvenstvenim ciljem da otkrijem slabosti i nedosljednosti modernih kritičkih pravaca, nego da ih shvatim i što potpunije ocrtam. Ulogu komentatora možemo usporediti s ulogom dirigenta: on treba izvršiti izbor onih dijelova kompozicije koje mu je prikazati u potpunosti, te izdvojiti dijelove što ih valja skratiti, sažeti ili čak izostaviti. Kao što dirigent obično tumači djelo u nadi da će ostati vjeran duhu originala, a ipak pristupačan slušaocima, tako i komentator uvijek treba poduzimati maksimalan napor da pruži nepristran prikaz opisa nekog autora, uzevši pri tome u obzir i sudove kasnijih

[6] Citirano iz eseja Alfreda Kazina *The Function of Criticism Today*, u antologiji *Modern Criticism: Theory and Practice*, urednici Walter Sutton i Richard Foster, New York, 1963., str. 338.—339.

[7] T. S. Eliot: *To Criticize the Critic*, London, 1965., str. 16.

Zavod za filologiju

kritičkih reakcija. To u sebi sadrži zahtjev za objektivnošću i subjektivnošću: objektivnost u ocrtavanju kritičkih ideja, a subjektivnost u neizbježivu *izboru* kritičkih misli za razmatranje. Kada govorimo o kritici nedavne *prošlosti*, ne možemo izbjeći stanovit anakronizam, jer izbor ideja za razmatranje mora biti uvjetovan onim što se pokazalo trajnijim za kritiku ovog stoljeća, čak ako su ti kritički stavovi bili i od manje važnosti u času kad su bili objavljeni. Koliko god je to bilo moguće, izbjegavao sam apstraktne izjave i puke generalizacije, jer i najznačajnije kritičke izjave ostavljaju dojam šupljih općih mjesta i bespomoćnih generalizacija kad su previše daleko od književnog teksta. Zbog toga sam se katkada služio i vlastitim ilustracijama kritičkih načela ukoliko su mi se činila važnim, ali nedovoljno jasnim bez ilustracije.

Eliotove kritičke misli predmet su prvog poglavlja, budući da gotovo ne može biti sumnje o njegovu središnjem mjestu u angloameričkoj kritici prve polovice ovog stoljeća. Drugo poglavlje prikazuje Henryja Jamesa kao oca moderne kritike o romanu. Treće poglavlje raspravlja o kritici I. A. Richardsa, a četvrto o tzv. Novoj kritici, koja se razvila pod snažnim Eliotovim i Richardsovim utjecajem. Peto poglavlje (koje zapravo predstavlja prvo poglavlje drugog dijela knjige) prikazuje kritički opus Virginije Woolf i Bloomsbury grupe, koju mnogi smatraju najznačajnijim pokretom engleske kulture na početku ovog stoljeća. Šesto poglavlje govori o kritici D. H. Lawrencea kao antitezi Virginiji Woolf i Bloomsbury grupi. Sedmo poglavlje raspravlja o F. R. Leavisu, poznatom obožavatelju Lawrencea i protivniku Bloomsbury grupe. Završno poglavlje posvećeno je Edmundu Wilsonu, čije je kritičko djelo gotovo nemoguće klasificirati, a koji prije svega predstavlja utjecajna posrednika između djela i čitalačke publike.

T. S. ELIOT: TRADICIJA I INDIVIDUALNI TALENT

1.

Eliotov utjecaj i središnja važnost već su opća mjesta književne kritike; na odjeke njegova djela nailazimo u geografski i etnički udaljenim književnostima; tako se npr. u *Panorami hrvatske književnosti XX. stoljeća* Eliot češće spominje među najutjecajnijim suvremenim stranim književnicima. Nije teško pronaći sudove o veličini i zamašnosti Eliotova kritičkog opusa. Engleski književni historičar Bona-

---

Thomas Stearns Eliot (1888.—1965.), pjesnik, kritičar i dramatičar. Rođen u St. Louisu, SAD; školovan na Sveučilištu Harvard, na Sorboni u Parizu, te u Oxfordu. Sa stalnim boravkom u Londonu od 1915. Kratko vrijeme djelovao je kao nastavnik, a zatim kao bankovni činovnik. Njegova *Ljubavna pjesma Alfreda J. Prufrocka* (The Love Song of Alfred J. Prufrock) prvi put je objavljena 1915., te zatim 1917. u zbirci s drugim Eliotovim pjesmama. Godine 1915. Eliot se oženio. 1917. postao je pomoćnikom urednika časopisa »Egoist« (The Egoist), glasila imažističkog književnog pokreta (1917.—1919.). Njegova poema *Pusta zemlja* (Waste Land, 1922.) pobudila je veliku pozornost i brojne komentare kritičara; iste godine Eliot je osnovao svoj vlastiti časopis »Kriterij« (Criterion, 1922.—1939.). 1927. izjasnio se pripadnikom anglo-katoličke crkve, a 1930. objavio je svoju poznatu religioznu pjesmu *Pepelnica* (Ash Wednesday). 1932. bio je profesor iz poezije na harvardskom sveučilištu. Drame su mu: *Umorstvo u katedrali* (Murder in the Cathedral, 1935.); *Obiteljski sastanak* (Family Reunion, 1939.); *Kokteil partija* (The Cocktail Party, 1950.); *Pouzdan činovnik* (The Confidential Clerk, 1954.) i *Viši državnik* (The Elder Statesman, 1958.). Eliotovi kritički eseji sabrani su u knjigama: *Posvećena šuma* (The Sacred Wood, 1920.); *Izabrani eseji* (Selected Essays, 1932.); *Upotreba poezije*

my Dobrée već je 1929. ustvrdio da je Eliotova kritika »po dubini, širini zahvata, po svojim lijepim odlikama, ushitu i pravednosti najvažnija u Engleskoj otkako je Coleridge napisao *Biographiu Literariu*«.[1] Amerikanac Lewis Freed u knjizi o Eliotovoj estetici kaže da »tko god danas uzima predmet kritike, pronaći će da svi pravci vode prema Eliotu (i I. A. Richardsu), kao što su nekada vodili k Arnoldu«.[2] Australijanac Vincent Buckley u svojoj studiji o poeziji i moralu tvrdi da je Eliot »kao kritičar i pjesnik imao golem utjecaj ne samo na suvremeni književni ukus /. . ./, nego i na naš osjećaj vrijednosti poezije kao reprezentativnog ljudskog čina«.[3] Nakon ovakvih sudova — a sličnih bismo još mogli dosta nanizati — čovjek i nesvjesno očekuje da će u Eliotovu kritičkom opusu naići na monumentalna djela o biti književnosti ili na opsežne studije koje otvaraju nove vidike i kategorije vrednovanja. Nasuprot tome čitalac će možda biti razočaran činjenicom da se glavnina Eliotova kritičkog rada sastoji od eseja (većinom kraćih od 20 stranica), osvrta i prigodnih recenzija. Tek dvije njegove knjige možemo smatrati većim zaokruženim kritičkim studijama, a to su *Upotreba poezije i upotreba kritike* (Eliotova predavanja na harvardskom sveučilištu) i *Bilješke za definiciju kulture* (u američkom izdanju 128 stranica). Potrebno je još dodati da su ta dva djela od manjeg značenja za Eliotov kritički profil od kratkih eseja koje smo ranije spomenuli. Ukupno je Eliot napisao oko 450 eseja; oko stotinjak ih je objavljeno u knjigama eseja, a drugi se nalaze razasuti po časopisima u kojima je Eliot surađivao. Premda eseji objavljeni u knjigama Eliotovih napisa pružaju osnovni uvid u njegove kritičke stavove, za potpuno razumijevanje potrebno je poznavanje njegovih nesabranih radova. Tek onda stječemo uvid u cjelovit razvoj i spektar Eliotovih misli i uvjerenja od ranog književnog revolucionara (faza koju mnogi smatraju najvažnijom u Eliotovu kritičkom opusu), preko gorljiva vjerskog konvertita tridesetih godina, pa napokon do snošljivosti u posljednjih dvadeset godina. Sâm Eliot ovako je podijelio faze svoga razvitka u retrospektivi na svoj rad god. 1961.: rano ili prvo razdoblje, kada je surađivao s Ezrom Poundom u imažističkom časopisu »The Egoist« (doba iz kojega potječe njegov glasoviti esej o tradiciji i individualnom talentu), zatim drugo razdoblje, nakon 1918., kada je uglavnom pisao recenzije i prikaze, te treće razdoblje, kada je Eliot držao javna predavanja i govorio pred različitim ustanovama i skupovima. S tipičnom skromnošću — kad govori o vlastitom radu — on izražava uvjerenje da će se njegovi eseji o manjim elizabetskim dramatičarima najduže održati, čime implicitno pripisuje ograničeno značenje svojoj kritici.

Tek poznavanje Eliotovih nesabranih eseja pokazat će nam svu širinu Eliotovih interesa; oni uz književnost i opće probleme kulture i civilizacije sadrže politiku[4] i tzv. zabavnu književnost. U časopisu »Criterion« Eliot je znao objaviti čak i po desetak vlastitih recenzija detektivskih romana uz vrlo uspješne pokušaje da pronađe shemu po kojoj su građeni ti romani. Svi ti napisi otkrivaju nam da su težišta Eliotovih interesa u poeziji i kritici, te da su mu najdraži autori Vergilije, Dante, Shakespeare, dramatičari postelizabetskog razdoblja, tzv. metafizički engleski pjesnici XVII. stoljeća, engleski klasicisti Dryden i Samuel Johnson, francuski simbolisti, a od suvremenih autora Henry James, James Joyce i Ezra Pound. Osim tih tema ima tu eseja iz znatno šireg raspona svjetske književnosti, no primijetit ćemo i ne-

---

i upotreba kritike (The Use of Poetry and the Use of Criticism, 1933.); *Bilješke za definiciju kulture* (Notes towards the Definition of Culture, 1949.); *O poeziji i pjesnicima* (On Poetry and Poets, 1957.) i *Kritika kritičara* (To Criticize the Critic, 1965.). Godine 1948. Eliotu je podijeljena Nobelova nagrada za književnost.

U poglavlju o Eliotu služio sam se ovim kraticama:

Selected Essays	= SE;
Sacred Wood	= SW;
The Use of Poetry and the Use of Criticism	= UPC;
On Poetry and Poets	= PP;
To Criticize the Critic	= CC;
Selected Prose	= SP;
After Strange Gods	= ASG.

Eliotova djela objavljena su u izdanju Faber & Faber, London.

[1] Bonamy Dobrée: *The Lamp and the Lute*, London, 1929., str. 129.

[2] Lewis Freed: *T. S. Eliot, Esthetics and History*, Purdue University Press, 1962., str. 174.

[3] Vincent Buckley: *Poetry and Morality*, London, 1957., str. 87.

[4] Eliot pri tome ističe da ga zanima samo politička teorija, a ne političke činjenice. I upravo u tom ignoriranju političkih činjenica nalazi se korijen neadekvatnosti Eliotovih političkih sudova.

ke praznine, kao npr. da njemačka književnost gotovo uopće nije zastupljena (osim Goethea, kojega Eliot nije osobito volio),[5] a manje-više je slično s književnostima slavenskih naroda. Pozoran čitalac također će opaziti da se u tom raznovrsnom mnoštvu ponavljaju uz određena imena i neke teme: to su tradicija, red, disciplina, klasicizam, impersonalnost umjetnika, jezik pjesničkog djela i versifikacija, disocijacija senzibilnosti, objektivni korelativ itd.

Pristupiti tom opusu mogli bismo iz različitih aspekata i vjerojatno bismo na kraju uvijek došli do istovjetnih rezultata — jer navedene teme nisu samo popabirčeni elementi opažanja, nego dijelovi jedne latentne misaone strukture. U tom smislu naš izbor t r a d i c i j e kao prve teme razmatranja donekle je proizvoljan, jer mogli bismo početi npr. s Eliotovim nazorima na svijet i život pa bismo napokon došli do tradicije. No sam pojam tradicije toliko je čest u Eliota da nam ona može opravdano služiti kao polazna točka. U poimanju Eliotova shvaćanja tradicije esej »Tradicija i individualni talent« od ključnog je značenja. Esej je objavljen 1919., dakle u doba kada je Eliot u poeziji već prekinuo s konvencijama svojih neposrednih preteča, koji su nastavljali tradiciju kasnije viktorijanske poezije, pišući nostalgične pjesme o engleskom ladanjskom životu te dajući oduška sanjarenju. Na suprotnom polu bili su pjesnici i kritičari koji su važnost pjesnika isključivo mjerili po njegovoj »individualnosti« i apsolutnoj »originalnosti«.[6] Eliotov esej »Tradicija i individualni talent« oštra je reakcija na tu hipertrofiranu koncepciju pjesničke ličnosti; u njemu Eliot upozorava da originalnost može postojati tek kao modifikacija i proširenje tradicije, a ne kao svaki svojevoljni pojedinačni hir. Eliot smatra tradiciju za mjeru orijentacije u ocjenama

[5] Svoje sudove o Goetheu Eliot je napokon revidirao u predavanju *Goethe kao mudrac*, održanom 1955. na hamburškom sveučilištu. No ta revizija negativnog suda možda je manje uvjerljiva od Eliotovih prijašnjih kritičkih zamjeraka ili, kao što je rekao jedan kritičar, »kao da se radi o primjeru Eliotove kulturne diplomacije«.

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

originalnosti; no tradicija ne smije biti samo niz sentimentalnih reminiscencija, nego živ organizam u kojem prošlost i sadašnjost sačinjavaju cjelinu, te gdje

> postojeći spomenici oblikuju među sobom jedan idealan poredak koji se modificira uvođenjem novog (zaista novog) umjetničkog djela. Postojeći je poredak potpun sve dok se ne pojavi to novo djelo; a da bi se održao red i nakon novosti koja se nametnula, *čitav* postojeći poredak mora se makar i najmanje promijeniti; i tako se odnosi, razmjeri, vrijednosti svakog umjetničkog djela ponovno prilagođuju cjelini; a to predstavlja uklapanje starog u novo. Nitko tko se složi s ovom idejom o poretku, o formi evropske, odnosno engleske književnosti, neće smatrati neopravdanim da sadašnjost isto toliko mijenja prošlost koliko prošlost upravlja sadašnjošću. A pjesnik koji je ovoga svjestan bit će svjestan velikih teškoća i odgovornosti (SE, 15).

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

Značenje umjetnika ne može se iscrpsti njime samim. Njegovo značenje i njegova konačna ocjena ovise o ocjeni njegova odnosa prema mrtvim umjetnicima. Da bismo umjetnika vrednovali, moramo ga zbog usporedbe i kontrasta svrstati među njegove prethodnike. Pjesnik mora biti svjestan glavnog pravca književne tradicije,[7] koji nikako ne mo-

[7] Pišući o jednoj suvremenoj antologiji francuske poezije, Eliot ističe: »Pjesnik poput učenjaka nešto pridonosi organskom razvoju kulture; isto je tako apsurdno da on ne zna djela svojih prethodnika ili autora koji pišu na drugim jezicima kao što bi bilo za biologa da ne zna Mendela ili De Vriesa. Isto je tako jalov gubitak energije da pjesnik čini ono što je već učinjeno kao što bi bio da biolog ponovno otkrije Mendelova otkrića« (»The Egoist«, lipanj—srpanj 1918., str. 84.).

ra nužno protjecati kroz najpoznatije reputacije. Umjetnik mora biti svjestan činjenice da umjetnost nikada ne postaje bolja, no također da materijal umjetnosti nikada nije posve isti. On mora znati da je duh Evrope — i duh njegove zemlje — daleko važniji od njegova privatnog duha, da se taj duh mijenja te da se putem ništa ne napušta, da tu ne gubi na značenju ni Shakespeare, ni Homer, niti crteži pećinskog čovjeka. Taj razvoj sa stanovišta umjetnosti nije nikakvo poboljšanje, on je možda samo profinjenje i stvaranje veće složenosti. Na taj način ono što se događa neprestana je predaja samoga sebe nečemu što je vrednije: »Napredak umjetnika je neprekidno samožrtvovanje, neprekidno gašenje ličnosti« (SE, 17).

Iz svega ovoga slijedi ono što Eliot naziva impersonalnom teorijom poezije, po kojoj se zreo pjesnik razlikuje od nezrela ne zato što bi zreliji imao »više toga da kaže« ili zato što bi bio zanimljiviji, nego zato što je on finiji medij, u kojem različiti osjećaji slobodno ulaze u nove kombinacije. Nakon toga slijedi glasovita Eliotova usporedba između pjesnika i platine u proizvodnji sumporne kiseline. Platina je u procesu proizvodnje te kiseline katalizator, njoj u kiselini nema ni traga, no sama je platina također ostala nepromijenjena:

> Pjesnikov je duh komadić platine. On može djelomice ili isključivo upotrebljavati iskustvo samog čovjeka; ali ukoliko u njemu radikalnije budu razdvojeni čovjek koji trpi od duha koji stvara, utoliko će njegov duh savršenije probavljati i preobražavati strasti, koje su njegov materijal (SE, 18).

Čuvstva se u umjetnosti izražavaju impersonalno, a pjesnik neće znati što treba učiniti ako živi u sadašnjem, a ne u sadašnjem času prošlosti. Na taj način po impersonalnoj teoriji umjetnosti tradicija postaje vodilja i smjernica umjetniku. Ova teorija o depersonalizaciji pjesnika i poštivanju tradicije — nastala kao reakcija protiv romantičnog isticanja pjesnikove ličnosti — dovela je do zaključka da između biografije autora i njegova djela ne mora postojati jednostavna veza, a kao rezultat toga pozornost kritike usredotočila se na djelo, a ne na činjenice oko njega. Sam se

Eliot ovako založio za tu promjenu kritičke pozornosti: »Odvratiti zanimanje od pjesnika prema poeziji cilj je dostojan hvale; jer to bi dovelo do pravilnije ocjene same poezije, bila ona loša ili dobra« (SE, 22).

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

O klasiku, bilo u užem, nacionalnom, ili širem, univerzalnom smislu, ne može biti govora bez zrelosti jezika. A jezik postiže tu zrelost tek kao svjestan dio tradicije, tek u času kad ljudi imaju kritičan odnos prema prošlosti, kad osjećaju pouzdanje prema sadašnjosti i nemaju sumnja u pogledu budućnosti. Eliot smatra Vergilija za jedinog neprijeporna klasika u tom smislu; Vergilije je bio svjestan središnje tradicije kojoj je pripadao, te je neprestano adaptirao i služio se otkrićima i konvencijama grčke poezije. On je, uz već spomenute kvalitete klasika, do maksimuma usavršio ono što Eliot naziva općim stilom (common style), tako da, kad ga čitamo, nećemo uskliknuti: »ovo je genij koji barata jezikom«, nego »ovo ostvaruje genij jezika«. I opet vidimo da Eliot ne cijeni samu ličnost, nego prije svega savršenstvo umjetničkog medija. No klasični status Vergilija nikako ne valja ograničiti samo na njegov jezik, nego ga treba proširiti i na njegova junaka, Eneju, koji nije pustolov, karijerist, intrigant, nego čovjek nošen sudbinom, čovjek kojim upravljaju više sile bogova. Dakle, i u Eneje nailazimo na zatomljivanje ličnosti te na isticanje bezličnih sila kojima se pojedinac pokorava. Vergilije je najviši izraz središnje evropske tradicije, jer je to

> žila kucavica evropske književnosti — latinski i grčki — ne kao dva sustava krvotoka, nego kao jedan, jer kroz Rim moramo tražiti naše očinstvo u Grčkoj. Ka-

kvu zajedničku mjeru imamo u književnosti, među našim brojnim jezicima, ako to nije klasična mjera? (PP, 70).

Time Eliot definira što smatra središtem svoje tradicije. A bez primjene te klasične mjere, bez tog kriterija, kako Eliot ističe, postajemo u književnosti provincijalni. Pod provincijalnim on ovdje smatra iskrivljivanje vrednota, isključivanje jednih te hipertrofiju drugih elemenata, do čega dolazi ne zbog pomanjkanja geografske širine, nego zbog primjene standarda usvojenih na ograničenom području na cijelo ljudsko društvo. Provincijsko stanovište brka slučajno s bitnim te efemerno s trajnim. A opasnost postojanja tog provincijalizma, tvrdi Eliot, danas je osobito akutna; po tom provincijalizmu povijest je tek kronika ljudskih izuma koji su odigrali svoju ulogu i zatim su odloženi; po tom shvaćanju svijet je vlasništvo isključivo živih, u kojem mrtvi i prošlost nemaju nikakva udjela. Drugim riječima, to je opasnost da se zaboravi i zanemari tradicija.

U predavanjima objavljenim pod naslovom *Za stranim bogovima* (1933.) Eliot gotovo isključivo razrađuje temu tradicije i ovdje je proširuje na neknjiževna područja, ističući da pod tradicijom smatra sve one uobičajene radnje i običaje, od starih rituala pa sve do načina na koji pozdravljamo nepoznata čovjeka, a koji predstavljaju opće naslijeđe istog naroda. Tradiciju moramo dakle shvatiti kao popratni proizvod ispravna načina života što se ne postiže na svjestan način. Tradicija je tako reći iracionalna, običajna, a ne stvar mozga; to je način kojim vitalnost prošlosti obogaćuje sadašnjost. U suradnji prošlosti i sadašnjosti nalazi se pomirba misli i osjećaja. Nedostatak tradicije u književnosti se manifestira na dva načina: ekstremni individualizam u osobnim nazorima i nepriznavanje pravila mišljenja u pogledu ograničenja književnog zadatka. Eliot nastavlja s tvrdnjom da je danas potrebno govoriti o tradiciji, jer činjenica da je postajemo svjesni dokazuje da se ona gubi.

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

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

Nakon ovog manje-više općeg razmatranja Eliotove ideje o tradiciji valjalo bi još spomenuti autore koje on najviše cijeni zato što izražavaju bogatu, središnju evropsku kulturnu tradiciju. Danteovo ime ovdje nas neće začuditi. Eliot ne želi reći da je Dante bio veći umjetnik od npr. Shakespearea, no Dante je živio u vrijeme kada su prilike za izražavanje jedinstvene evropske kulture bile neizmjerno povoljnije nego u bilo kojem kasnijem razdoblju. »Danteova kultura nije bila kultura jedne evropske zemlje, nego Evrope.« Premda su i Chaucer i Villon pripadali zajedničkoj kulturi

[8] U Eliota je očito da je njega nedostatak tradicije u Americi učinio svjesnim potrebe kontinuiteta i osjećaja prošlosti. Tako on, govoreći o školstvu u Engleskoj i Americi, tvrdi da u Engleskoj postoji tradicija nastave i školstva, dok u Americi nakon svake dvije do tri generacije školstvo pokušava zadovoljiti neki novi pomodni hir pedagogije ili izvršiti neki svojevoljni eksperiment.

[9] Eliotove primjedbe na Lawrenceov račun mogu se svesti na četiri kategorije: Lawrence nije bio školovan i bio je bez smisla za humor; bio je također i snob; imao je duboku intuiciju, ali je izvodio krive zaključke i, na kraju, bio je bolećivo opsjednut seksom.

iz vremena prije Reformacije i Renesanse, oni su ipak bili mnogo udaljeniji od središnjeg toka evropske kulturne tradicije.

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

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

Eliotova ocjena Joyceova *Uliksa* također je karakteristična:

> Upotrebom mita, primjenjujući neprestanu paralelu između sadašnjosti i davnine, g. Joyce primjenjuje metodu kojom će se drugi morati služiti nakon njega. Oni neće biti imitatori, kao što nije imitator učenjak koji se služi otkrićima jednog Einsteina u svojim vlastitim, samostalnim, daljnjim istraživanjima. To je samo način kontrole, sređivanja, oblikovanja i pripisivanja značenja golemoj panorami jalovosti i anarhije, koja je naša suvremena povijest.[10]

2.

Gotovo usporedno s tradicijom javlja se u Eliota kao kriterij r e d (order), što Vincenta Buckleyja navodi na tvrdnju da je »cijelo Eliotovo djelo, u neku ruku, istraživanje

[10] T. S. Eliot: *Ulysses, Order, and Myth; Criticism,* edited by Mark Schorer, Josephine Miles, and Gordon McKenzie, New York, 1948., str. 280.

reda kako se on javlja na različite načine«.[11] Sam Eliot kaže da je funkcija sve umjetnosti »da pruži neku predodžbu reda u životu, time što životu nameće red« (PP, 86). Upravo tim nametanjem vjerodostojnog reda životu, stvaranjem predodžbe reda u stvarnosti, umjetnik nas dovodi u stanje vedrine, mira i pomirenja. U brojnim napisima Eliot razmatra taj problem u različitim vidovima: kao postojanje ili nedostatak reda ili konvencije, kao prodor ličnosti i narušavanje reda itd. Vrlo je znamenit u tom pogledu njegov esej o četiri elizabetska dramatičara. Za razliku od kritičara koji tvrde da su djela elizabetskih dramatičara odveć konvencionalna, Eliot smatra da bi možda bio opravdaniji prigovor da njihova djela premalo poštuju konvenciju, da su ti dramatičari odveć nedosljedni i nemarni, a njihova djela amorfna. Ali bit svih njihovih nedostataka ista je kao i u moderne drame — a to je potpuna *odsutnost* konvencije. Imitiranje života u umjetnosti, ističe Eliot, uvijek je ograničeno, bitno je da djelo bude samom sebi dosljedno, da umjetnik povuče krug preko kojega neće prelaziti; stvarni je život uvijek materijal umjetnosti, no u drugu ruku apstrakcija života nužna je pretpostavka za stvaranje samog djela.

Kad Eliot govori o potrebi konvencije, on nema na umu neku određenu normu, nego misli na bilo kakvu selekciju, strukturu ili tehniku; bilo kakav oblik ili ritam, dakle red nametnut svijetu radnje. Ono što se odnosi na dramatičara vrijedi isto tako za glumca; i on se mora pokoravati konvencijama i zahtjevima djela, a prodor ličnosti može biti samo na štetu kvalitete. Kako bi što bolje dočarao što misli, Eliot se služi primjerom klasičnog baleta. Razvoj baleta u striktnu formu trajao je stoljećima. Tu je plesaču prepušteno samo ono što je zaista njegov udio u djelu. Plesaču su određeni pokreti i od njega se ne traži da daje oduška svojoj ličnosti. A razlika između velika i samo kompetentna plesača sastoji se u vitalnom elanu, u onoj, kako je Eliot naziva, impersonalnoj, upravo neljudskoj snazi koja probija kroz svaki pokret velikog plesača. Isto bi tako trebalo biti u drami, no ako ona neprestano pokušava izbjeći uvjete umjetnosti, ljudsko će biće neprestano izbijati na površinu. Eliot brzo dodaje da želi izbjeći svaki nesporazum prema kojem bi se moglo činiti da on shvaća glumca kao automat ili marionetu: kao kod plesača, čija je pozornost do maksimuma usmjere-

[11] Vincent Buckley: *Poetry and Morality,* str. 92.

na na izvršenje zadatka, i drama bi trebala ovisiti o veliku, disciplinirani i školovanu glumcu. Iz ove usporedbe Eliot napokon, izvodi zaključak:

> Prednosti konvencije za glumca su posve slične prednostima za autora. Nijedan umjetnik ne proizvodi veliku umjetnost kroz svjesni pokušaj da izrazi svoju ličnost. On izražava svoju ličnost indirektno, koncentriranjem na svoj zadatak, što je zadatak u istom smislu kao proizvodnja uspjela stroja, vrča ili noge stola (SE, 114).

I ukus, sposobnost razlikovanja između boljeg i lošijeg, stvar je mentalnog reda, sustava, premda ukus — kako Eliot naglašuje — uvijek mora imati svoj početak i kraj u osjećaju.

> Ukus je, pretpostavljam, organizacija neposrednog iskustva stečenog u književnosti, koje je individualno modificirano točkama koncentracije naših najsnažnijih osjećaja prema autorima koji su nas najosebujnije i najdublje dirnuli. /Ukus/ ne možemo steći bez napora, a bez ukusa naše su naklonosti samo nevažne slučajnosti. Za neke je ljude lako da im se Donne neposredno i bez napora sviđa /.../ ali poteškoća leži u /.../ organizaciji osjećaja koja će omogućiti ne samo da cijenimo Shelleyja na jedan a Donnea na drugi način, nego uključivanje čak i veće raznolikosti u sustav opažanja i osjećaja.[12]

Red i sklad potrebni su društvu u kojem se može pojaviti klasik. Da bi nastao klasik, potreban je opći stil, a da bi do toga došlo, potrebno je doba u kojem je društvo postiglo čas reda, stabilnosti, ravnoteže i sklada, »isto kao što je doba koje očituje najveće ekstreme individualnog stila doba nezrelosti ili senilnosti« (PP, 57). Napokon, čujmo Eliota kad govori o još jednoj neliterarnoj temi; u svom eseju o Macchiavelliju on kaže: »Sloboda je dobra, no red je važniji, a održanje reda opravdava svako sredstvo.«[13]

[12] »The Athenaeum«, London, svibanj 1919., str. 521.
[13] T. S. Eliot: *Lancelot Andrewes*, str. 58.

Godine 1926. Eliot je ustvrdio da je moderna tendencija u umjetnosti usmjerena prema nečemu što bismo u pomanjkanju boljeg termina mogli nazvati klasicizmom.[14] U prilog svojoj tvrdnji o novoj tendenciji prema klasicizmu Eliot navodi imena kao što su Jean Maritain, Charles Maurras, T. E. Hulme i Irving Babbit. On priznaje da su to djelomice reakcionarni pisci, no, kao što kaže u osvrtu na posthumno djelo T. E. Hulmea (u komentaru u »Criterionu«, travanj, 1924.), klasicizam u dubljem smislu riječi mora biti revolucionaran. Novo klasično doba postižemo kad je dogma ili ideologija kritičara tako modificirana kontaktom s kreativnim pisanjem i kad su kreativni pisci tako prožeti novom dogmom da je dostignuto stanje ravnoteže. U glasovitom eseju »Funkcija kritike« Eliot tvrdi da je princip klasičnog vodstva da se valja pokoravati dužnosti ili tradiciji. Tome se suprotstavljaju sljedbenici tzv. »unutarnjeg glasa«, što je za Eliota identično s hirovitošću, proizvoljnošću i kaosom.

Sve što se suprotstavlja njegovoj koncepciji tradicije i discipline on smatra pogubnim za umjetnost i kulturu. To su centrifugalne sile samovolje i anarhije, u umjetnosti to je romantizam, a u društvenom i političkom životu liberalizam. Tako u već spomenutom eseju o funkciji kritike Eliot razliku između klasicizma i romantizma smatra razlikom između potpunosti, zrelosti i sređenosti te fragmentarnosti, nezrelosti i kaosa. U eseju »Nesavršeni kritičari« Eliot tvrdi da je jedini lijek za romantizam da ga analiziramo. Ono što

[14] U predgovoru svoje male zbirke eseja pod naslovom *Lancelot Andrewes* (London, 1928.) Eliot je napisao da je u književnosti klasicist, u politici rojalist, a u vjerskom pogledu anglo-katolik. Poslije se pokajao za tu izjavu, budući da je ona, po njegovim riječima: »nastavila progoniti autora dugo nakon što je, po njegovu mišljenju, prestala biti zadovoljavajuća formulacija njegovih uvjerenja« (CC, 15). Točno je da je ta rana Eliotova izjava bila često citirana te da je služila kritičarima da obilježe Eliota kao reakcionara, a da pri tome ne vode računa o modifikacijama Eliotovih nazora. Potrebno je ipak dodati da Eliot nije promijenio svoj stav u biti. U osvrtu na svoje kritičko djelo (1961.) on je rekao:

> ...moji vjerski nazori nisu se promijenili i ja sam snažno u prilog održavanju monarhije u zemljama koje imaju monarhiju; a što se tiče klasicizma i romantizma, nalazim da oni za mene nemaju onu važnost koju sam im prije pripisivao. Ali čak kad moja izjava o vjerovanju uopće ne bi iziskivala rezerve, nakon toliko godina ne bih bio sklon izraziti je na posve isti način (CC, 15).

je trajno u romantizmu jest radoznalost koja shvaća da je bilo koji život, ako u njega duboko prodremo, zanimljiv i osebujan. Romantizam je kratica do osebujnosti; mimoilazeći stvarnost, on svoje sljedbenike vodi natrag k njima samima. Time dovodi do svojevoljna subjektivizma, koji Eliot ne može odobriti. Za romantizam možda ima mjesta u životu, no u književnosti za nj ne može biti opstanka.

U društvenom pogledu liberalizam pruža idealne prilike za anarhiju i raspadanje, jer liberalizam svojim bespućem pogoduje snagama dezintegracije. To je pokret koji nije toliko definiran svojim ciljem koliko polazištem — odlaženjem više nego kretanjem prema nečem određenom. Naše je polazište realnije nego naše odredište; i kad stignemo na to odredište, ono će vjerojatno pružiti drukčiju sliku nego što je bila nejasna predodžba u našoj mašti. Time što uništava tradicionalne običaje, time što razlaže njihovu prirodnu kolektivnu svijest u individualne samostalne jedinice, time što dopušta mišljenje najglupljih, time što nadomješta odgoj naobrazbom, time što

> daje više poticaja spretnosti nego mudrosti, skorojeviću više nego zaslužnome, time što potpiruje ideju o društvenom karijerizmu, alternativa za koju je beznadna apatija, /liberalizam/ pripravlja tlo za ono što je zapravo njegova vlastita negacija: umjetna, mehanizirana i surova vlast koja je očajnički lijek za njegov kaos.[15]

U već spomenutim predavanjima pod naslovom *Za stranim bogovima* Eliot govori kako ne može zamisliti vrijednu književnost bez duboke moralne i duhovne borbe koja ovisi o duhovnim sankcijama. Jer ako uklonimo borbu i ustvrdimo da će sve postati dobro s pomoću tolerancije, dobronamjernosti ili povećanjem kupovne moći, uz odanost elite umjetnosti, onda možemo očekivati da će ljudska bića postajati sve praznija i maglovitija. Pišući 1928. u »Criterionu«, Eliot konstatira da je žalosna istina da se demokratska vlast — pri čemu prije svega misli na zapadnoevropski tip demokracije — razvodnila ni do čega. Zbog toga Eliot i zove naše doba »razdobljem klonulosti« [u eseju o Johnu Bramhallu (1928.)], u kojem za lijene i inertne duhove postoje samo ekstremi ili apatija. U eseju o granicama kritike Eliot naziva naše doba vremenom neizvjesnosti, u kojem su ljudi zbunjeni novim znanostima i gdje nema zajedničkih vjerovanja i pretpostavaka. Govoreći o relativnoj monolitnosti književnih norma i ukusa u Engleskoj XVIII. stoljeća, on to stanje stvari uspoređuje s našim vremenom u kojem se čak ni dva pisca ne slažu ni u čemu; a ta anarhija u standardima ukusa barem je djelomice rezultat društvenih uvjeta i historijskog je porijekla, izvan moći i domašaja umjetnika. Kao lijek protiv takvog stanja Eliot nudi različite vrste samoodricanja, samodisciplinu i razvoj osjećaja odgovornosti, te aktivizaciju kršćanskih vrednota.

Eliotova shvaćanja tradicije, impersonalnosti umjetnika i nužnosti discipline u kreativnom radu, njegovo traženje reda u umjetnosti i životu uvijek sa sobom nose zahtjev za samozatajom, askezom i mukotrpnim radom kao uvjetima stvaranja bilo čega vrijednog. Postavlja se pitanje koja su uvjerenja u Eliota uvjetovala ovako stroga načela. Vjerojatno ćemo najbolji odgovor na to pitanje naći u Matthiessenovoj knjizi o dostignuću T. S. Eliota. Matthiessen tvrdi da Eliota ne možemo u potpunosti shvatiti ako ga ne povežemo s puritanskim duhom. Tek tada ćemo razumjeti Eliotovu preokupaciju problemom vjere i časovima vizije, tek tada nam u potpunosti postaje jasno otkuda potječe njegova svijest o prirodi i veličini zla, o posljedicama samoće i inhibicija. Poput Yeatsa i Eliot spoznaje da život nema značenja bez postojanja zla i dobra, jer bez tog dualizma ne bi bilo tragedije u neumitnu porazu čovjeka smrću. Tek ta spoznaja oslobađa nas od — kako Eliot tvrdi — bezrazložna optimizma ili isto tako kaotična besciljnog očaja. A čovjek je sam po prirodi sklon stvaranju zablude i zla, ili kao što Eliot kaže:

> Većina je čovječanstva lijena duha, apatična, preokupirana svojom taštinom, i mlačna u svojim čuvstvima, te je zbog toga nesposobna bilo za mnogo sumnje ili mnogo vjere; i kad običan čovjek sebe zove skeptikom ili agnostikom, to je redovito obična poza koja u stvari skriva nesklonost da bilo što promisli do zaključka.[16]

Na drugom mjestu Eliot tvrdi da je teško zamisliti veliko intelektualno uzbuđenje u jedne cijele generacije, budu-

[15] *Ideja o kršćanskom društvu,* »Purpose«, London, rujan 1939.

[16] T. S. Eliot: *Selected Prose,* Penguin Books, 1953., str. 158.

ći da je u svakoj generaciji broj ljudi koji mogu biti intelektualno duboko uzbuđeni »vrlo, vrlo malen«. Pišući skeptično o humanizmu, Eliot s odobravanjem citira T. E. Hulmea kada ovaj tvrdi da je čovjek jadno stvorenje, koje međutim ipak može shvatiti savršenstvo. Eliot je dakle uvjeren da je čovjek nesavršeno, grešno biće i da je život neka vrst ispaštanja i tegobe. Tim svojim uvjerenjem on je dijametralno oprečan svim humanističkim opredjeljenjima koja stoje na stanovištu da se život može poboljšati i učiniti vrednijim bez nužnog oslonca na vjeru u transcendentne sile. Ta Eliotova uvjerenja objašnjavaju i njegovo potpuno pomanjkanje interesa za socijalnu komponentu čovjeka, što bismo mogli nazvati slijepom točkom njegove senzibilnosti.

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

[17] Evo stihova iz *Puste zemlje* koji govore o rušenju starih država i gradova:

Kule se ruše
Jeruzalem Atena Aleksandrija
Beč London
Nestvarni.

Komentirajući 1928. u »Criterionu« literaturu o talijanskom fašizmu, Eliotu nije bilo ni na kraj pameti da se zgrozi nad bezobzirnim pokušajima uništenja nacionalnih manjina u tadašnjoj Italiji. Preokupiran tako reći metafizičkim aspektom politike, Eliot jednostavno nije imao oka da uvidi koliko činjenično stanje može negirati i pretvoriti u farsu političke teorije. A ipak, taj isti Eliot, pišući o književnosti, pokazivao je tako često istančan historijski osjećaj.

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

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

Na taj način u Eliota se izmjenjuju mišljenja koja s jedne strane proizlaze iz njegovih filozofskih i vjerskih

[18] George Orwell u svojoj satiri *Farma životinja* (The Animal Farm, London, 1945.) govori kako su sve životinje ravnopravne, ali neke su ravnopravnije.

uvjerenja o slabosti čovjeka, a s druge strane nailazimo na opažanja osnovana na Eliotovu osjećaju za posebnost određenog doba i čovjeka. U Eliota se oba stanovišta javljaju bez svijesti o nedosljednosti ili, u najizrazitijim slučajevima, o kontradikciji.

Dosljednost nije bila među Eliotovim kritičkim vrlinama. U mnogo slučajeva on se kolebao, i više je kritičara istaknulo njegove nedosljednosti, dapače i paradokse.[19] No Eliotove izjave moramo prihvatiti kao djelomične istine; njihova je vrijednost ograničena, kao npr. vrijednost istine poslovica ili maksima; te izjave su točne s određene točke i u pojedinim situacijama: ne možemo ih smatrati apsolutnim istinama. A to je slabost i čar Eliotove kritike; ona sadrži mnoštvo stimulativnih ideja koje su poprimile odlučno značenje za kasniju kritiku, no njegova kritika nipošto ne sačinjava zatvorenu i cjelovitu kritičku teoriju.

Eliotovo shvaćanje tradicije našlo je velik odjek u njegovih suvremenika. Takozvani Južni američki kritičari[20] (identični s Novom kritikom) usvojili su sličan pojam tradicije kao Eliot, a Cleanth Brooks i britanski kritičar F. R. Leavis proveli su revalorizaciju engleske i američke poezije na osnovi Eliotove ideje o tradiciji.[21] No u posljednjih dvadesetak godina bilo je i dosta kritike na račun Eliotova shvaćanja tradicije kao ideje vodilje u stvaralačkom radu. Prije su Eliotovoj ideji o tradiciji kritičari pripisivali apsolutno značenje ili, kao što kaže Hugh Kenner u svojoj knjizi o Eliotu istraživali su pojam tradicije odveć svečano. Zbog toga je na mjestu da ovdje ispitamo primjedbe na račun Eliotove tvrdnje da pjesnik treba nešto dodati cjelokupnoj evropskoj tradiciji od Homera do naših dana. Kritičari su istaknuli da su na većinu pjesnika utjecala samo dva-tri preteča, prethodnika dok je tvrdnja o utjecaju cjelokupne tradicije

[19] Studije i kritički osvrti koji ističu nedosljednosti Eliotove kritike: J. C. Ransom: *The New Criticism*. Norfolk, Connecticut, 1941., str. 3.—135.: Yvor Winters: *In Defense of Reason*, Denver, 1947., str. 460.—501.; Lee J. Lemon: *The Partial Critics*, New York, 1965., passim.

[20] Citirano po F. O. Matthiessenu: *The Achievement of T. S. Eliot*, New York, 1959., str. 90.

[21] Više o utjecaju Eliotova shvaćanja tradicije na ostalu kritiku vidi u knjizi S. E. Hymana *The Armed Vision*, New York, 1955., str. 54.—91.

iluzija. Prihvatimo li Eliotovo shvaćanje tradicije apsolutno i bez ograda, očito je da to shvaćanje mora biti otvoreno vrlo ozbiljnim kritičkim prigovorima. Jer tradicija može biti i pozitivna i negativna, ona može biti konstruktivna i destruktivna. Španjolski filozof i kritičar Ortega Y Gasset upravo to ističe kad kaže:

> ... sve veći broj tradicionalnih stilova sprečava izravno i originalno općenje između novog umjetnika i svijeta oko njega. U tom slučaju mogu se dogoditi dvije stvari. Ili tradicija uguši svu stvaralačku snagu — kao što je to u Egiptu, Bizantu, i općenito na Orijentu — ili se učinak prošlosti na sadašnjost mijenja, te se javlja duga epoha u kojoj se nova umjetnost, korak po korak, oslobađa od starog koje je prijetilo da je uguši. Ovo drugo tipično je za Evropu koje instinkt prema budućnosti u toku cijele njezine povijesti stoji u izrazitu kontrastu prema nepopravljivom tradicionalizmu orijenta.[22]

Uzmimo jedan primjer za ilustraciju Gassetove teze: Daniel Defoe i Samuel Richardson stvorili su novi književni rod, moderni roman, upravo zato što su bili slobodni od utjecaja klasične tradicije. Mogli bismo pretpostaviti da bi Defoe i Richardson bili nastavili klasičnu epsku tradiciju da su bili bolje školovani i upoznati s klasičnom književnom tradicijom. Upravo je dakle nepoznavanje tradicije omogućilo ovoj dvojici pisaca da stvore nešto novo i vrijedno. A Henry James tvrdi (u pismu svom prijatelju Thomasu Sergeantu Perryju) da je odsutnost tradicije prednost za Ameriku. Kao što on kaže:

> mi (Amerikanci) možemo se slobodno baviti oblicima civilizacije koji nisu naši, mi možemo izabirati i tražiti i asimilirati, ukratko, (u estetskom pogledu i inače) uzimati kao svoje vlasništvo gdje god što nađemo. Ne imati nacionalno obilježje do sada je bilo za žaljenje i nedostatak, no nije nevjerojatno da će američki pisci pokazati da je golemo intelektualno stapanje i sinteza

[22] Ortega Y Gasset: *The Dehumanization of Art*, Garden City, New York, 1956., str. 41.

različitih nacionalnih stremljenja svijeta uvjet za važnija dostignuća od onih koja smo do sada vidjeli.[23]

No još nam uvijek preostaje pitanje da li je Eliotovo shvaćanje tradicije od koristi ili je potpuno neadekvatno. Ako to shvaćanje uzmemo kao pokušaj da se propisuju opća pravila, onda je ono bez dvojbe neprihvatljivo, no kao izraz povijesnog časa Eliotova je teza sigurno izvršila svoj zadatak. U doba kad je Eliot objavio svoje napise o tradiciji oni su služili kao poziv na otpor protiv snaga dezintegracije te kao radikalan ispravak nazora da je tradicija definitivan i trajan korpus djela prošlosti. Kritičar C. K. Stead ovako opisuje književnu situaciju u Engleskoj u prvim desetljećima ovog stoljeća:

> Između 1912. i 1918. nova je poezija u stalnoj struji izlazila iz engleskih nakladnih kuća. Pjesnici su se ujedinjavali prema teorijama ili prema odbijanju teorija — tradicionalisti, georgijanci, imažisti, futuristi, impresionisti, vorticisti. Mogućnost da se bilo koji pjesnik uzdigne do dominantna položaja mora da se činila isto tako udaljenom kao pomisao da bi neki kritičar mogao pronaći osnovna načela s kojima bi se slagala većina njegovih suvremenika.[24]

Eliotovi eseji bili su odgovor inertnim tradicionalistima i futuristima koji su htjeli potpuno obračunati s prošlošću. Nazori tradicionalista bili su modificirani uključivanjem promjene u shvaćanje tradicije, dok je futuristima upućeno upozorenje o potrebi veze između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti. Nešto je posve drugo od te teze o tradiciji načiniti opći propis, što nas mora dovesti do nerješivih teškoća. U svojoj kasnijoj kritici Eliot je to sâm uvidio. Kao što Fai-Pai Lu citira iz jednog Eliotova manje poznatog teksta:

> Kad umjetnik-kritičar (kao Horacije ili Boileau) 'pretendira da je stvorio teoriju za sva vremena na temelju onoga što je zamijetio da je potrebno u ovo vrijeme', kada on počinje 'stvarati zakone' od onoga što je točno za određena djela kao da je univerzalno i apsolutno, onda on mora postati 'dogmatičan'.[25]

[23] Citirano po predgovoru Torchbook izdanju antologije *Literary Opinion in America,* edited by Morton Dauwen Zabel, New York, 1962., str. XVI.

[24] C. K. Stead: *The New Poetic: Yeats to Eliot,* Penguin Books, 1967., str. 114.

Ako primijenimo Eliotovu generalizaciju na njegovu vlastitu kritiku i na njegovo shvaćanje tradicije, zaključak je da tradiciju ne možemo smatrati kao apsolutnu istinu ili zakon za umjetnike, no da ona ipak može zadržati svoju relativnu vrijednost. Ta je vrijednost usko povezana uz vrijeme kada su se Eliotovi eseji pojavili, no i povrh toga sama dijalektička kvaliteta tih napisa znatan je doprinos našim pokušajima da uvedemo red u povijest kulture. Činjenice iz književne povijesti dobivaju novo značenje i perspektivu kad ih shvatimo u svjetlu Eliotove koncepcije tradicije. Ako npr. uzmemo Jane Austen kao vrhunac tradicije engleskog romana XVIII. stoljeća — jer je ona u isti čas nastavila i modificirala tu tradiciju — nema dvojbe da sama ta činjenica pridaje novo značenje onim piscima koji su pridonijeli njezinoj umjetnosti, prije svega Fieldingu, Richardsonu i Fanny Burney. Fanny Burney je manji engleski pisac iz XVIII. stoljeća, no njezino mjesto u povijesti engleske književnosti postaje važnije zbog same činjenice da je pridonijela razvoju umjetnosti Jane Austen. Još je jasniji slučaj sa Shakespeareovim pretečama. Jedva bismo se sjetili Thomasa Kyda, Georgea Peelea i Johna Lylya kao dramatičara da oni nisu pridonijeli Shakespeareoveu dramskom geniju. Na taj način (istaknuvši organsku vezu između prošlosti i sadašnjosti) Eliot je unio smisao i red u naše shvaćanje književne povijesti. A istu ideju reda i značenja možemo primijeniti i na druga područja kulture. Jedva bismo se npr. sjetili češkog kompozitora iz XVIII. stoljeća Johanna Stamitza da njegovo djelo nije vodilo prema kasnijem trijumfu bečke klasike u djelima Haydna, Mozarta i Beethovena. Kroz njihovo djelo Stamitzove kompozicije stječu značenje i privlače našu pozornost.

Eliotova teorija o impersonalnosti umjetnika uključuje još veće probleme i teškoće nego njegova tradicija. Zašto svako zrelo umjetničko djelo treba udovoljiti načelima im-

[25] Citirano po Fei-Pai Lu: *T. S. Eliot, the Dialectical Structure of His Theory of Poetry,* Chicago, 1966., str. 100.

personalne teorije književnosti, po kojoj se ličnost stvaraoca mora izgubiti u korelativu samog djela? Po toj teoriji mogli bismo poput testa lakmusovim papirom utvrditi vrijednost poezije, pa bi tako npr. Ujevićeva »Molitva iz tamnice«, kao izravan osobni pjesnikov izraz, trebala biti slabije ocijenjena od njegovih »Visokih jablana«, gdje je pjesnik u jablanima našao korelativ za svoje osjećaje. Tu teoriju — koja od pjesnika traži predaju i često naliči na pasivan odnos pjesnika prema materiji književnog djela — oštro je kritizirao F. R. Leavis u svom članku o Eliotovu položaju kao kritičaru.[26] Pozivajući se — kao što to Leavis često čini — na Lawrencea, on ističe da bez izrazite ličnosti i pune odgovornosti prema životnom iskustvu, izražene u umjetničkom djelu, teško možemo zamisliti vrijednu umjetninu. Iz te postavke Leavis izvodi svoju tvrdnju da je do Eliotove teze o impersonalnosti umjetnika i njegova djela — tj. do dihotomije između djela i životnog iskustva — došlo zbog Eliotova negativnog stava prema životu te zbog njegova pretpostavljanja umjetnosti životu. Svoju tvrdnju Leavis ilustrira na citatima iz Eliotovih eseja, u kojima ovaj uzima izolirano formalne elemente te im pridaje apsolutno vrijednosno značenje, npr. kad Eliot izjavljuje da bi »svođenje čovjekove kaotične i vrlo glupe ličnosti na ozbiljnost igre s čunjevima bila odlična stvar« i slično.

Koliko god Leavisova kritika bila prihvatljiva, ona ipak ne vodi računa o *razvoju* Eliotovih kritičkih stavova; Leavis se naime obara na ranog Eliota, a nigdje ne spominje da je on poslije modificirao svoje nazore. U predavanju o Yeatsu (1940.) Eliot ovako komentira svoju teoriju impersonalnosti:

> U svojim ranijim esejima hvalio sam ono što sam zvao impersonalnom umjetnošću, te bi se moglo učiniti da sam spominjući snažniji izraz Yeatsove ličnosti kao jedan od razloga za superiornost njegova kasnijeg djela, sam sebi protuslovio. Možda sam se loše izrazio ili je moje shvaćanje te ideje bilo nedoraslo — no kako nikada ne podnosim da ponovno čitam svoju prozu, voljan sam ostaviti tu točku neriješenu (PP, 255).

[26] F. R. Leavis: *T. S. Eliot's Stature as Critic; Commentary*, 1958., str. 399.—410.

Eliot zatim razlaže da postoje dvije vrsti impersonalnosti: prva je ona običnih spretnih stručnjaka, te zatim impersonalnost umjetnika koji dozrijevaju. Ta druga jest ona bitna impersonalnost pjesnikâ koji iz intenzivna osobnog iskustva mogu izraziti opću istinu, »zadržavši pri tome svu specifičnost svoga iskustva i učinivši iz toga opći simbol« (PP, 225). Poslije je Eliotova teorija impersonalnosti postala još kompromisnijom, te u *Četiri kvarteta* on očito govori u svoje vlastito ime, tako da i taj dio njegove kritike možemo smatrati onim što je sam Eliot nazvao »dogmatizmom mladosti«. U osvrtu na svoju vlastitu kritiku 1961. Eliot je među ostalim rekao: »Kad smo mladi, vidimo probleme oštro omeđene, a kad starimo, sve smo skloniji da pravimo rezerve, da uz svoje pozitivne tvrdnje pravimo ograde te da uvodimo više zagrada« (CC, 16). Upravo u tu kategoriju spada i intransigentnost rane Eliotove teorije impersonalnosti. Ta intransigentnost kasnije je nestala, no teorija impersonalnosti umjetnika još uvijek je vrijedna po svom upozorenju da umjetnik treba poštivati medij te da ne smije svom djelu nametnuti osobni i subjektivni biljeg.

U tom smislu možemo shvatiti i misli Murrayja Kriegera o organskoj teoriji poezije; kao što Krieger kaže u svojoj knjizi o Eliotu i Novoj kritici:

> Pjesnik počinje s neodređenim impulsom, neodređenim nečim što želi reći; ali to nešto imat će možda malo sličnosti s onim što će njegovo djelo konačno reći. On ne može točno reći što je to, jer bi u tom slučaju pjesma već bila napisana. On možda misli da nam može reći što ima da kaže; on će možda napisati bilješke u prozi u svom dnevniku ili u pismu prijatelju. No, ukoliko on piše dobru pjesmu, ta preliminarna izjava bit će vrlo nepotpuna, ako ne i varava: jer inače zašto bi trošio truda da piše pjesmu? [27]

Pjesnik nikako ne zna unaprijed konačni oblik svoje pjesme, medij će postati odlučan u stvaralačkom procesu, no bez početnog poticaja ne bi nikada bilo pjesme. U svom predavanju »Tri glasa poezije« Eliot je izrekao misli koje su slične Kriegerovoj tezi; kao što Eliot kaže,

[27] Murray Krieger: *The New Apologists for Poetry*, Bloomington, Indiana, 1963., str. 69.

U pjesmi koja nije didaktična ni narativna, i koju ne pokreće nikakva društvena svrha, pjesnika može isključivo zanimati kako će riječima izraziti — služeći se svim bogatstvom riječi, njihovom poviješću, njihovim konotacijama, njihovom glazbom — taj mutni poticaj (PP, 98).

Poput Kriegera i Eliot govori o početnom »mutnom poticaju« koji se oblikuje tek u toku stvaralačkog procesa. Taj »mutni poticaj« bitan je za opći karakter pjesme, a medij — dikcija, figure, rime, ritam itd. — kako se javlja u toku stvaralačkog akta, postaje konstitutivan za konačni oblik. Da zamislimo jedan jednostavan primjer: pjesnik ima »mutni poticaj« da izrazi divljenje ljepoti: ako on izabere riječ »ruža« kao svoj simbol, ostatak pjesme bit će drukčiji nego da je za svoj simbol izabrao »sunčev sjaj«. Metafora ili simbol »ruža« zahtijevat će drugi kontekst nego što bi to zahtijevao »sunčev sjaj«. Medij na taj način određuje supstancu — forma i sadržaj nedjeljivo su vezani. Pjesnik mora poštivati odlučni utjecaj medija, a ne isticati svoju ličnost. Zbog toga Eliot ističe da između pravog pjesnika kao umjetnika i čovjeka postoji definitivna razlika.

Možemo također zamisliti da u toku stvaralačkog procesa novo djelo počne živjeti na način koji umjetnik nije predvidio, te je umjetnik izgubio vlast nad svojom tvorevinom. Engleski pisac Henry Fielding očito je zasnovao svoj roman *Joseph Andrews* kao parodiju Richardsonove *Pamele.* No Fielding je u *Josephu Andrewsu* stvorio župnika Adamsa koji je postao odveć vitalan i dinamičan lik, a da bi *samo* služio kao potpora parodiji. Na taj je način *Joseph Andrews* prešao okvire parodije i postao samosvojnim romanom. Iz bilježaka i zapisa brojnih pisaca saznajemo kako su im tvorevine njihove mašte izbjegle vlasti, kako su u toku stvaralačkog procesa prestale biti njihovo osobno vlasništvo, nego su postale dio impersonalnog procesa. Nitko ne bi tvrdio da je Eliot prvi koji je razvio teoriju impersonalnosti u stvaralačkom procesu; kritičari su početak povijesti te teorije vidjeli već u Svetog Augustina, pa zatim osobito u Flauberta, Rémy de Gourmonta, a u našem stoljeću u Henryja Jamesa, Jamesa Joycea te napokon, i to najutjecajnije, u Eliota.

3.

Ako dakle pjesnik ne treba izraziti svoje osjećaje direktno, koja će onda biti njegova mogućnost i način izražavanja? Na to pitanje Eliot daje odgovor u svom glasovitom i često citiranom eseju o Hamletu:

> Jedini način kako da se izrazi čuvstvo u umjetničkoj formi jest pronalaženje 'objektivnog korelativa'; drugim riječima, nizom predmeta, situacijom, lancem događaja koji će postati formulom toga određenog čuvstva; tako da, kad su dane vanjske činjenice, koje moraju završiti u osjetnom iskustvu, čuvstvo je neposredno evocirano (SE, 145).

Kao uspješan primjer objektivnog korelativa Eliot navodi dramu *Macbeth:* mentalno stanje Lady Macbeth, kad hoda u snu, uspješno je prikazano spretnim gomilanjem zamišljenih osjetnih predočaba.[28] Umjetnička 'nužnost' leži u toj potpunoj primjerenosti vanjskoga prema čuvstvu. Nasuprot tome, Eliot smatra da u *Hamletu* Shakespeareu nije pošlo za rukom pronaći prave korelative za svoja čuvstva; u drami osjećamo previranje, borbu za izraz do kojeg nije došlo.

U eseju o mogućnosti poetske drame Eliot ističe da je svaka vrijedna književnost uvijek prikazivanje, »ili prikazivanje misli, ili prikazivanje osjećaja s pomoću konstatacije događaja u ljudskim radnjama ili predmetima vanjskog svijeta« (SW, 65). Pjesnik dakle neće npr. o svojoj žalosti govoriti »tužan sam i nesretan«, nego će pronaći situacije, radnje ili predmete koji će dočarati i prikazati njegovu tugu. Eliot taj zahtjev za eksternalizacijom, za zornošću i konkretnošću objektivnog korelativa osobito ističe u svojoj ranoj fazi, pa tako 1917. tvrdi da se »velika strast može izreći samo u nečem čvrstom; neodređeno je za poeziju opasnije od suhoparnog« (»The Egoist«, rujan 1917., str. 119.). U jednoj od najranijih (1932.), ali još uvijek korisnoj studiji o Eliotovoj kritici Estonac Ants Oras ističe da objektivni korelativ pred-

[28] Kristian Smidt u svojoj studiji o Eliotu kaže da je objektivni korelativ »izvorni poticaj koji je potpuno osoban (te) pretvoren u korelativ koji je potpuno impersonalan«.

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

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

[29] Na sličnost između objektivnog korelativa i Joyceovih epifanija upozorava Svetozar Koljević u svojoj knjizi *Trijumf inteligencije*, Beograd, 1963.

Eliotova teorija o objektivnom korelativu usko je povezana s njegovim kriterijem ocjenjivanja poezije. U gotovo bezbroj slučajeva Eliot će pohvaliti poeziju nekog autora zbog zornosti, jasnoće i preciznosti njegovih slika i rječnika; tako pišući o Danteu, on hvali njegovu lucidnost stila — i to poetsku, a ne intelektualnu lucidnost. Premda misao može biti komplicirana, riječ je u Dantea lucidna, upravo prozirna;[30] njegova imaginacija izrazito je vizualna. Vrlo je karakteristična i razlika koju Eliot pravi između engleskog pjesnika Swinburnea (1837.—1909.) i Drydena (1631.—1700.). Obadvojica su bili majstori riječi, no Swinburneove riječi su samo sugestije bez notacije, a to je upravo ono što Eliot ne može podnijeti. Ako Swinburneove riječi ništa ne sugeriraju, to je zbog toga što sugeriraju previše. U drugu ruku Drydenove su riječi neobično precizne, ali im Eliot zamjera što nemaju nikakvu sugestivnost. Sličnu usporedbu on pravi između engleskog pjesnika Andrewa Marvella (1624.—1678.) i Williama Morrisa (1834.—1896.). Osnovni je dojam Marvellove poezije njezina jasna i čvrsta preciznost, dok se u Morrisovoj poeziji slične tematike radi o maglovitosti osjećaja i neodređenosti predmeta. Ne radi se dakle o tome da bi Morrisova čuvstva bila finija ili više produhovljena, ona su samo mutnija. Ako se bilo tko želi uvjeriti da li produhovljeno čuvstvo može biti precizno prikazano, Eliot ga upućuje na Danteov *Pakao*. U konačnoj bilanci, ako usporedimo Morrisovu poeziju s Marvellovom, vidjet ćemo da u Morrisa imamo svijet sanjarenja, a Marvell, premda obrađuje sitnu temu, povezuje ju s »onom neiscrpnom i strašnom maglicom čuvstva koja okružuje sve naše neodređene i praktične strasti te se s njima miješa« (SE, 300). Govoreći o Shakespeareu, Eliot ga među ostalim hvali i zato što riječi prožima novim životom, te one postižu izvanrednu svježinu *specifičnosti*, dok je u drugu ruku npr. Miltonov rječnik izvještačen i konvencionalan.

Katkada je Eliot izricao svoje ideje više teoretski, bez primjene na određeno književno djelo. Tako čujemo i Eliota kako ističe da metafora nije samo ukras stila, nego je sam život stila i jezika. Zdrava metafora povećava vitalnost

[30] Govoreći o Danteovu Paklu, Eliot ističe da u tom pjevanju čovjek može naučiti da se najveća poezija može pisati uz maksimalnu ekonomičnost u riječima i s najvećom štedljivošću u upotrebi metafore, usporedbe, jezične ljepote i elegancije.

jezika; ona stvara onu fizičku energiju o kojoj ovisi život jezika (»The Egoist«, listopad 1918., str. 113—114.). Eliot također s povlađivanjem citira Rémy Gourmonta kada ovaj govori da pjesnik uvijek nastoji fascinirati čitaoca, da ga neprestano želi suočiti s fizičkom stvari, da želi spriječiti mogućnost da čitalac tako reći klizi kroz apstrakcije. Uz Gourmonta Eliot hvali i Hulmea zato što je uvidio jednostavnu činjenicu da se u samoj osnovi književne umjetnosti nalazi zor. Ta zornost poezije treba po Eliotu biti toliko vidljiva da pri čitanju pjesme u idealnom slučaju zaboravimo na same riječi, slova i glasove te da *kroz* riječi vidimo same predmete, odnosno situacije. Tako Eliot tvrdi da jezik u zdravom stanju predstavlja sâm predmet, da je u stvari takav jezik »toliko blizu predmeta da se oba poistovjećuju« (SE, 327). Hvaleći uvodne stihove *Hamleta*, Eliot ističe da u njima ne slušamo poeziju, nego *vidimo* smisao, značenje te poezije.[31] Zbog toga te stihove možemo zvati prozirnim. Tu ideju o prozirnosti riječi i stihova u poeziji Eliot je najjasnije formulirao u predavanju (o engleskim autorima pisama) u kojem ističe da on sam pokušava pisati poeziju

> koja na sebi nema ništa poetično, poeziju koja stoji gola u svojim kostima, ili poeziju koja je toliko prozirna da ne trebamo vidjeti poeziju, nego vidjeti *kroz* poeziju, poeziju tako prozirnu da je naša pozornost, kad je čitamo, usredotočena na ono što poezija *pokazuje* /. . ./ to mi se čini vrijedno pokušati. Doprijeti onkraj *poezije*, kao što je Beethoven u svojim djelima pokušao doprijeti *onkraj* muzike.[32]

Eliotova koncentracija pozornosti na zornosti u pjesmi ne organičuje se na statične slike, nego naravno uključuje radnju, pokret i sukob. Kao što on kaže u »Dijalogu o dramskoj poeziji«: »Mi smo ljudska stvorenja, pa u čemu smo

[31] Eliot se češće kritički osvrće na naivne pokušaje za realizmom koji pokušavaju negirati zakone umjetnosti. Govoreći o engleskoj drami od Renesanse do danas, on kaže: »Velika mana engleske drame od Kyda do Galsworthyja jest u tome što je njezin napor za realizmom bio neograničen« (SE, 111).

[32] Citiramo po F. O. Matthiessenu: *The Achievement of T. S. Eliot*, str. 90.

više zainteresirani nego u ljudskim radnjama i stavovima« (SE, 51). Zbog toga možemo i shvatiti retoričko pitanje u istom napisu: »koja velika poezija nije drama?«. Najveća je poezija to jedinstvo između poezije i ljudske radnje, pa zbog toga Eliot npr. za Shakespearea kaže da mu je bio posao pretvoriti ljudske radnje u poeziju. Iz toga proizlaze i dobro poznate i u prvi mah zbunjujuće Eliotove izjave da Shakespeare nije mislio i da je svijest Henryja Jamesa bila odveć fina, a da bi prihvatila ideje. Pjesnik ne misli, on ne sačinjava apstraktne misaone sustave, nego se zorno i dramatski izražava. Niti je bitno, nastavlja Eliot, da se pjesničko djelo osniva na nekoj velikoj i koherentnoj filozofiji. Bila je Danteova sreća što je iza njegove poezije stajala jedna velika filozofija — mnogo veća i suvislija od bilo čega iza Shakespeareova djela — no to ne znači da je zbog toga Danteova poezija vrednija od Shakespeareove.

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

Narukvica svijetle kose oko kosti

zbog tzv. teleskopiranja slikâ koje tako reći dovode do iskrenja sugestija i aluzija. To pjesničko bogatstvo, tvrdi Eliot, nije karakteristično samo za Donnea, nego i za Shakespearea i većinu njegovih znamenitih suvremenika. Zatim slijedi poznata Eliotova izreka da je za Donnea »misao bila doživljaj, ona je promijenila njegovu senzibilnost« (SE, 287). Takav pjesnik neprestano skuplja iskustvo raznovrsna porijekla, no za razliku od obična čovjeka — u kojeg takvo iskustvo ostaje kaotično i fragmentarno — u pjesnika takvi doživljaji stvaraju nov red i uzorak. Običan će se čovjek zaljubiti ili će čitati Spinozu, i ta dva doživljaja neće imati nikakve međusobne veze (a ni veze s drugim doživljajima), no u pjesnika ti doživljaji stvarat će nove cjeline, a osobito su pjesnici XVII. stoljeća »posjedovali mehanizam senzibilnosti koji je mogao progutati bilo kakvu vrst iskustva« (SE, 287). Eliot dalje ističe kako je naša današnja civilizacija ne-

obično raznolika i kompleksna te tvrdi da ta heterogenost mora ostaviti trag na pjesnikovoj senzibilnosti. »Pjesnik mora postati sve obuhvatniji, sve više aluzivan, sve indirektniji kako bi, ako je potrebno, prisilio jezik da izrazi ono što želi reći« (SE, 289). A time pjesnik često puta po načinu izražavanja po smionim kombinacijama riječi i slika podsjeća na engleske »metafizičare«.

Za englesku poeziju XVII. stoljeća karakteristična je dominacija »wita«, tj. duha, duhovitosti,[33] a Eliot osobito ističe da postoji čvrsta racionalnost pod tom lirskom razigranošću. Za pjesmu u kojoj je duhovitost bila načelo organizacije ozbiljnost će se miješati s prpošnošću te će na taj način ozbiljnost imati istaknutije mjesto nego u pjesmi jednostavna tona. U toj poeziji riječ se pretvara u osjet, a osjet u riječ bez oštrih međa. A takav način pjevanja ne nalazimo samo u engleskih pjesnika XVII. stoljeća, nego i u Gautiera, Baudelairea i Laforguea, a u klasičnoj prošlosti u Katula, Propercija i Ovidija. U stvari, dodaje Eliot, to je općenita osobina profinjene zrele književnosti. Međutim, ta profinjenost i taj čvrsti zahvat nad ljudskim iskustvom nestao je negdje u XVII. stoljeću. Poezija je pod snažnim utjecajem Miltonove magnilokvencije i Drydenova racionalističkog pristupa izgubila — kako tvrdi Eliot — onaj jedinstveni zahvat nad ljudskim iskustvom koji je prije imala. Ili, da citiramo samog Eliota: »U XVII. stoljeću nastupila je d i s o c i j a c i j a s e n z i b i l n o s t i[34] od koje se nikada nismo oporavili.« Kao rezultat te disocijacije senzibilnosti poezija je ubrzo pokazala slabosti jednostranosti: sentimentalnost, čisti racionalizam ili kontemplativnost. Na sličnu izjavu nailazimo u Eliotovu eseju o dramatičaru Massingeru (1583.—1640.): nakon Donnea dolazi do kraja razdoblje »kad je /pjesnicima/ intelekt bio neposredno na vršcima prstiju« (SE, 210). Obje izjave potječu od »ranog« Eliota, koji se na tu tvrdnju osvrnuo s nešto više skepse godine 1947. (u svom drugom predavanju o Miltonu):

> Vjerujem da opća tvrdnja zastupljena u frazi 'disocijacija senzibilnosti' /.../ sadrži stanovitu vrijednost, no sada sam sklon složiti se s dr. Tillyardom da je pogrešno teret svaliti na leđa Miltona i Drydena. Ako se takva disocijacija dogodila, čini mi se da su njezini razlozi odveć složeni i odveć duboki, a da bismo o toj promjeni mogli opravdano govoriti u okvirima književne kritike. Sve što možemo reći jest da se nešto takvo dogodilo, da je imalo nekakve veze s građanskim ratom[35], da čak ne bi bilo mudro reći da je /disocijacija/ bila prouzrokovana građanskim ratom; da uzroke moramo tražiti u Evropi, ne samo u Engleskoj; te koji su ti uzroci bili, mi možemo kopati i kopati dok ne stignemo do dubina gdje nas riječi i pojmovi izdaju (PP, 153).

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

Eliotova teza o disocijaciji senzibilnosti izazvala je toliku pozornost u svijetu[36] da je sam Eliot — po vlastitim riječima — bio zapanjen odjekom. Kritičari su preuzeli taj termin, razrađivali ga, tražili historijsko zaleđe i zasnivali nastavne programe na pretpostavci o prijelomnoj točki pjesničke senzibilnosti u XVII. stoljeću.[37] No s vremenom je

[33] Engleski termin »wit« možemo prevesti našom riječju »dosjetljivost«, »duhovitost«, ili »domišljatost«.
[34] Spacionirao M. Beker.

[35] Engleski građanski rat iz XVII. stoljeća; prvi dio 1642.—1646. i drugi 1648.—1651. Ishod građanskog rata označio je pobjedu mlade građanske klase nad feudalnim oblikom apsolutističke vladavine.
[36] Kao što kaže F. M. Kuna: »Vrlo se rijetko dogodilo u povijesti kritike da je esej napisan kao prikaz antologije izvršio tako silan utjecaj kao Eliotov prikaz knjige *Metaphysical Poetry* Sir Herberta Griersona« (»Essays in Criticism«, Oxford, srpanj 1963., str. 243.).
[37] Njome se npr. služi poznati kritičar Alvarez u svojoj knjizi *The School of Donne*, London, 1962.

Eliotova teza doživjela i kritiku, što opet ne znači da je u potpunosti izgubila na prestižu i upotrebnoj vrijednosti.

Brojni kritičari u prošlih dvadesetak godina izrazili su sumnju u opravdanost Eliotove teze o disocijaciji senzibilnosti. Oxfordski kritičar i urednik uglednog časopisa »Essays in Criticism« F. W. Bateson ističe (u svom časopisu, srpanj 1951.) da su Eliotove misli na tom području vrlo slične Rémy de Gourmontovim u znatno ranijem djelu *Problem stila* (Problème du Style), a F. M. Kuna piše u istom časopisu (srpanj 1963.) da je Eliot u tezi o disocijaciji senzibilnosti uzeo svoju vlastitu poeziju kao normu po kojoj je revalorizirao književnu povijest, zanemarivši bilo kakvu objektivnost. No najtemeljitiju kritiku Eliotove postavke o disocijaciji senzibilnosti naći ćemo u knjizi Franka Kermodea *Romantična slika,* (Romantic Image, London, 1957.). Kermode povezuje Eliotovu tvrdnju o disocijaciji s visokim pretenzijama simbolističkih pjesnika koji su smatrali umjetnost i poeziju najintenzivnijim i najznačajnijim aspektima ljudskog života. Za Waltera Patera, W. B. Yeatsa i druge uzvišeno mjesto umjetnosti bilo je simbolizirano njihovim kultom poetske slike kao idealom organske cjeline. Za njih je savršeno umjetničko djelo značilo istinsku stvarnost. A kako bi istaknuli svoju odanost idealu ljepote, simbolisti i imažisti uvjeravali su sami sebe da je negdje u prošlosti nastupila degeneracija pjesničkog izraza te da sada oni oživljavaju ljepotu i dostojanstvo poezije. I Yeats i Hulme tvrdili su da je umjetnost negdje u prošlosti degenerirala, tako da je po Kermodeu Eliotova teza o disocijaciji tek najartikuliraniji pokušaj da se vremenski odredi i formulira ono što se navodno dogodilo negdje u davnoj prošlosti. Kermode također ističe da se predstavnici teze o degeneraciji umjetnosti u prošlosti nipošto ne slažu kada je to propadanje nastupilo, što sāmo po sebi dovodi u sumnju istinitost njihovih tvrdnja. Kao odgovor onima koji tvrde da je disocijacija senzibilnosti nastupila u XVII. stoljeću kao rezultat razvoja znanosti Kermode navodi da su učenjaci bili predmet napadaja zbog navodnog ateizma i u XVI. stoljeću. No tome bismo odmah mogli prigovoriti da sigurno ne možemo tvrditi da su učenjaci u XVI. stoljeću imali toliki utjecaj kao u Engleskoj XVII. stoljeća. Spomenimo samo dva velika osnivača moderne znanosti iz XVII. stoljeća — Sir Francis Bacon i Sir Isaac Newton — pa će nam odmah biti jasno da u ranijim stoljećima nije bilo tako sjajnoga znanstvenog procvata kao u stoljeću za koje Eliot tvrdi da je u njemu nastupila disocijacija. U XVII. stoljeću osnovano je u Britaniji i Kraljevsko društvo za znanstveni napredak koje je snažno utjecalo na javnost onoga vremena te koje se zalagalo za »goli, prirodni način govora, za pozitivne izraze, jasan smisao, prirodnu lakoću koja je sve stvari dovodila u maksimalnu blizinu matematičke jasnoće«.[38] Očito se radi o pokretu koji zagovara racionalan i jednostavan stil nasuprot »kaosu« stila i jezika engleskog XVI. stoljeća. Ali XVI. stoljeće je također označivalo bogatstvo mašte i izraza, koje je u Shakespeareovu djelu došlo do potpuna izražaja. I premda nije moguće zaključno dokazati da je silno širenje znanstvenog duha u Engleskoj XVII. stoljeća dovelo do jednostranosti u književnosti — stoga što su autori počeli pisati djela u *jednom* tonu, recimo svečanu, melankoličnu, sentimentalnu — ne može biti sumnje da je znanstveni zamah u Engleskoj toga doba imao dalekosežnije značenje nego ikada ranije u zapadnoj Evropi.

Drugo pitanje o kojem bismo mogli raspravljati jest tvrdnja da Eliotovu tezu o disocijaciji treba prije svega vezati sa simbolizmom i imažizmom. Kermode dodaje da je taj način mišljenja povezan s romantizmom. No tezu sličnu Eliotovoj nalazimo i u utjecajnoj raspravi Friedricha Schillera pod naslovom *O naivnom i sentimentalnom pjesništvu* (1795/6.). Po Schilleru naivni pjesnik (npr. Homer ili Shakespeare) prihvaća prirodu i svijet kakvi jesu, potpuno, impersonalno i spontano, dok je, pjesnik našega doba (tj. Schillerova) odveć daleko od prirode, a da bi mogao sačuvati isti stav i pristup. Sveobuhvatnost ranih pjesnika postala je iluzija, te je danas jedini način za postizanje te širine pjesnikov vlastiti napor, njegovo svjesno posizanje za materijalom i uvidom. Ljepota je rezultat ujedinjene senzibilnosti, nešto što je dio naivnog pjesnika, dok moderni sentimentalni pjesnik (kako ga Schiller naziva) može postići jedinstvo tek svjesnim naporom. Kao što se Schiller izrazio:

[38] Citirano po Allenu Warneru: *A Short Guide to English Style,* London, 1961., str. 104.—105.

Ljepota je proizvod sklada između duha i osjeta, ona u isti čas govori svim ljudskim sposobnostima te je možemo osjetiti i cijeniti tek pod uvjetom potpune i slobodne upotrebe svih naših moći. Čovjek joj se mora obratiti otvorena duha, široka srca, svježim i snažnim duhom, čovjek joj mora pristupiti s cjelinom svoje prirode, što sigurno nije slučaj s onima koji su podijeljeni apstraktnim mišljenjem, suženi trivijalnim formulama procedure ili otupljeni napornom koncentracijom.[39]

Naivni pjesnik je objektivan i bez strasti. Rigorozan i discipliniran, on izbjegava slabosti srca i ništa ga ne može zbuniti niti poljuljati njegovu trezvenost — drugim riječima, on je Eliotov impersonalni pjesnik ujedinjene senzibilnosti koji sve prihvaća bez nametanja svoje ličnosti. Na slične tvrdnje o disocijaciji senzibilnosti naići ćemo u ranoj Nietzscheovoj raspravi *Rođenje tragedije*. Po Nietzscheu nakon Eshila i Sofokla, tj. nakon tragedije ujedinjene senzibilnosti nastupilo je doba »svjesnog znanja« u Euripidovo vrijeme. Kao što je Nietzsche rekao: »Što se tiče njegove kritičko-produktivne djelatnosti, Euripid mora da je osjetio kao da mu je u drami oživotvoriti početak Anaxagorina eseja: Na početku sve su stvari bile pomiješane; tada je došlo razumijevanje i stvorilo red!«[40] Euripidov racionalizam doveo je do kraja sveobuhvatnosti i vitalnosti grčke tragedije — došlo je do disocijacije senzibilnosti. Thomas Mann izražava svoje divljenje Schillerovoj tezi o naivnoj i sentimentalnoj poeziji te uzdiže epsku poeziju kao »naivnu, sjajnu, stvarnu, objektivnu, besmrtno zdravu, besmrtno realističku«, ukratko, kao reakciju ujedinjene senzibilnosti na iskustvo i stvarnost. Razrađujući Schillerovu podjelu, Mann ističe da su u jednu ruku

jednostavno, objektivno, zdravo i klasično identični; a u drugu 'sentimentalno', subjektivno, patološko, romantično. Tako možemo čovjeka nazvati romantičnim stvorenjem, budući da on, duhovna jedinica, stoji po-

[39] Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung*, München & Leipzig, 1912., str. 134.—135.
[40] Friedrich Nietzsche: *The Birth of Tragedy* (engleski prijevod W. Kaufmanna), New York, 1961., str. 83.

kraj i onkraj prirode, te tim vlastitim odijeljenjem od (prirode), u toj svojoj dvostrukoj biti prirode i duha, nalazi svoju vlastitu važnost i bijedu. Priroda je sretna ili mu se ona barem tako čini. Jer, on je, upleten u tragičnom paradoksu, romantično jadno stvorenje.[41]

U eseju o Goetheu i Tolstoju Mann izražava svoje divljenje za ono što bismo mogli nazvati Tolstojevom ujedinjenom senzibilnošću, tj. za njegovu sveobuhvatnu viziju, epsku ravnodušnost i naivnost koja je u njegova nasljednika, Dostojevskog, postala »bolećiv, iskrivljen svijet sna i duše«.[42] Na sličnu paralelu često ćemo naići u usporedbi između Goethea i Schillera; Goethe je predstavljao snošljivost i stav da treba živjeti i drugome dati da živi, zasnovan na Spinozinu uvjerenju o nužnosti postojanja svega živoga, na ideji o svijetu slobodnom od konačnih uzroka i svrhe, dok je Schiller predstavljao idealizam, moraliziranje i retoriku — tj. odjeljivanje od prirode, senzibilnost o odvajanju od cjeline, ideju o duhu kao slobodnu čimbeniku neovisnu o prirodi. Kod tih podjela uvijek nailazimo na elemente Eliotova shvaćanja ujedinjene i podvojene senzibilnosti koju možemo primijeniti na šire područje nego što su shvaćanja simbolističko-imažističkih pjesnika. U povijesnom pogledu, tvrdi Frank Kermode, teorija o disocijaciji senzibilnosti je bespredmetna, jer ne možemo zaključno dokazati da je nakon Donnea nastupila ta disocijacija te da je Milton bio njezina žrtva. No kao termin koji označuje učestale konstatacije pisaca i kritičara o razvoju književnosti, Eliotova je teza o disocijaciji dobro došla; ona daje perspektivu nečemu što bi nam se inače moglo činiti kao niz nesuvislih i slučajnih opažanja. Rani Eliot imao je izvanredna dara da pronađe termine za pojave koji su očito bili potrebni, jer kako bismo inače mogli protumačiti popularnost termina kao što su objektivni korelativ, disocijacija, impersonalnost? Kasniji bi Eliot također katkada uveo neki novi termin; npr. u svojim *Bilješkama za definiciju kulture* on predlaže: »U ovom času uvodim nov pojam: (pojam) od vitalne važ-

[41] Thomas Mann: *Essays* (engleski prijevod H. T. Löwe-Porter), New York, 1957., str. 97.
[42] Ibid., str. 108.

nosti za društvo, *trenje* između njegovih dijelova.«[43] Tko se danas sjeća Eliota po terminu »trenje« (u Eliotovu originalu »friction«)? Očito je da je do 1949. iskra Eliotove kritičke intuicije bila iscrpljena, te je njegova kritička inovacija ostala mrtvo rođena i zanemarena.

Napokon mogli bismo još nešto reći o samom podrijetlu Eliotove ideje o disocijaciji. Nema sumnje da teza pripada tradiciji u koju spadaju Yeats, Hulme, Gourmont, Flaubert i drugi, no ne smijemo izostaviti utjecaj britanskog filozofa F. H. Bradleyja (1846.—1924.) na ranog Eliota. Kao što je Eliot rekao u svojoj doktorskoj tezi o Bradleyju: »Nema veće pogreške nego što je misliti da se čuvstvo i misao uzajamno isključuju — da ona bića koja najviše i najbolje misle nisu otvorena čuvstvu.«[44] Raspravljajući o čuvstvu i misli u djeteta ili životinje, Eliot je u istoj dizertaciji napisao:

> u našem iskustvu nema prednosti jednog ili drugog elementa. Kad krenemo da pogledamo neku nižu fazu duha, u djeteta ili životinje, ili u nas samih kada je um najmanje aktivan, nećemo naći jedan ili drugi elemenat do kojih nas dovodi analiza rezvijene svijesti, nego ih sve nalazimo na nižem stupnju. Ne nalazimo osjećaj bez misli, ili prikazivanje bez refleksije: nalazimo i osjećaje i misao, prikazivanje, izvorno stanje i apstrakciju, sve na nižem stupnju. Ako je tome tako, onda se takvo proučavanje primitivne svijesti čini jalovim; jer u svom vlastitom znanju nalazimo točno iste elemente, u jasnijoj i shvatljivijoj formi.[45]

To je također varijanta Eliotove teze o »ujedinjenoj senzibilnosti«, koju Eliot nije nikada u potpunosti napustio. Kad mu se učinilo da je poezija postigla manje od tog uključivanja čuvstva i misli, prikazivanja i refleksije, konkretnosti i apstrakcije, on je govorio o disocijaciji senzibilnosti.

---

[43] T. S. Eliot: *Notes towards the Definition of Culture*, New York, 1949., str. 58.

[44] T. S. Eliot: *Knowledge and Experience*, New York, 1964., str. 18.

[45] Ibid., str. 17.

4.

Eliotova opća opažanja o poeziji i stvaralačkom aktu manje su prijeporna od Eliotovih kritičkih termina o kojima je upravo bila riječ. Za Eliotov način mišljenja vrlo je karakterističan njegov opis pjesničke inspiracije. U pjesniku se odvija neko vrenje za koje on mora pronaći riječi;

> no on ne zna koje riječi da traži dok ne pronađe te riječi; on taj embrio ne može identificirati dok ga ne pretvori u strukturu pravih riječi u prvom redu. Kad su riječi pronađene, 'stvar' zbog koje su riječi trebale biti pronađene nestala je i zamijenila ju je pjesma. Ono od čega počinjete nije tako određeno kao čuvstvo u običnom smislu, a svakako nije ideja (PP, 97—98).

Pjesnik ne zna što treba kazati dok nije rekao, a u naporu da se izrazi njega ne zanima da li će ga drugi ljudi razumjeti. U toj fazi zanima ga samo da pronađe prave riječi ili barem riječi koje su najmanje neadekvatne. Pjesnik je opsjednut teretom koji mora iznijeti na vidjelo dana kako bi postigao olakšanje; on se pred tim pritiskom osjeća nemoćnim, jer je ovaj u početku potpuno amorfan, bez lica i imena; a riječi koje pjesnik nalazi neka su vrst istjerivanja đavola. Pjesnik će se izložiti svim tim nevoljama i mukama, ne zato da bi s kime komunicirao, nego da bi postigao olakšanje od akutnog čuvstva neugode; a kad su riječi napokon sređene, pjesnik će vjerojatno osjetiti čas iscrpljenosti i umirenja, te gotovo osjećaj uništenja koji je skoro neopisiv. U knjizi o primjeni poezije i kritike Eliot tvrdi da je pjesnički akt prije nešto negativno nego 'inspiracija' kako je obično shvaćamo: »Nekakva zapreka momentalno je uklonjena. Popratni osjećaj manje je nešto što bismo mogli nazvati stvarnom radošću nego olakšanje od neizdrživa tereta« (UPC, 144—145). Vrlo je karakteristično za Eliotov asketski stav, za njegovu sklonost k uočavanju onoga što je mučno i trpko, da on i kreativni pjesnički akt smatra tek

oslobođenjem od akutne neugode, a ne da u njemu gleda nekakav stvaralački trijumf.[46]

Pjesnik želi svojom poezijom pružiti zadovoljstvo, radost, on želi zabaviti ljude, »i on bi normalno trebao biti sretan ako osjeti da tu razonodu ili zabavu osjeća što širi i raznolikiji broj ljudi« (UPC, 31). A to je kriterij za vrijedna pjesnika: »Evropski pjesnik ne smije biti samo onaj koji drži stanovit položaj u povijesti: njegovo djelo mora nastaviti pružati zadovoljstvo i korist uzastopnim pokoljenjima« (PP, 211). U svom poznatom eseju o društvenoj funkciji poezije Eliot opet ističe da je prva funkcija poezije pružiti zadovoljstvo. Na pitanje kakvo zadovoljstvo poezija pruža, Eliot odgovara tautologijom da je to zadovoljstvo koje pruža poezija te dodaje da bi ga daljnja ispitivanja odvela u područja estetike i do pitanja o biti umjetnosti, što je za njega kao empirika izvan kruga interesa. Naravno, Eliot se ne ograničava samo na tvrdnju da pjesnik treba pružiti zadovoljstvo, nego nastavlja da on uvijek priopćuje neki novi doživljaj, da pruža novo, svježe shvaćanje poznatoga, ili da nalazi izraz za ono što smo mi sami doživjeli, ali za što nismo našli pravi izraz, što samim tim proširuje našu svijest i profinjuje našu senzibilnost. Poezija izražava naša čuvstva i osjete, a za takav izraz ljudskog iskustva naravno da je najpogodniji zajednički živi jezik ljudi. No poezija je više nego prikaz prosječna ljudskog iskustva, ona je najsvjesniji izraz najdubljih osjećaja, što opet ne znači da je poezija ograničena na osjećaje koje svatko može odmah shvatiti. Sve što Eliot tvrdi jest to da u homogenu narodu osjećaji najprofinjenijih i najsloženijih pojedinaca imaju *nešto* zajedničko s najjednostavnijim i najobičnijim.[47] »A kada je civilizacija zdrava, velik će pjesnik

[46] Da je to u skladu s Eliotovim općim stavom, vidimo i po njegovoj izjavi — kad govore o naporima za održavanje suvremene kulture — da se »borimo više u nadi da nešto sačuvamo nego u očekivanju nekog trijumfa«.

[47] Tako u Shakespeareovim dramama ima »nekoliko razina značenja. Za najjednostavnije slušaoce tu je fabula, za književno orijentirane riječi i izrazi, za slušaoce osjetljive za glazbu tu je ritam, a za slušaoce veće osjetljivosti i razumijevanja značenje koje se pomalo otkriva. Ali ne vjerujem da je klasifikacija slušalaca tako oštro omeđena, prije da svi ti elementi djeluju na osjećajnost svakog slušaoca, premda na različitim razinama svijesti. Ni na jednoj od tih razina slušaoca ne muči prisutnost onoga što on ne razumije, ili prisutnost nečega što ga ne zanima« (UPC, str. 153.).

imati što kazati svojim sugrađanima na svakoj razini obrazovanosti« (PP, 20). Moglo bi se reći, nastavlja Eliot, da je pjesnikova dužnost indirektno prema njegovu narodu, a direktno prema njegovu jeziku. Izrazivši ono što drugi ljudi osjećaju, pjesnik mijenja osjećaje time što ih čini svjesnijima, a time »on čini ljude svjesnijima onoga što oni već osjećaju te ih na taj način uči nešto o njima samima« (PP, 20). Nestanak poezije u jednom narodu ne bi dakle značio gubitak nekog ukrasa ili elementa nacionalnog prestiža, nego bi značio otupljivanje osjetljivosti, jer usporedno s nestankom pjesnika koji nalazi riječi za složenije osjećaje, s vremenom bi se osjetljivost srozala na primitivna čuvstva. Budući da je poezija izraz individualnih čuvstava, ona je prije svega nacionalna, a ne internacionalna. Kroz cijeli srednji vijek latinski je bio jezik filozofije, teologije i znanosti, a impuls prema književnoj upotrebi jezika različitih naroda počeo je s poezijom:

> Čini se da je to posve prirodno kad uvidimo da se poezija prije svega bavi izrazom osjećaja i čuvstava te da su osjećaji i čuvstva pojedinačna, dok je misao opća. Lakše je misliti na stranom jeziku nego osjećati na stranom mediju. Zbog toga ni jedna umjetnost nije tako uporno nacionalna kao poezija (PP, 19).

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

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

Ali prije nego što katkada čitalac poezije dopre do sadržaja pjesme, ono što će ga se prvo dojmiti bit će ri-

tam i dikcija. To su prvi elementi koji nas mogu navesti da se vratimo pjesmi i da je bolje upoznamo. Tu tvrdnju Eliot ponavlja u svom poznatom eseju o glazbi poezije. U istom napisu on tvrdi da bi bila kriva pretpostavka da sva poezija treba biti melodiozna, ili da je melodija više nego samo jedna komponenta poezije. Disonanca, čak i kakofonija, imaju svoje mjesto, isto kao što u pjesmi bilo kakve dužine trebaju postojati prijelazi između većeg ili manjeg intenziteta koji predaju ritam fluktuirajućeg čuvstva, koji je bitan za glazbenu strukturu cjeline. Ne treba vjerovati da postoje posebne lijepe ili ružne riječi. Glazba jedne riječi nalazi se, tako reći, u njezinu presjecištu; ona nastaje prije svega iz odnosa prema riječima koje joj neposredno prethode te je slijede, a zatim neodređeno iz odnosa prema ostatku konteksta; u drugom smjeru ta glazba ovisi o odnosu između neposrednog značenja u tom kontekstu te svih ostalih značenja u drugim kontekstima, s rezultatom koji može biti manje ili veće bogatstvo asocijacija:

> Moja je nakana ovdje inzistirati da je 'glazbena' pjesma ona pjesma koja ima glazbenu shemu glasova i glazbenu shemu sekundarnih značenja riječi koje sačinjavaju pjesmu, te da su te dvije sheme jedno nerazdvojivo jedinstvo (PP, 33).

Osjećaj za tu glazbenu shemu Eliot je u svojim predavanjima o primjeni poezije i kritike nazvao slušnom imaginacijom (»auditory imagination«); to je

> osjećaj za slogove i ritam koji prodire duboko ispod svjesnih slojeva misli i osjećaja, a koji jača svaku riječ; spuštajući se do najprimitivnijeg i zaboravljenog, vraćajući se do porijekla i dovodeći nešto natrag, tražeći početak i kraj. On djeluje kroz značenja, svakako, ili ne bez značenja u običnom smislu, te spaja staro i zaboravljeno i trivijalno, tekuće, novo i iznenađujuće, najstariji i najciviliziraniji mentalitet (UPC, 119).

Kao jedan od tipičnih modernih umjetnika, koji su svjesni svoje umjetnosti, i Eliot se katkada osvrće i na svoje vlastito mjesto u povijesti engleske poezije. U već spomenutom eseju o glazbi poezije (iz 1942.) on piše da »ako je

nastojanje posljednjih dvadesetak godina zavrijedilo da ga se uopće klasificira, ono to zaslužuje kao razdoblje traženja adekvatnog kolokvijalnog idioma« (PP, 38). U svom drugom osvrtu na Miltona (1947.) Eliot govori kako se u početku ovog stoljeća pokazala potreba za revolucijom u jeziku poezije, potreba da se zamijeni dotrajali i izvještačeni jezik epigona. U takvom slučaju prirodno je da mladi pjesnici uzdižu zasluge onih pjesnika u prošlosti koji im pružaju primjer i stimulans te da budu nesnošljivi prema pjesnicima kvaliteta koji im ne odgovaraju. Pjesnici s početka ovog stoljeća, ističe Eliot (a on sâm je među njima bio najistaknutiji), željeli su da u svojoj poeziji asimiliraju suvremeni školovani govor te da tematikom i slikama uključe probleme suvremenih ljudi, apsorbirajući na taj način u poeziju teme koje su se konvencionalno smatrale ne-poetskim. U takvoj situaciji Donne i metafizičari postali su uzor mladima, a epičar Milton, ne pružajući im nikakvu pomoć i stimulans, predmet oštre kritike. Tu dakle Eliot više ne postavlja metafizičare kao apsolutnu vrijednost, nego tek kao rezultat situacije koja je nametnula takav izbor poetskog ideala. U osvrtu na svoje kritičko djelo godine 1961. Eliot je išao još dalje, izjavivši da je ta faza — tj. faza popularnosti metafizičara i njegove vlastite poezije — vjerojatno pri kraju (CC, 22). No svakako je najbolje ocijenio svoj vlastiti položaj u predavanju o američkoj književnosti i američkom jeziku (1953.). Nije spominjao samoga sebe, ali je očito mislio na svoju ulogu u suvremenoj engleskoj poeziji, izjavivši da se od vremena do vremena u formi i sadržaju književnosti dogodi neka revolucija ili nagla promjena. Tada nekolicina ljudi otkrije da je način pisanja kojim se služila jedna ili čak više generacija zastario, da više ne odgovara načinu mišljenja i osjećanja. Nov način pisanja na početku je suočen s porugom i nerazumijevanjem, govori se da je tradicija odbačena i da je nastupio kaos. Nakon nekog vremena slijedit će priznanje da nov način pisanja nije destruktivan, nego stvaralački. Nakon ovih impersonalnih konstatacija Eliot prelazi na prvo lice plurala te nastavlja:

> Ne radi se o tome da smo prezreli prošlost, kao što tvrdoglavi neprijatelji — a također i najgluplji sljedbenici — bilo kojeg novog pokreta vole vjerovati nego da smo proširili svoje shvaćanje prošlosti, te da u

svjetlosti onoga što je sada novo mi vidimo prošlost u novom sklopu. Takvom revolucijom možemo smatrati ono što se događa u posljednjih četrdeset godina u Engleskoj i Americi (CC, 57).

Ako uopće možemo opisati sadržaj takve pjesničke revolucije, onda je možemo definirati kao povratak pjesničkog jezika govornom jeziku svoga vremena, jer, kao što Eliot kaže, postoji jedan prirodni zakon koji je snažniji od bilo kojih pravaca ili bilo kakvih utjecaja, a to je zakon da se poezija ne smije previše udaljiti od obična svakodnevnog jezika. Bez obzira da li je poezija akcentualna ili silabična, rimovana ili bez rime, formalna ili slobodna, ona ne može dopustiti da izgubi kontakt s jezikom običnoga ljudskog saobraćaja koji se neprestano mijenja (PP, 29). Taj jezik mijenja se isto tako kao što se mijenjaju ljudski osjećaji, a svaka revolucija u poeziji povratak je običnom govoru. Naravno, nijedna poezija nije nikada potpuno identična sa svakodnevnim govorom, ali ona mora biti u takvom odnosu prema govoru pjesnikova vremena da slušalac ili čitalac može uvijek reći: »tako bih ja govorio kad bih mogao govoriti poeziju« (PP, 31). No bilo bi krivo iz toga izvesti zaključak da poezija treba biti u neprekidnom previranju. Neprekidna revolucija jezika isto je tako nepoželjna kao tvrdoglavo čuvanje idioma naših djedova. Zadatak pjesnika razlikuje se ne samo prema osobnim sklonostima, nego i prema vremenu u kojem živi. U nekim epohama njegov je zadatak istraživati glazbene mogućnosti neke utvrđene konvencije, u drugom razdoblju taj će se zadatak sastojati i u tome da se približi promjenama u govornom jeziku, što u biti znači približavanje promjenama u načinu mišljenja i senzibilnosti. A taj ciklični pokret duboko utječe na naše kritičke sudove. U doba kao što je Eliotovo, kad je potrebno osvježenje dikcije, kritičari su skloni preuveličavati važnost novatora na račun reputacije nastavljača tradicije. Eliot ističe da je Shakespeare pjesnik koji je najviše učinio za engleski jezik; on je u svom kratkom životu izvršio zadatak dvaju pjesnika. U prvoj fazi Shakespeare je polagano prilagođavao svoj oblik govornom jeziku, tako da je do svog srednjeg razdoblja razvio medij koji mu je omogućio da sve što kaže — bilo to 'poetski' ili 'prozaično', uzvišeno ili trivijalno — bude prirodno i lijepo. Tako je ta prva faza kretanje od izvještačenog do jednostavnosti, od ukočenosti do

elastičnosti. Poslije je Shakespeare bio zaokupljen drugim zadatkom pjesnika — eksperimentiranjem da bi otkrio koliko razrađena i komplicirana može biti glazba poezije, a da pri tome ne izgubi u potpunosti kontakt s govornim jezikom, te da njegovi likovi ne prestanu biti ljudska bića. To je pjesnik *Cimbelina, Zimske priče, Perikla* i *Oluje*. Stih bez sroka Shakespeareovih i ostalih elizabetskih drama upotrebljavali su i kasniji dramatičari; osobito je u XIX. stoljeću bilo pokušaja da se taj stih oživi, no uspjeh je redovito izostao. Nakon Shakespearea, napominje Eliot, nerimovan stih bio je tako često upotrebljavan za poeziju koja nije imala veze s dramom da je u potpunosti izgubio vezu s ritmom govornog jezika.

5.

U Eliotovim opažanjima o prirodi, zadacima i opsegu književne kritike također možemo vidjeti razvitak od rane intransigentnosti do prihvaćanja i pomirljivosti u kasnijim godinama. U svojim ranim »revolucionarnim« esejima Eliot kritiku uglavnom smatra sporednom popratnom djelatnošću, kojom se uspješno bave prije svega sami pisci, napose pjesnici. U svom ranom eseju o suvremenoj kritici[48] on s odobravanjem citira Ezru Pounda kad ovaj tvrdi da »sve što kritičar može učiniti za čitaoca jest to da usmjeri njegov pogled ili sluh«. U istom napisu Eliot ističe da čitaoca treba dovesti do faze da sâm vidi, te »napokon dovesti ga do remek-djela i upozoriti na nj, no ima mnogo faza kod kojih kritičar može zastati ili produžiti«. U jednom prikazu godine 1919.[49] Eliot tvrdi da je vrijedna jedino kritika praktičara,[50] »dopustivši da praktičar u jednoj umjetnosti može kazati vrijednih stvari koje su analogne u drugoj umjetnosti. Kritika nije neovisna djelatnost, nego nusproizvod neke druge

[48] »The Egoist«, listopad 1918., str. 113.—114.
[49] »The Athenaeum«, prosinac 1919., str. 1333.
[50] U već spomenutom eseju o Marvellu (objavljenom 1921.) Eliot tvrdi da je vječni zadatak kritike da pjesnika dovede natrag u život, da »iscijedi kap biti« njegove poezije. »Ne odrediti rang, nego izolirati tu kvalitetu, to je kritički posao« (SE, 292). Ne radi se dakle o ocjeni koja je dobra, a koja loša pjesma — kao što je Eliot poslije očekivao od kritike — nego o pronalaženju bitnih značajki u poeziji nekog pjesnika.

djelatnosti«. Već 1923. Eliot je priznao u svom eseju o funkciji kritike da je u prošlosti bio naklonjen »prihvatiti ekstremnu poziciju da su jedini kritičari vrijedni čitanja oni koji su sami stvarali, i to stvarali dobru umjetnost o kojoj su pisali« (SE, 31). No i u toj fazi Eliot piše da »ni jedan eksponent kritike /.../ nikada nije postavio apsurdnu tvrdnju da je kritika djelatnost koja je sama sebi svrhom« (SE, 24). U istom eseju on tvrdi da je kritika koju pisac vrši na samom svom djelu »najvitalnija, najviša vrst kritike« (SE, 30). Godine 1926. u uvodniku tjednika »Times Literary Supplement« (8. srpnja) Eliot kaže da je iskrena kritika »izraz stvarne duhovne potrebe. Ona je autonomna. To ne znači da je kritika samozadovoljenje potrebe za izražavanjem, što je prilično očito, nego da nije sekundaran i izveden način samoizražavanja«. Poslije se Eliot više nije bavio načelnim pitanjem o mjestu kritike, nego ju je prihvatio kao takvu i od tog prešutnog prihvaćanja dalje razvio svoja razmatranja.

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

li je to dobra pjesma?«. Nešto poslije u istom predavanju Eliot tvrdi da je »osnova kritike sposobnost da odabere dobru pjesmu te da odbije lošu; a najoštriji tekst kritike jest sposobnost da odabere dobru *novu* pjesmu, tj. da adekvatno reagira na novu situaciju«.

O zadatku i funkciji kritike Eliot je najodređenije govorio u svom eseju o funkciji kritike (1923.). Spominjući u tom napisu svoj raniji esej o tradiciji i individualnom talentu, Eliot ističe da je i funkcija kritike — poput tradicije — problem stvaranja reda. A kad u tom eseju govori o kritici, Eliot misli na »komentiranje i prikazivanje umjetničkog djela s pomoću pisanih riječi« (SE, 24). Konačni je cilj kritike razjašnjenje i ispravljanje ukusa. No da to ne znači detaljno prikazivanje, tumačenje i interpretiranje djela, upozorava nas Eliot u jednom drugom napisu iz svog ranog razdoblja, u kojem kaže da kritičar ima put kojim treba ići; on može pokazati dobru književnost i onda zašutjeti. On može izabrati i prikazati zanimljive činjenice, samo on »mora biti potpuno siguran o tome što je činjenica, tvrda činjenica, te zatim može naznačiti koje je djelo dobro, a koje je dobro na drugi način; njegovo usmjerivanje mora biti uredno i precizno«.[51]

Neće nas začuditi kad čujemo Eliota u uvodu knjizi eseja *Posvećena šuma* kako ističe da je dio kritičarova posla sačuvati tradiciju tamo gdje postoji dobra tradicija: »Dio njegova posla vidjeti književnost u kontinuitetu i kao cjelinu; to znači eminentno da je *ne* vidi kao posvećenu vremenom, nego povrh vremena, da vidi najbolje djelo našega vremena i najbolje djelo od prije 2500 godina istim očima« (SW, XV—XVI). Kritičar kao čuvar norma kvalitete i kontinuiteta tradicije treba se prije svega boriti protiv tzv. »unutarnjeg glasa«, tj. protiv diktata individualističkog, subjektivnog diktata. Više puta on ističe da su kritičarova oruđa usporedba i analiza te da on mora imati razvijen smisao za činjenice. Čitaoca pomalo iznenađuje Eliotov odlučni zahtjev da kritičar prije svega mora imati razvijen osjećaj za činjenice, to više što on odmah dodaje da smisao za činjenice nipošto nije sitan ili čest dar. »Smisao za činjenice katkada se vrlo sporo razvija, a njegov potpun razvitak vrlo lako znači sam vrhunac civilizacije« (SE, 31). No odmah se nameće pi-

[51] »The Athenaeum«, svibanj 1919.

tanje kakve činjenice zapravo Eliot ima na umu. O tome postoji u samom eseju o funkciji kritike stanovita nejasnoća. Eliot nas upućuje da postoje tako mnoge sfere činjenica da je naša izvanjska sfera činjenica, znanja, okružena narkotičnim maštanjem; on dalje tvrdi kako se nekim ljudima te činjenice mogu činiti »suhoparnim, tehničkim i ograničenim«, a ipak radi se samo o svođenju osjećaja na razinu činjenica, na »suhu tehniku«, kojom je čuvstvo, npr. oduševljenje za stanovitu poeziju, prevedeno na nešto »precizno, poslušno i obuzdano«. »To je«, nastavlja Eliot, »vrijednost kritike praktičara — on se bavi svojim činjenicama te nam može pomoći da sami isto učinimo« (SE, 32). Po tome bi nam se činilo da Eliot smatra za činjenice raspravljanje o tehničkim osobinama poezije, o pokušaju da se stanovita poezija estetski analitički definira, te da se naglaskom na takvim činjenicama Eliot želi suprotstaviti kritici koja se iscrpljuje u izražavanju kritičarovih čuvstava prema djelu. No nešto dalje u istom eseju saznajemo da Eliot pod činjenicama smatra ono što obično imamo na umu kad o njima govorimo u vezi s književnošću, npr. kad raspravljamo o uvjetima pod kojima je neko djelo nastalo, kad razmatramo ambijent ili postanak djela. Eliot ide dapače tako daleko da naziva bilo kakvu bilješku u časopisu »Notes and Queries« (Bilješke i pitanja) — časopis koji se bavi bilježenjem novosti u historiografiji književnosti — korisnijim i boljim od »devet desetina najpretencioznijeg kritičkog žurnalizma u časopisima i knjigama« (SE, 33). I ovdje se Eliot obara na interpretativnu kritiku, u kojoj, kako tvrdi, jedan uspjeh prati tisuću prijevara, a često umjesto uvida u djelo dobivamo fikciju. I dok usporedba i analiza samo traže lešine na stolu, »interpretacija uvijek vadi dijelove tijela iz svojih džepova te ih stavlja na mjesto« (SE, 33).

Eliotovo predavanje o granicama kritike, održano 1956., objašnjava njegovo ranije inzistiranje na važnosti činjenica u književnoj kritici. Kako sam Eliot ovdje kaže, impresionistička je kritika ranije izazvala njegovu oštru reakciju u eseju 1923. (te je zbog toga pretjerano istaknuo važnost činjenica). U predavanju 1956. on smatra neke svoje ranije tvrdnje pretencioznim — u skladu sa svojom skromnošću i skepsom iz kasnijih godina — te kaže da mu se formulacija o zadatku kritike kao »objašnjavanju umjetničkog djela i ispravljanja ukusa« čini ponešto pompoznom, te sada izražava želju da tu frazu zamijeni riječima da kritika treba »po-

spješiti razumijevanje i uživanje u književnosti« (PP, 115). Eliot dodaje da pod razumijevanjem i uživanjem ovdje ne misli na dvije različite djelatnosti, jednu racionalnu a drugu emocionalnu. Pod razumijevanjem ne misli na objašnjavanje, premda je objašnjenje često puta pretpostavka razumijevanju. Kao ilustraciju Eliot navodi Chaucera, engleskog pjesnika iz XIV. stoljeća. Poznavanje nepoznatih riječi i oblika u Chaucera nužna je pretpostavka za razumijevanje toga pjesnika; no ipak možemo zamisliti čitaoca kojemu je sve to poznato, a koji ipak ne razumije Chaucerovu poeziju:

> Razumjeti pjesmu isto je što i uživati u njoj zbog pravih razloga. Čovjek bi mogao reći da to znači steći iz pjesme zadovoljstvo kakvo ona može pružiti: uživati u pjesmi uz pogrešno shvaćanje što je ona, znači uživati u nečemu što je samo projekcija naše svijesti (PP, 115).

Sigurno je da ne uživamo potpuno u pjesmi ako je ne razumijemo, a u drugu ruku isto je tako istina da ne razumijemo potpuno pjesmu ako u njoj ne uživamo. Iz toga slijedi zaključak da je književni kritičar onaj kritičar kojemu je prvenstveni cilj pomoći čitaocima da razumiju i uživaju. No takav kritičar mora imati i drugih interesa — isto kao i pjesnik — jer kritičar nije samo tehnički stručnjak koji je naučio pravila kojih se pisci moraju držati; on mora biti potpun čovjek s uvjerenjima i principima, sa znanjem i životnim iskustvom. I ova izjava karakteristična je za kasnijeg Eliota. Dok je u ranijim esejima njegov naglasak bio gotovo isključivo na pjesničkoj tehnici i konvenciji, ovdje se interesi prostiru na šire područje ljudskog iskustva.

Kritika ne smije svu važnost nalaziti u razumijevanju, jer onda može iz razumijevanja nehotice skliznuti u objašnjavanje: »Čak smo u opasnosti da se kritikom bavimo kao da je znanost, što ona nikada ne može biti« (PP, 117). Ako u drugu ruku opet previše ističemo uživanje, zapast ćemo u impresionizam i subjektivizam. I premda je, kako tvrdi Eliot, u najnovije doba prijetila opasnost i s jedne i s druge strane, ipak su »posljednjih trideset godina bile briljantan period u književnoj kritici u Britaniji i Americi« (PP, 118).

6.

Ne može biti sumnje da je prošlo doba Eliotova kritičkog utjecaja. U posljednjih dvadesetak godina brojni mlađi kritičari izložili su Eliotov opus ozbiljnim primjedbama. Među ranijim negativnim kritikama ističe se knjiga Karla Shapira *U obranu neznanja* (In Defense Ignorance, New York, 1952.), koja napada Eliota i njegov utjecaj na tzv. Novu kritiku.[52] Kao što Shapiro kaže: »Koliko možemo reći, Eliotova i Poundova kritika uništila je golema književna područja.«[53] Shapiro se ruga pomodnim tendencijama kritike da pronađe mnogoznačnosti u svakoj pjesmi, te ističe da značenje pjesme ovisi o samoj pjesmi, a ne o dvadeset značenja /u rječniku/ ili u nekoj antropološkoj studiji. Nasuprot Eliotu Shapiro tvrdi: »Poezija se kreće prema leksikografiji u svojoj degenerativnoj fazi, u značenje koje možete tražiti u rječniku i tamo ga naći. Onda to postaje poezija verbalizacije, dosjetljivosti, domišljatosti, kritičke aluzije, metafizičke metafore i napokon filozofske apstrakcije, nakon čega umire.«[54] No Nove kritičare oduševljava mnogoznačnost, te je zbog toga za njih metafizičar Donne bolja mozgovna hrana od jednostavnog Roberta Herricka.

Teškoća je u Shapira u tome da on općenito ne voli kritiku, pa je prema tome i Eliot neizbježivo morao postati ciljem njegova napadaja. Kao što Shapiro kaže u jednom od svojih neprijateljskih osvrta na kritiku:

> Kritika je uvijek posljednja i najmanje pouzdana književna umjetnost, renegat i pokvareno derište književnosti. Kritika ima gotovo urođenu tendenciju da degenerira u nešto drugo, u što god možemo zamisliti — u psihologiju, estetiku, antropologiju, politiku, ili teologiju. Ona je zaista crna ovca književne obitelji.[55]

U prvom poglavlju svoje knjige *Posao kritike* (The Business of Criticism, London, 1959.) Helen Gardner indirektno kritizira vrst kritike koju je začeo Eliot. Njezin je glavni cilj napadaja shvaćanje tradicije kao kanona vrijednosti. Kritičari koji prave popise pisaca koji pripadaju nekoj određenoj tradiciji kao da mašu svojim despotskim žezlima, te ne podnose nikakva suprotna mišljenja. Moramo ipak dodati da se te riječi ne odnose prije svega na Eliota, nego više na ortodoksiju koja se tek razvila pod njegovim kritičkim utjecajem, jer u povijesti kulture dobro je poznata činjenica da učenici i sljedbenici često postaju mnogo rigorozniji i krući nego što je bio sam učitelj.

Helen Gardner vjeruje da funkcija kritike treba biti elastična i provizorna, te predbacuje Eliotu kad ovaj tvrdi da je osnova kritike sposobnost da se izabere dobra pjesma i odbaci loša. Nasuprot tome ona ističe da osnova kritike »nije toliko sposobnost razlikovanja dobre od loše pjesme, koliko sposobnost pozitivnog reagiranja na dobru pjesmu i sposobnost objašnjavanja njezina značaja, ljepote i značenja na način koji je vrijedan za druge čitaoce«.[56]

Graham Hough u svojoj utjecajnoj knjizi *Slika i iskustvo* (Image and Experience, 1960.) na sličan način, ali iz nešto drukčijeg kuta, kritizira Eliota i pjesničku revoluciju nazvanu imažizmom. I Houghova se glavna zamjerka sastoji u tome da je ono što se smatralo osnovnim, trajnim i općim otkrićem biti poezije zapravo vremenski definitivno određeno: izraz potrebe povijesnog časa kojemu se već naziru granice. Hough navodi ideale imažizma o kojima je već bilo riječi, kao što su koncentracija pjesnika na sam predmet i maksimalna ekonomičnost pjesničkog izraza. On dodaje da imažizam ne dopušta najstariji recept za pjesmu, tj. prikazivanje samog predmeta na početku, a zatim refleksije na koju taj predmet navodi pjesnika. Ono protiv čega su imažisti reagirali jest automatizam melankoličnih meditacija, popularan među engleskim pjesnicima XIX. stoljeća. Reakcija imažista bila je opravdana, jer pjesnici trebaju uvijek reagirati protiv učmalosti i klišeja izraza i osjećaja; i taktika napadaja imažista bila je umjesna, no pogrešno je bilo taktiku proglasiti za opća načela. Hough također, napada imažističku koncepciju da se dobra pjesma sastoji od kolokacije slika sa što manjim brojem elemenata vezivnog tkiva. Po Houghovoj tvrdnji takva koncepcija dovodi

[52] Više o Novoj kritici vidi u četvrtom poglavlju.
[53] Karl Shapiro: *In Defense of Ignorance*, New York, 1952., str. 39.
[54] Ibid., str. 17.
[55] Ibid., str. 30.

[56] Helen Gardner: *The Business of Criticism*, London, 1959., str. 10.

do pjesama proizvoljne konstrukcije i do raskida veze s čitaocem, tj. ona često zbog svoje ekstremne kondenziranosti postaje nerazumljiva. Tu svoju tvrdnju Hough ilustrira na poznatoj Eliotovoj poemi *Pusta zemlja*, ističući njezinu proizvoljnost, te pokazuje kako se neki elementi te pjesme ne mogu do kraja objasniti. Za razliku od toga i od vjerovanja u apsolutnu pjesničku impersonalnost on ističe da u pjesmi mora postojati osjećaj da jedan — ili više glasova — govori:

> da ono što ti glasovi govore treba imati princip povezanosti koji nije različit od principa prihvatljivog u bilo kojoj drugoj vrsti razgovora; da kolokacija slikā nije uopće metoda, nego negacija metode. U stvari, da se potpuno otkrijem, želim reći da pjesma, interno razmatrana, treba pružiti istu vrst smisla kao bilo kakav drugi razgovor.[57]

Hough također izražava svoje neslaganje s Eliotovim zahtjevom da pjesnik treba imati na umu cijelu evropsku kulturu. »Hvale vrijedan program, no čovjek se prisjeća da je duh Evrope vrlo širok predmet svijesti. On uključuje enciklopediste isto kao i crkvene oce, Spinozu isto kao i Sv. Bernarda, Nietzschea isto kao i Dantea, Mallarméa, *Beowulfa* i *Odiseju*.« A kad »pogledamo stvarni način rada pjesnika, vidjet ćemo da ih karakterizira vrlo selektivna indiferentnost prema velikom dijelu toga područja«[58]. Pjesnik uzima stanovit manji ili veći broj uzora, a ostale zanemaruje. Govoreći o samome sebi — a moramo držati na umu da Hough nije samo kritičar nego i pjesnik — on kaže da nikada nije bio u stanju držati na umu cijelu evropsku književnost od Homera do svoga vremena.

Ono što je međutim ostalo od imažizma jest poetska dikcija, velika pozornost pri izboru rječnika pjesme. Eliotovi napisi imali su tu odlučno značenje; on je naglašavao nužnost veze između govornog i pjesničkog jezika, te je isticao vitalnost i elastičnost Shakespeareova doba. A svojom poezijom dao je visoke uzore leksičke senzibilnosti. Nakon Eliota, priznaje Hough, više nitko nije mogao tako nemarno

[57] Graham Hough: *Image and Experience*, London, 1960., str. 25.
[58] Ibid., str. 81.

pisati stihove kao što se to prije događalo. Ali i tu se nameće pitanje do koje mjere besprijekornost pjesme znači njezinu apsolutnu vrlinu. Kako bi testirao tu tvrdnju, Hough uzima romanopisca i pjesnika Thomasa Hardyja, posljednjeg velikog engleskog pisca izvan modernog pokreta. Ukočenost njegova jezika, nezgrapni humor, dijalog koji nije ni prirodan ni stiliziran (nego samo izvještačen), sve su to nedostaci koje danas u pisca približna ranga ne možemo zamisliti. A ipak, Hardyjevi prikazi ljudskih bića, pri radu, u veselju i boli, odveć su potresni, a da bi netom navedene zamjerke mogle dovesti u pitanje vrijednost njegove umjetnosti. Njegovi romani i poezija na taj način trijumfiraju nad svim nedostacima. Aludirajući na Eliota i ostale tendencije u suvremenoj poeziji i kritici, Hough dodaje: »Bez pomoći rituala plodnosti i kolektivne podsvijesti Hardy je pokazao kako od provincijalca može postati univerzalan genij.«[59] Na temu provincijalizma — koja je bauk za Eliota — Hough se u svojoj knjizi navraća sa simpatijama. Za razliku od internacionalizma u brojnim područjima umjetnosti i civilizacije, u književnosti, tvrdi Hough, ne može doći do takvog niveliranja. Tu jezična barijera tako reći garantira neprekidnu raznolikost. I zbog toga se Houghu čini da je nastupila reakcija protiv kozmopolitizma Eliota i njegovih sumišljenika. Brojni znakovi u Engleskoj govore u prilog vjerovanju u pokušaj da se poezija vrati na nevinost predimažističkih dana:

> U poeziji i u razgovorima o poeziji, u romanu i u razgovoru o romanu, zapažena je poluprkosna uskoća naprama kozmopolitizmu razdoblja koje je prethodilo, i čini mi se da ja u tome sudjelujem, premda to nije moja namjera.[60]

Vjerojatno je najbolje teoretsko opravdanje toga stava dao pjesnik i kritičar Donald Davie u svojim predavanjima objavljenim u časopisu »Listener« (1957.). Davie u tom članku ističe da likovna umjetnost i glazba postaju sve više međunarodnom kulturnom baštinom u kojoj nestaju specifične nacionalne razlike. Tehnika reprodukcije u likov-

[59] Ibid., str. 82.
[60] Ibid., str. 77.

noj umjetnosti i glazbi toliko je napredovala da skladatelj i slikar mogu u svom domu živjeti kao — kako ga Davie naziva prema Malrauxu — u nekom imaginarnom muzeju. Glazba na pločama i vrpcama i reprodukcije likovnih djela mogu u svakom slučaju pružiti velik izbor uzora iz najraznovrsnijih kultura. U poeziji međutim, tvrdi Davie, stanje je gotovo suprotno. Nakon izumiranja latinskog kao međunarodnog jezika pjesnici su prisiljeni oslanjati se pretežno na nacionalne tradicije. To dovodi do sužavanja tematike i skromnosti u opsegu takve poezije, što se može zamijetiti, kako tvrdi Davie, u suvremenoj engleskoj poeziji, gdje »dobri pjesnici na sve strane uvlače rogove. Oni se oslobađaju pretencioznosti, kulturnog dekora i arogantnog samopouzdanja, te stvaraju englesku poeziju, koja je oštro omeđena po svojim ciljevima, neugodno skromna po svojim pretenzijama, namjerno provincijska po svom domašaju. Uvjeren sam da se ti pjesnici ne bi uvrijedili kad bi tko prigovorio da je njihova poezija neizbježivo periferijske važnosti«.

Prema činjenici da mnogi moderni pjesnici stvaraju poeziju nadahnjujući se najraznovrsnijim vrelima sadašnjosti i prošlosti Donald Davie odnosi se vrlo rezervirano i tvrdi da je u tih pjesnika moderan stil u poeziji reorganizacija starog stila po modernim uzorima. Pokušati iskovati u poeziji nov stil koji bi bio neovisan o prošlosti, to može dovesti jedino do poezije koja — ako nije loša — u najboljem je slučaju tek manje ili više provincijske vrijednosti. Jer poezija koja se obilno služi uzorima iz prošlosti te ih integrira u svoja djela trpi od ozbiljnih nedostataka da nije potpuno samostalna i samodovoljna, te da uvijek treba komentar. Premda ne spominje Eliota, najvjerojatnije se taj komentar odnosi na njegovu poeziju koja je sva natopljena citatima i uzorima iz prošlosti. I tek kad u Eliotovoj poeziji saznamo izvor iz kojeg je pojedini citat »presađen«, dobivamo pravi uvid u efekt i novi funkcionalni kontekst unutar Eliotove poezije. A upravo tu ovisnost o komentaru, tu potrebu da uz poeziju slušamo još jedan glas, žele izbjeći mladi engleski pjesnici, pa makar i uz cijenu da stvaraju poeziju provincijske vrijednosti. A kada treba birati između te široke, sveobuhvatne poezije, natopljene uzorima iz prošlosti i različitih tradicija, te poezije koja je skromna, ali samostalna i samonikla, Daviejeve simpatije nedvojbeno su

na strani onih koji stvaraju tu skromnu poeziju, a isto tako na strani čitalaca koji zbog sličnih razloga vole upravo tu poeziju.

Čak kad bismo smatrali i sve prigovore u posteliotovskoj kritici opravdanim i usmjerenim protiv Eliota, još uvijek bi ostalo u njegovu djelu mnogo vrijednih misli izvan njegova osnovnog kritičkog sustava — ako možemo tako nazvati njegove ideje vodilje. Navedimo samo neke od tih tema. Tu je npr. problem razlike u uvjerenju između čitaoca i autora. Do koje mjere može čitalac pozitivno reagirati na književno djelo koje izražava ideje različite ili čak suprotne od njegovih vlastitih uvjerenja? Eliot se češće navraćao na taj problem; u eseju o društvenoj funkciji poezije on priznaje da su ljudi skloni kazati za neko djelo da to nije poezija ako ne vole nazore zastupane u pjesmi, ili, obratno, da često smatraju da je prava poezija ono što slučajno izražava gledište koje im je blisko. Eliot stoga upozorava da

> loša poezija može biti prolazne popularnosti kada pjesnik odražava neki popularni stav toga vremena; ali prava poezija preživjet će ne samo promjenu popularnog mišljenja, nego i potpuno iščezavanje problema koji su pjesnika strastveno preokupirali. Lukrecijeva pjesma ostaje velika pjesma, premda su njegovi pojmovi o fizici i astronomiji diskreditirani. Drydenove pjesme također, premda nas političke polemike iz XVII. stoljeća više ne zanimaju, isto kao što nam velika pjesma iz prošlosti još uvijek može pružiti zadovoljstvo iako je njezin predmet takav da bismo danas o njemu pisali u prozi (PP, 17—18).

U eseju o Danteu Eliot se osvrće na isti problem, te ističe da čitalac ne mora vjerovati u ono što je Dante vjerovao da bi uživao u njegovoj poeziji; ono što čitalac mora postići kada čita Dantea jest razumijevanje njegove poezije. Eliot dodaje da će katolik lakše shvatiti značenje Danteove poezije nego prosječan agnostik, ali ne zbog toga što katolik vjeruje, nego zato što ima potrebnu naobrazbu za razumijevanje. Eliot ipak priznaje da čitalac vjerojatno nalazi veće zadovoljstvo kada dijeli pjesnikova uvjerenja. No u drugu ruku

ima izrazitog zadovoljstva i u poeziji kao poeziji kad čovjek ne dijeli uvjerenja, analogno zadovoljstvu kad 'ovladamo' filozofskim sustavima drugih ljudi. Čini se da je 'razumijevanje' za književnost apstrakcija, a čista poezija fantom; te da pri stvaranju i uživanju poezije uvijek sudjeluje mnogo toga što je sa stanovišta 'umjetnosti' irelevantno (SE, 271).

U knjizi o upotrebi poezije i kritike Eliot definira slučajeve u kojima će čitalac moći cijeniti poeziju različitih ili suprotnih gledišta:

> Kad je doktrina, teorija, vjerovanje, 'nazor na svijet' prikazan u pjesmi takav da ga čitalac može prihvatiti kao koherentan, zreo, te da se osniva na činjenicama iskustva, on ne predstavlja zapreku za čitaočevo zadovoljstvo, bez obzira da li ga može prihvatiti ili odbiti, da li se s njime slaže ili ga prezire. No kada ga čitalac odbija kao djetinjast ili slabouman, on može predstavljati za čitaoca dobro razvijena duha gotovo potpunu prepreku (UPC, 96).

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

Eliotova želja za preciznošću i redom navela ga je na to da povremeno ističe potrebu za radikalnom reformom terminologije književne kritike. Tako je 1932. u svom časopisu »Criterion« pisao da je kritici danas potrebna striktnija terminologija, jer dok »kritičarima nedostaju termini za dvije od četiriju kategorija, i dok poznati kritičari uporno /. . ./ upotrebljavaju riječ 'romantizam' umjesto 'sentimentalizam', ne može se uspostaviti nikakav red na području kritike«.

U predavanjima pod naslovom *Za stranim bogovima* Eliot ističe da je dvojbeno da li terminima romantizam i klasicizam možemo pripisati određene vrline ili nedostatke:

> Prilike za sustavne nesporazume i jalove polemike gotovo su idealne; a diskusija o tom predmetu obično se vodi s više uzrujavanja i predrasuda nego razuma (SP, 31—32).

U eseju o Kiplingu Eliot preporuča da tamo gdje je terminologija neodređena, »gdje nemamo rječnik za distinkcije koje osjećamo, jedinu preciznost možemo pronaći u tome da budemo svjesni nesavršenosti svojih instrumenata te svjesni različitih značenja u kojima upotrebljavamo iste riječi« (PP, 251). I u svojoj ranoj knjizi eseja. u *Posvećenoj šumi*, Eliot se tuži da tamo gdje postoje tolika područja znanja i gdje se riječi upotrebljavaju u različitim značenjima postaje sve teže za bilo koga znati o čemu govori ili ne govori.

Mogli bismo navesti još mnogo vrijednih Eliotovih misli iz heterogenih područja umjetničkog stvaranja. Zadržimo se samo na nekoliko zapisaka o pjesničkom stvaranju, o ulozi poezije u životu nacije, te o reagiranju čitalaca na pjesmu. U uvodu pjesama Ezre Pounda Eliot govori kako se pjesnički rad može kretati po dvjema crtama zamišljenog grafikona; jedna je crta pjesnikov svjesni napor pri razvoju tehničkog umijeća, tj. razvijanja medija, a druga je crta njegov normalan razvoj kao čovjeka, tj. njegovo prikupljanje i probavljanje iskustva. Eliot dodaje da pjesnik nije u potrazi za iskustvom, nego samo prihvaća iskustvo kao rezultat onoga što radi. »Mislim na rezultate čitanja i refleksija, raznolikih interesa, kontakata i poznanstava, strasti i pustolovina.« Tu i tamo te će dvije crte konvergirati na visoku vrhu, iz čega će nastati remek-djelo. Drugim riječima, prikupljeno iskustvo kristalizirat će se u umjetničkom materijalu, a godine rada na tehnici pripravit će adekvatan medij, te će kao rezultat nastati djelo u kojem su medij i materijal, forma i sadržaj nerazdvojivi. Pišući o Yeatsu, Eliot opet raspravlja o problemu pjesnika i prikupljanja životnog iskustva:

> Čovjek koji je otvoren prema iskustvu nalazi se u drugom svijetu u svakoj dekadi svoga života; te budući da vidi svijet različitim očima, materijal njegove umjetnosti neprestano se obnavlja. No u stvari vrlo je

malo pjesnika pokazalo sposobnost za adaptaciju prema godinama. Potrebno je iznimno poštenje i hrabrost da se čovjek suoči s promjenom. Većina ljudi čvrsto se drži iskustva iz mladosti, tako da njihovo pisanje postaje neiskreno ponavljanje njihovih ranijih djela ili oni napuštaju strasti, pa pišu iz glave sa šupljom i jalovom virtuoznošću. A postoji još i gore iskušenje: opasnost da pjesnik postane dostojanstven, da postane javna figura samo svojom javnom egzistencijom: vješalice za kaput na kojem vise medalje i odlikovanja, radeći, govoreći, čak misleći i osjećajući samo ono što vjeruje da publika od njega očekuje (PP, 257).

Za razliku od takve kreature klasik je izraz apsolutne zrelosti, jer on se može razviti »jedino kad je neka civilizacija zrela; kad su jezik i književnost zreli, i to mora biti djelo zrela duha (PP, 55). Takav klasik nedvojbeno je i kamen međaš u nacionalnoj književnosti, za koji su potrebne dvije osnovne karakteristike: »snažna lokalna atmosfera vezana s nesvjesnom univerzalnošću« (CC, 54). A takva poezija nije samo kulturna dekoracija, jer

narod koji se prestane brinuti za svoju književnu baštinu postaje barbarski; narod koji prestaje stvarati književnost prestaje se kretati u svojoj misli i osjećajnosti. Poezija jednog naroda crpi svoj život iz govora naroda i za uzvrat mu daje život; ona predstavlja njegovu najvišu točku svijesti; njegovu najveću snagu i njegovu najistančaniju osjećajnost (UPC, 15).

Eliotova sumorna razmišljanja o mogućnosti civilizacije bez književnosti potpuno se slažu s njegovom općom skepsom u pogledu ljudske prirode i društva. U predavanju održanom 1955. on je dalje razradio svoje pesimističke misli, istaknuvši da sve što radimo ima

neke nepredviđene posljedice, da često naši najbolji opravdani pothvati završe u katastrofi i da katkada naše najneracionalnije greške imaju najsretnije rezultate; da svaka reforma dovodi do novih zloupotreba koje nisu mogle biti predviđene, ali koje nam ne pružaju opravdanje da kažemo kako tu reformu nije trebalo provesti; da se neprestano moramo adaptirati na

novo i neočekivano; te da se uvijek krećemo, ako ne u mraku, a ono u sumraku, s nesavršenim vidom, neprestano se varajući da je jedan predmet zapravo drugi, zamišljajući udaljene zapreke gdje u stvari nikakvih zapreka nema, a nesvjesni kobne prijetnje odmah na dohvatu ruke... (CC, 140).

Mogli bismo dalje citirati Eliotove misli i primjedbe pune zanimljivih sugestija i životnog iskustva; među tim mislima našli bismo i nedosljednosti, pa čak i kontradikcije, no, kao što smo već istaknuli, Eliotove izjave često moramo shvatiti kao djelomične istine, kao izreke ili aforizme, koji su istiniti samo u određenom kontekstu i iz stanovita kuta. Osim toga ne smijemo nikada gubiti iz vida razvoj Eliotovih nazora — on je imao pravo kad je izrazio nezadovoljstvo komentatorima koji su katkada citirali neke njegove izjave od prije trideset godina kao da ih je izrekao jučer. No ipak glavnina Eliotovih kritičkih misli čini cjelinu, ona predstavlja određenu kadencu gdje svršetak proizlazi iz početka i kasnijeg razvoja. Premda danas ima mnogo prigovora tom kritičkom opusu, nitko ne dovodi u sumnju Eliotovu središnju važnost i utjecaj na književnu kritiku u Engleskoj i Americi u prvoj polovici ovoga stoljeća.

HENRY JAMES I POSLIJE:
ROMAN KAO UMJETNIČKO DJELO

1.

Dok gotovo ne može biti dvojbe o središnjem mjestu T. S. Eliota u modernoj angloameričkoj kritici poezije, u kritici romana nema autoriteta slična ranga. Možda izostajanje takve markantne ličnosti možemo pripisati činjenici što je roman daleko amorfniji rod od poezije, pa je prema tome i teže postati odlučan kritički autoritet. No bilo kako

---

Henry James (1843.—1916.), američki pisac romana i novela, dramatičar i kritičar. Odrastao u imućnoj intelektualnoj obitelji (brat William bio je glasoviti filozof i psiholog), James se isključivo bavio svojom umjetnošću. Mnogo je putovao, a 1875. nastanio se u Evropi. U Parizu se sastajao s istaknutim piscima svoga vremena, među ostalima s Turgenjevom, Flaubertom i Zolom. Nakon nekog vremena odabire London za svoje stalno prebivalište.

Jedna je od glavnih tema Jamesovih djela konfrontacija američke i evropske civilizacije, npr. u *Amerikancu* (The American, 1877.), *Portretu jedne dame* (Portrait of a Lady, 1881.), *Ambasadorima* (The Ambassadors, 1903.). Među ostale poznate romane ubrajamo *Princezu Casamassimu* (Princess Casamassima, 1886.), *Golubinja krila* (The Wings of the Dove, 1904.) i brojna druga djela.

Osobito u svojim kasnijim djelima James pokazuje izrazitu tendenciju prema introspekciji, metaforici i razrađenom i složenom stilu u kojem se dijalog miješa s unutarnjim monologom, realističan opis s prikazom cjelokupne atmosfere, stvarna pojedinost sa simbolom.

Glavne zbirke kritičkih eseja: *Francuski pjesnici i romanopisci* (French Poets and Novelists, 1878.); *Hawthorne* (1879.); *Djelomični portreti* (Partial Portraits, 1888.); *Eseji u Londonu*

bilo većina povjesničara engleske i američke književnosti slaže se u tome da ozbiljna kritika romana na angloameričkom području počinje s Jamesom. Tako npr. Leon Edel, jedan od najboljih poznavalaca Jamesa, tvrdi da je James bio »prvi ozbiljni i metodički teoretičar umjetnosti romana«[1], a Barbara Hardy u svojoj zapaženoj studiji o romanu *Primjerena forma* (The Appropriate Form) ističe Jamesa kao »našega prvog kritičara romana«. No stvorili bismo kriv dojam ako bi čitalac zaključio da postoji jednodušnost glede Jamesove uspješnosti kao kritičara. T. S. Eliot izjavio je npr. da James nije dobar kritičar, što nas začuđuje kad dolazi iz Eliotova pera, budući da među tom dvojicom kritičara ima dodirnih točaka; o tome će još biti riječi u ovom napisu.

James je u svakom slučaju obilježio važnu fazu u kritici romana: to je faza intenzivne svijesti o romanu kao umjetničkom djelu, a ne kao sredstvu za zabavu i razbibrigu. Ta je faza vjerojatno započela s Flaubertom, a Henry James je važan kamen međaš u razvoju te svijesti. Možda možemo najbolje »intonirati« karakter njegove kritike ako citiramo jedan odlomak iz njegova pisma H. G. Wellsu. Kao što James kaže u tom često citiranom odlomku: »Umjetnost s t v a r a život, stvara interes, stvara važnost, i meni nije poznat nikakav nadomjestak za snagu umjetnosti i ljepotu njezina postupka« (HJHGW, 267). Ako to imamo na umu, neće nas začuditi kad James kaže da umjetničko djelo može kazati

i drugdje (Essays in London and Elsewhere, 1893.); *Bilješke o romanopiscima i druge bilješke* (Notes on Novelists and Other Notes, 1914.), te kritički predgovori vlastitim djelima, sabrani u knjizi *Umjetnost romana* (The Art of the Novel, 1934.).

Jamesove kritičke eseje možemo naći i u drugim zbirkama; u ovom napisu služio sam se slijedećim izdanjima i kraticama:
French Poets and Novelists, New York, 1964. = FPN;
Hawthorne, New York, 1954. = H;
Selected Criticism (Izabrana kritika), edited by Morris Shapiro, New York, 1964. = SC;
The Future of the Novel (Budućnost romana), edited by Leon Edel, New York, 1956. = FN;
The Art of the Novel, New York, 1934. = AN;
Henry James and H. G. Wells (Henry James i H. G. Wells), edited by Leon Edel and Gordon N. Ray, London, 1958. = HJHGW.

[1] Uvod Leona Edela u Jamesovu knjigu *French Poets and Novelists*, New York, 1964., str. X.

[2] Barbara Hardy: *The Appropriate Form*, London, 1964., str. 4.

> čovjeku više o njemu samome nego što bi bilo kakva druga djela to mogla učiniti, izričući, koliko god je to moguće, sve što se može reći i na tako mnogo načina i na tako mnogo strana, i sa živošću prikazivanja koje je samo umjetnost, i isključivo umjetnost, gospodarica.[3]

No na temelju toga ne smijemo zaključiti da su Jamesovi nazori bili bitno estetski, tj. da je on ikada smatrao da je umjetničko djelo samo sebi svrhom. Zapravo je njegovo prvo veće kritičko djelo, *Francuski pjesnici i romanopisci*, značilo odbacivanje isključivo estetskog pristupa umjetnosti, izričući u isti čas i Jamesovo poštovanje prema francuskoj književnosti. To poštovanje sastojalo se od divljenja tehničkom savršenstvu francuske književnosti, dok su njegove rezerve uglavnom bile usmjerene protiv uskog esteticizma francuskih pisaca. Taj stav jasno je izražen u poglavlju o Théophilu Gautieru, u kojem on kaže da je Gautier mogao

> svakog dana gledati grupu prosjaka kako se sunčaju na Španjolskim stubama u Rimu /.../ i on nije vidio ništa osim lijepe smeđe boje njihovih prnja i mrlja njihove kože — to je gledao i u tome uvijek uživao bez ijednog časa razočaranja, bez ikakve prilike da osjeti onu neodoljivu odbojnost, kada je i »najmekša« prnja samo prljavština, a prljavština je siromaštvo, a siromaštvo je sjena koja nas progoni, a slikovita bijeda samo je sprdnja (FPN, 56).

Pišući o Baudelaireu, James tvrdi da je on »više mario za proces — za groteskno slikovite stihove — nego za same stvari« (FPN, 59—60). U takvim slučajevima pjesnik je zaboravio, zapravo izdao humanu bit umjetnosti kako bi postigao svoj estetski cilj. Takva djela, nastavlja James, moraju neizbježivo ostati mrtva, te on zbog toga zove Flaubertov *Sentimentalni odgoj* »mehaničkim i neživim« i »mrtvim romanom«. On žali što je Flaubert utrošio toliko mašte, invencije i stručnog ukusa na tako nevrijedan predmet. Ni-

[3] Citirano po knjizi F. W. Dupée: *Henry James*, Garden City, 1952., str. 197.

kakva umjetnost ne može u krajnjoj liniji spasiti Gospođu Bovary, jer je njezina svijest preuska i tričava da nosi glavni teret romana. U poglavlju o Baudelaireu James dapače tvrdi da umjetnost radi umjetnosti zapravo pokazuje »čvrsto uvriježen provincijalizam duha« (FPN, 64), a u eseju o D'Annunziju on kazuje da je nedavno bio pomodan zakon po kojem je sve trebalo biti podvrgnuto visokim normama ljepote, napor koji je naposljetku bio »čudan i napokon /.../ zamoran« (SC, 266).

James je također smatrao da se u esteticizmu s jedne strane i u moralnoj preokupaciji s druge može nazreti osnovna razlika između duha francuske i engleske književnosti. Tako u eseju o viktorijanskom piscu Trollopeu on kaže da su engleski pisci »inferiorni po smionosti, osjećaju reda, oštrini, intelektualnoj živosti, po sređivanju materijala te u karakterizaciji vidljivih stvari. No oni su više kod kuće u svijetu morala; kao što se to danas kaže, oni se razumiju u ljudsku savjest« (FPN, 253).

Trebalo je istaknuti Jamesovu izrazitu moralnu preokupaciju, budući da ga katkada prikazuju kao poklonika esteticizma, što napokon vodi do netočne slike Jamesove osnovne orijentacije. Povrh toga Jamesovo isticanje moralnog elementa kritike imalo je prilična odjeka u kasnijoj engleskoj kritici, napose u F. R. Leavisa, koji priznaje svoj dug Jamesu, navodeći Jamesov stav prema Flaubertu kao dokaz njegova antiesteticizma. Poput Jamesa i Leavis vidi u esteticizmu izdaju umjetnikova poziva, te tvrdi da umjetnost koja negira život mora napokon negirati i samu umjetnost. I D. H. Lawrence — slično kao James — tvrdio je da se Flaubert držao daleko od života kao od kuge. Zanimljivo je da Gyorgy Lukács, koji dolazi iz potpuno druge sredine i polazi s potpuno drukčijih pozicija nego što su Jamesove, smatra Flauberta prekretnicom u modernom esteticizmu. No, Lukács, kao marksist, pristupa Flaubertu historijski te njegov esteticizam tumači kao umjetnikovu defetističku reakciju na poraz društvene revolucije godine 1848. Kako je taj poraz značio trijumf buržoazije, koju je Flaubert prezirao, odsutnost bilo kakve perspektive prisilila ga je da traži utjehu i zadovoljenje u esteticizmu. A daleko od smiona istraživanja života i stvarnosti, tvrdi Lukács, takva djela moraju trpjeti od anemije koja karakterizira svu eskapističku i defetističku književnost. A nešto prije vidjeli smo da i James zove Flaubertov *Sentimentalni odgoj* mehaničkim i mrtvim romanom.

Ako je Jamesova knjiga o francuskim piscima značila njegovu reakciju na francusku kulturu — u smislu mješavine divljenja tehničkoj vještini i rezervā prema odsutnosti moralne svijesti — studija o američkom romanopiscu Nathanielu Hawthorneu značila je Jamesov zreo odnos prema književnosti i kulturi njegove domovine. Pada u oči Jamesov naglasak na Hawthorneovoj introverziji i izrazito moralnoj tendenciji. No James je uočio da ne može ići stopama svoga prethodnika, jer je američko društvo bilo odveć siromašno i jednostavno za pisca koji je prije svega htio svoju bogatu maštu primijeniti na prikazivanje čovjeka u složenom modernom društvu. Američko društvo jednostavno nije imalo elemente koje je pisac Jamesova kova smatrao bitnim za igru stvaralačke mašte; u često citiranom odlomku James navodi što sve Hawthorneova Amerika nije mogla pružiti piscu da razvije svoj opažajni i imaginativni dar:

> Nema države u evropskom smislu te riječi i u stvari gotovo ne postoji specifično nacionalno ime. Nema suverena, nema dvora, nema osobne lojalnosti, nema aristokracije, nema crkve, nema vojske, nema diplomatske službe, nema ladanjske gospode, nema palača, nema dvoraca, nema kurija, nema starih ladanjskih kuća, nema župnih dvorova, nema koliba sa slamnatim krovovima, nema ruševina obraslih bršljanom, nema katedrala, nema opatija, nema malih normanskih crkava; nema velikih sveučilišta ni javnih škola — nema Oxforda, nema Etona, nema Harrowa[4], nema književnosti, nema romana, nema muzeja, nema slika, nema političkih društava, nema sportske klase /.../. Mogli bismo sastaviti nekakav takav popis stvari koje su odsutne u američkom životu — osobito u američkom životu prije četrdeset godina, čega bi učinak na englesku ili francusku maštu vjerojatno bio uglavnom porazan (H, 48).

[4] Eton i Harrow glasovite su engleske *public schools*. Premda po imenu »javne škole«, u stvari su to privatne i skupe ustanove.

Slijedeći Eliota, mogli bismo komentirati da su piscu potrebni objektivni korelativi da se izrazi, a njih u Hawthorneovoj Americi jednostavno nije bilo. Zanimljivo je da je znatno poslije sâm Eliot izjavio — u doba kad bi Jamesov popis već bio znatno kraći — da pisac u Americi ne može dozreti. Stoga je razumljivo da je James odlučio zauvijek napustiti svoju zemlju, koja je ipak ostala imaginativno živo prisutna u njegovom opusu.

2.

Iz navedenih citata jasno je da James u svojim kritičkim napisima nije podlegao iskušenju esteticizma. Što se tiče njegovih pozitivnih nazora na umjetnost romana, korisno je baciti pogled na najpoznatiji Jamesov esej — »Umjetnost romana«[5] (1884). Jamesa je na pisanje toga eseja navelo predavanje i napis viktorijanskog pisca i kritičara Waltera Besanta. Glavna zamjerka Besantovu izlaganju sastojala se od prigovora da on previše vjeruje u određene norme koje dobar roman treba ispuniti. James je bio svjestan da je roman došao u fazu zrelosti i svijesti o samome sebi; na početku svoga eseja on ističe da je engleski roman izgubio naivnost, premda još nedavno nije imao svoju teoriju ili svoje osvjedočenje, te nitko nije ni smatrao da bi roman mogao biti izraz umjetničke vjere i proizvod brižne organizacije materijala i selekcije. James ne tvrdi da je roman u svojoj fazi naivnosti bio inferioran, no u drugu ruku ne pristaje ni uz mišljenje onih kritičara koji smatraju da je faza svijesti o romanu simpton njegove degeneracije; on prije misli da diskusija, eksperimentiranje i radoznalost mogu biti u interesu daljnjeg razvoja romana. Nakon toga James izražava prilično banalno uvjerenje da se »jedini razlog za postojanje romana sastoji u tome da pokuša prikazati život« (FN, 5). No to ne smijemo shvatiti kao manifest metodična deskriptivnog realizma, jer James razrađuje svoju

[5] Engleski je naslov eseja: *The Art of Fiction*. Fiction zapravo znači umjetničku prozu, budući da uz roman uključuje i novelu. No kako bismo izbjegli nezgrapni prijevod »Umjetnost umjetničke proze«, preveo sam »fiction« jednostavno s »roman«. Uostalom, sam se esej odnosi prvenstveno i gotovo isključivo na roman.

tvrdnju dodajući da katkada jedan kratak pogled može biti umjetniku dovoljan da mu otkrije cijelu perspektivu ili objasni nečiji karakter; umjetnik treba posjedovati

> sposobnost da kad mu date prst uzme cijelu ruku, sposobnost koja je za umjetnika daleko veći izvor snage nego bilo kakav boravak na licu mjesta ili položaj na društvenoj ljestvici. Moć da nasluti ono što se ne vidi na temelju onoga što se vidi, da se slijedi trag stvari, da se sudi cijela stvar po jednom uzorku, mogućnost osjećaja života uopće, tako da budete na dobru putu da saznate bilo koji njegov određeni kutak... (FN, 13);

to su kvalifikacije pravog kreativnog umjetnika. Jamesovo isticanje da umjetnik ne mora studirati predmet o kojem će pisati, nego da mu je katkada dovoljan i jedan pogled da bi stekao prodoran uvid u samu bit stvari, u svakom je slučaju reakcija (premda možda i nesvjesna) protiv književnog creda naturalizma, po kojem autor, prije nego što pristupi pisanju, treba sustavno i svestrano proučiti svoj predmet. I premda je James objavio svoj esej 1884., a Zola svoj poznati napis o eksperimentalnom romanu 1880., Jamesov esej daleko više pripada budućnosti, pripada XX. stoljeću, jer ono za što se on zalaže jest intuicija za razliku od postupnosti i temeljitosti znanosti. A svojim izdvajanjem intuicije kao magične sposobnosti kreativnog umjetnika James prethodi čitavoj plejadi pisaca našega doba koji su svi isticali da se perspektiva otvara ili u jedinstvenim časovima vizije (Virginia Woolf), ili u tzv. epifanijama (James Joyce), ili u zornosti objektivnog korelativa (Eliot), ili u simbolu kao titravu i mnogoznačnu žarištu naslućivanja i asocijacija. Prethodeći svim tim velikanima našega stoljeća, James je oduševljeno isticao da umjetnik nije znanstveni radnik, nego senzitivan čovjek kojemu se otvaraju perspektive gdje bi drugi čovjek samo zamijetio rutinu svakodnevice. Zato James i završava svoj esej apelom na mladoga pisca: »Pokušajte biti jedan od onih ljudi u kojih ništa nije izgubljeno« (FN, 13).

A kad pisac u svom djelu stvori iluziju autentičnosti, on mora sve učiniti da se ta iluzija sačuva. Zbog toga James ne može oprostiti Trollopeu što u svojim romanima u nekoj digresiji ili komentaru jednostavno prizna da je sve što

on piše čista izmišljotina. Takva priznanja umjetničkog defetizma po Jamesovu su mišljenju »izdaja svetoga poziva i strašno nedjelo«. James dalje zamjera Trollopeu što se »potpuno lakomisleno radovao kršenju iluzije« koju je stvorio u svojim djelima. Trollope je bio »samoubilački zadovoljan time što je podsjetio čitaoca da je priča koju je pričao na kraju krajeva samo izmišljotina« (FN, 247). Nasuprot tome James je smatrao da pisac treba pristupiti svome poslu s punom ozbiljnošću i s osjećajem odgovornosti, on sebe mora smatrati povjesničarom, te ne smije dovoditi u pitanje autentičnost svoga predmeta, jer »kao pripovjedač izmišljenih događaja, on nije nigdje« (FN, 248). Autorovo priznanje da piše samo izmišljotine Jamesa podsjeća na glumca koji bi pod reflektorima na pozornici skinuo svoju masku i kostim pred gledaocima.

Dok je James bio dogmatičan što se tiče autorove sumnje u autentičnost njegove priče, u drugim zgodama on bi dizao glas protiv bilo kakve konvencije u romanu. Govoreći o Besantovu napisu, on ističe da Besant »pravi pogrešku time što tako definitivno pokušava unaprijed reći što treba biti dobar roman« (FN. 6). Takva je generalizacija nemoguća, jer roman ovisi »o pokušaju, a sama bit značenja pokušaja jest sloboda« (FN, 9). Jedina obveza koju roman treba zadovoljiti jest da bude zanimljiv.

Jamesovo isticanje potpune slobode romana navelo ga je da odbaci bilo kakvu klasifikaciju romana. Postoji staromodna podjela na roman karaktera i roman pustolovine, ali zar nije neka akcija izraz karaktera, a karakter opet odrednica akcije, pita se James. Antiteza između opisa i dijaloga ima također vrlo malo opravdanja. Kao što to radi većina pisaca našega doba, James je odbacio sve takve podjele i klasifikacije, ističući nasuprot njima relativnost i parcijalnost svih sudova. Njegove su riječi bile također proročke što se tiče opsega engleskog romana budućnosti. Komentirajući Besantovu tvrdnju da engleski roman treba imati svjesnu moralnu dimenziju, James pokušava pobliže definirati što bi to trebalo značiti. Moralna svrha nije ništa drugo do hrabrost da roman uključi u svoje okvire cijeli život. A engleski roman u tom pogledu nije ispunio očekivanja; važna područja ljudskog života još su — u Jamesova vremena — bila izostavljena, neka zbog licemjerja i nedostataka hrabrosti, što ne možemo smatrati simptomom moralne revnosti. Kao što je James rekao u eseju »Budućnost romana«, tema »obnavljanja svijeta« — tj. tema seksa i odnosa između muškaraca i žena — u engleskom je romanu bila izložena na vrlo uvijen način, a to je, kako James nastavlja, »golem propust u našoj književnosti« (FN, 39).

James je čvrsto vjerovao da nema boljeg medija od romana za široku i duboku sliku života, te je stoga u »Budućnosti romana« ustvrdio da je roman »od svih slika najsveobuhvatnija i najelastičnija. On će se pružiti bilo kuda — on će apsorbirati bilo što. Sve što je potrebno jest predmet i slikar. A za svoj predmet on na sjajan način ima cijelu ljudsku svijest« (FN, 33). James tvrdi da roman nikada neće doći do kraja svojih mogućnosti: »Roman može jednostavno sve učiniti, i to je njegova snaga i njegov život. Njegova plastičnost, njegova elastičnost beskonačna je; nema boje, nema svojstva koje roman ne bi mogao preuzeti od prirode svoga predmeta.« I dok je roman sposoban pružiti tu sjajnu sliku života, »on se kreće u raskošnoj slobodi od pravila i ograničenja« (FN, 36). Tek nekoliko desetljeća poslije čuli smo od E. M. Forstera da autor romana može, ako želi, znati sve o svom karakteru, D. H. Lawrence nazvao je roman velikom knjigom života, a Virginia Woolf zahtijevala je da moderni roman ne prizna nikakva pravila. James je bio preteča tih visokih zahtjeva i ponosnih tvrdnja o romanu.

Budući da je sâm bio pisac, James se naravno nije izražavao samo teoretski, nego je neke autore smatrao i svojim uzorima, premda to nikako ne znači da se u potpunosti slagao s njihovom umjetnošću. Izrazit primjer takvoga dvoznačnog odnosa bio je njegov stav prema Flaubertu. Već smo govorili o Jamesovu odbijanju Flaubertova esteticizma, što je vjerojatno bio najoštriji dio njegove kritike francuskoga pisca. Ali James je prema Flaubertu osjećao i duboko poštovanje, te je smatrao da je njegova *Gospođa Bovary* uza sve svoje slabosti »apsolutno najliterarniji roman« (FN, 145). Divio se Flaubertovoj brizi za umjetnički medij, jer je tu našao onu poželjnu razliku od diletantizma engleskog romana. Kao što kaže o Flaubertu: »On se silno brinuo za medij, za sam zadatak i za trijumf /toga napora/, ali je sâm bio posljednji čovjek koji bi bio u stanju kazati zašto« (FN, 127). Ako tražimo savršenost kompozicije, rasporeda i strukture, uzore nećemo naći u engleskom romanu, nego ćemo se morati okrenuti francuskoj književnosti, »a za nas

je Flaubertova vrijednost u tome što odlično pokazuje tu pouku. To je posebno 'klasična' sudbina *Gospođe Bovary*« (FN, 147).

Drugi autor od iznimna interesa za Jamesa bio je Balzac. U svom ranom kritičkom djelu *Francuski pjesnici i romanopisci* on je još vrlo kritičan, tvrdeći da je slika čovjeka u Balzacovim djelima simplificirana i svedena na surovu shemu u kojoj novac igra svemoćnu ulogu. No i u toj ranoj fazi James je bio fasciniran Balzacovom nenadmašivom živahnošću mašte i bogatstvom njegova genija. On također spominje Balzacove političke nazore, te dodaje pod navodnim znacima kako su njegova uvjerenja bila usidrena u »dvjema vječnim istinama«, u monarhiji i katoličkoj crkvi. Dok su drugi kritičari, npr. Gyorgy Lukács, isticali raskorak između Balzacovih reakcionarnih uvjerenja i naprednog dojma što ga često stvaraju njegovi romani, James tvrdi da je za pisca monarhija zanimljivija i slikovitija od bilo kojeg drugog oblika vladavine. Stoga se ne treba čuditi da se Balzac, autor tako bujne mašte, divio monarhiji, jer »hijerarhija je mnogo slikovitija nego 'kongregacijsko društvo'[6], kao što je planina slikovitija od ravnice« (FPN, 86). Jamesov komentar uz Balzacova politička uvjerenja vjerojatno je tipično američka reakcija (izjava potječe iz 1868.) kada se zapadnoevropsko društvo Jamesu činilo kudikamo razvijenijim, složenijim i slikovitijim nego relativno jednostavno i sirovo američko društvo tih godina.

Zbog istih »slikovitih« razloga James vjeruje da je Balzaca toliko fascinirala dvoličnost; da su Balzaca pitali koju je ljudsku osobinu najviše cijenio, on bi vjerojatno rekao: moć pretvaranja. James zatim dodaje: »Dvoličnost je slikovitija od poštenja — isto kao što je linija ljepote zavojita, a ne ravna crta« (FPN, 91). Ovdje nas James upozorava na nešto što je usvojeno kao karakteristično za poznate karaktere u velikim književnim djelima: pošteni i dobri likovi ne pripadaju među najuspješnije i najmarkantnije ličnosti svjetske književnosti. Fieldingov Allworthy iz *Toma Jonesa*, Dickensov Brownlow iz *Olivera Twista*, Pjer Bezuhov iz

[6] Protestantska sekta u kojoj svaka crkva ima potpunu samostalnost, dakle gdje umjesto hijerarhije vlada potpuna ravnopravnost.

Rata i mira, svi imaju nešto neodređeno i blijedo, možda upravo zato što dobrotu ne možemo definirati niti uspješno ocrtati — ona je sama po sebi neograničena.

Godine 1904. James je napisao znamenit esej — »Balzacova pouka«, u kojem se više nego prije divi francuskom autoru. On ovdje govori o dvjema tehničkim stranama romana koje su ga u to vrijeme preokupirale: tretiranje perspektive u romanu i prikazivanje toka vremena. Prikazivanje u perspektivi za Jamesa je u idealnom slučaju značilo mijenjanje perspektive, mogli bismo reći osvjetljavanje iz različitih kutova i s različitih daljina. Dok se Balzac — po Jamesu — nije isticao u dinamičnom pokretanju i mijenjanju perspektive, u prikazivanju toka vremena nije mu bilo premca. Balzac će nas uvjerljivim sredstvima i odličnom pripremom voditi kroz mjesece i godine svojih romana, kroz proces rasta i propadanja svojih junaka.

Ako je James poštivao Flauberta i Balzaca, on je ipak, kao što smo vidjeli, imao i ozbiljnih prigovora. No autor kojemu se divio gotovo bez ikakvih rezervā bio je Ivan Turgenjev. U *Francuskim pjesnicima i romanopiscima* (među koje je uključen i Turgenjev) on kaže: »Znamo nekoliko odličnih kritičara koji bi na pitanje tko je prvi romanopisac našega doba bez oklijevanja odgovorili Turgenjev« (FPN, 211). James je osobito cijenio Turgenjevljev osjećaj za mjeru i jezgrovitost, iz čega proizlazi i čvrsta struktura njegovih djela. Turgenjevljevi likovi nemaju u sebi ništa neodređeno i nejasno, svi su oni portreti, »svi oni imaju nešto specifično, nešto osobito, nešto što nitko od njihovih susjeda nema, i što ih spašava od nevolje općenitoga« (FPN, 213). Za razliku od pisaca o kojima je do sada bila riječ Turgenjev je imao izvanredan osjećaj za složenost ljudske duše, pa premda je upravo strastveno mijenjao perspektivu, »njegov je predmet neprestano isti — a taj je da nađe zgodu, osobu, situaciju koja je moralno zanimljiva (FNP, 217).

A moralno značenje u Turgenjeva nije nikada apstraktno, jer on, kako tvrdi James, ne priznaje nikakve ideje ako nisu potpuno integrirane u samo tkivo romana. Turgenjevljeve su tehničke odlike njegova ljubav prema kontrastu i kumulativna tehnika; kako bi što reljefnije prikazao nečiji karakter, Turgenjev bi stvorio još jedan lik suprotnih kva-

liteta; a da bi učinio neku ličnost uvjerljivijom, on bi skupio čitavo mnoštvo podataka i sitnih crta da zaokruži ličnost i njezinu funkciju u romanu.

Dok su Flaubert, Balzac i Turgenjev bili najizrazitiji predstavnici romana koje je James poštivao, bilo je drugih za koje je smatrao da se on tek u antitezi prema njima može razviti u uspješna pisca. To se osobito odnosilo na nekoliko njegovih suvremenika koji su po naravi svoga djela pripadali prošlom vremenu. Jamesov kritički odnos prema tim autorima u mnogočemu naliči na optužbe Virginije Woolf protiv tzv. edvardijanskih pisaca (Galsworthy, Bennett i Wells). U jednom i u drugom slučaju pisac-kritičar (V. Woolf i James) borili su se za nov pravac u umjetnosti romana, koji su poistovjetili s vjernim prikazivanjem života, te su smatrali da su njihovi neposredni preteče ili suvremenici potpuno iznevjerili na tom zadatku. Poput Virginije Woolf i James je okrivio svoje preteče da ljudskim likovima ne dopuštaju dovoljno slobode, nego ih zasipaju nepotrebnim materijalnim pojedinostima; poput Virginije Woolf i James je kritizirao neke preteče da stvaraju mrtvu i shematiziranu umjetnost. Glavni je krivac za Jamesa bio Zola. U brojnim primjedbama na Zolin račun on je tvrdio da je ovaj bio »prisiljen izvanredno simplificirati — da je morao izostaviti život duše /.../ te da se ograničio na život nagona« (FN, 113). James naziva Zolinu umjetnost mehaničkom, koja nije prošla kroz »mistični kotao za taljenje kovina, tj. preobrazbu prirodnoga pod estetskom toplinom« (FN, 114). Što se tiče Zolina ciklusa o obitelji Rougon-Macquart, »stvarno taremo oči /.../ da napokon uočimo kako ta velika intelektualna avantura /.../ dostiže svoj kraj u dubokom pustinjskom pijesku. Zaista nam je teško to čitati, jer pokazuje kako je autor postao žrtva opasnosti koja ga je dugo u korak pratila, opasnost mehaničkoga koje je samosvjesno i trijumfalno /.../ To djelo više govori o autorovu temperamentu, o njegovu tonu i načinu nego što bi postiglo /.../ vlastiti uspješan život« (FN, 166—167).

Možda je najteža Jamesova optužba da Zolino golemo djelo nema svoj vlastiti život, nego da samo govori o autorovu karakteru, a njegovi romani mogu tek govoriti o mehaničkom trijumfu. U zanimljivoj usporedbi između Zole i Balzaca James ističe da se i Balzac pozivao na znanost, no u njega je ipak bujnost života nadvladala te nije došlo do

simplificiranja i shematiziranja. U drugu ruku Zola se nikada nije osjećao prisiljenim napustiti »sjajno kolo za gaženje svojih pretinaca i dokumenata — područje koje možemo nazvati imitacijom iskustva« (FPN, 189). Premda Zolin suvremenik, James je pripadao drugom vremenu. Zola je bio glavni predstavnik naturalizma — toga tipičnog proizvoda XIX. stoljeća — a James je najavljivao razdoblje modernizma (relativizam, introspekcija, vjera u superiornost umjetnosti nad znanošću kao izraz istine, itd.). Nekomu tko je bio toliko ispred svoga vremena kao James, Zola naravno nije mogao pružiti nikakvo nadahnuće.

I u Jamesovu odnosu prema njegovu engleskom suvremeniku H. G. Wellsu možemo zamijetiti primjedbe slična karaktera. James je često hvalio Wellsa, nazvao ga je dapače »najzanimljivijim i najmajstorskijim proznim slikarom svoje generacije /u Engleskoj/« (HJHGW, 127). On se divio Wellsovoj vitalnosti i elanu, no postupno je (kao što možemo pratiti u objavljenoj korespondenciji između dvojice autora) došlo do sve dubljeg razilaženja. U eseju »Novi roman« James govori o Wellsovoj iznimnoj živosti, no dodaje da su njegovi romani »više dokazi prisutnosti materijala nego dokazi interesa da se njima služi« (FN, 273). Ono što on ovdje tvrdi jest da su Wellsovi romani dobra sirovina za romane, ali da bi još bio potreban golem napor oblikovanja i organiziranja materije da bi postali umjetnička djela. Zbog istih razloga James nije osobito cijenio Tolstoja, čija je djela nazvao (u odlomku koji je postao već notorno poznat u engleskoj kritici) »velikim i raspuštenim vrećastim monstrumima«. James uspoređuje Turgenjeva s Tolstojem, te Tolstoja naziva »monstrumom upregnutim za svoj veliki predmet — cijeli ljudski život — kao što slona mogu upregnuti u svrhu vuče, ne za kočiju, nego za kuću na kočiji. Njegov je vlastiti slučaj fenomenalan, ali njegov primjer za druge je ubitačan; on može samo zavesti i izdati sljedbenike koji nisu slonskih dimenzija« (FN, 228). James je očito smatrao da od Tolstoja nema što naučiti, pa ga zbog toga nije ni adekvatno poštivao. U Tolstojevim romanima bilo je po njegovu shvaćanju previše nepotrebna materijala, a za Jamesa kao autora kojega je opsesija bila ekonomičnost i totalna relevantnost to je bio neoprostiv grijeh.

3.

U svojim kritičkim napisima James se često divi autorima za koje smatra da imaju sveobuhvatnu umjetničku viziju. U poglavlju o Balzacu u *Francuskim pjesnicima i romanopiscima* on hvali francuskoga pisca zato što je fenomenalno zaokružen i cjelovit, ne samo u općim crtama, nego i u pojedinostima. U *Ljudskoj komediji* možemo naći sve, plemenito i nisko, profinjeno i vulgarno, kao i tisuću neklasificiranih članova društva. Balzacov je velik uspjeh što u njegovim djelima sve postaje organska cjelina, kroz sve struji život, »a dijelovi su spojeni čvrstim arterijama« (FN, 80). U svom kasnom eseju »Balzacova pouka« James iznosi slične tvrdnje: kad čitamo Balzaca, gubimo se u viziji goleme količine života. Broj ljudskih slučajeva što ih je on uspješno uključio u svoja djela zapanjuje, a »likovi koje on gleda odmah bujaju sa svojim karakteristikama« (FN, 112). Balzac nije mogao podnijeti da bilo što izostavi, »poput prirode on je mrzio vakuum« (FN, 119). Komentirajući Balzacov stav prema svojoj materiji uopće, James ističe: »Smatrati opći predmet kao cjelinu naš je mudri, naš kreposni napor, sâm uvjet /. . ./ superiorne umjetnosti. Balzac je u tom pogledu bio mudar i krepostan u najvećoj mjeri« (SC, 201).

U Jamesovim esejima ima mnogo više aluzija na sveobuhvatnost umjetnikove vizije; nema dvojbe da je to bila odlika koja je Jamesa uvijek impresionirala. No da nije htio prihvatiti sveobuhvatnost pod svaku cijenu, vidjeli smo u Jamesovu stavu prema Tolstoju. Isticanje toga umjetničkog ideala u Jamesa je bilo možda reakcija protiv sve veće specijalizacije koja se rapidno razvijala u njegovo doba, a protiv koje je ustalo nekoliko njegovih suvremenika. Ako i prihvatimo to tumačenje, Jamesova je reakcija bila više intuitivne naravi nego svjestan otpor protiv znanstvenih tendencija njegova vremena. Ono na što nas to isticanje sveobuhvatnosti i jedinstva vizije podsjeća jest Eliotova ujedinjena senzibilnost; po Eliotu pjesnik ujedinjene senzibilnosti stapa iskustvo raznorodna porijekla — on čita Spinozu i vodi ljubav, a ta dva događaja stapaju se u jedno jedinstveno iskustvo. A kao što James kaže u svom eseju o Balzacu: »Gledati (opću stvar) kao cjelinu naš je mudri, kreposni napor, sâm uvjet superiorne umjetnosti.«

Sama činjenica da je James toliko cijenio širinu, opsežnost i sveobuhvatnost umjetničke vizije — što je osobito isticao u Balzaca — ne smije nas navesti da mislimo kako je James bio nekakva vrst američkog Balzaca. Prije je točna tvrdnja F. R. Leavisa da u Jamesu treba vidjeti antitezu Balzacu; Jamesovo djelo znači zaokret prema prikazivanju individualne svijesti, a ne prikazivanje široke društvene panorame u Balzacovu smislu. Možda je Jamesovo divljenje Balzacu odnos komplementarnih duhova; možda je James osjećao da sveobuhvatnost Balzacova tipa u njegovo doba više nije moguća, pa prema tome ostaje samo čežnja za tim idealom.

Ni u tehničkom pogledu James nije htio priznati da postoje neke definitivne distinkcije, podjele ili razgraničenja. On je smatrao da umjetnikova mašta treba stapati ono što bi se moglo činiti različitim; funkcija umjetnikove mašte nije mehanička, ona djeluje na samu supstancu tvari koja prolazi kroz stvaralački proces. Svi aspekti stapaju se u jedinstvenu cjelinu — u umjetninu. Kao što James kaže u »Umjetnosti romana«:

> Ne mogu zamisliti da se neko djelo sastoji od niza blokova, niti mogu zamisliti u bilo kojem romanu vrijednom spomena neki opisni odlomak koji nije i narativan po svojoj prirodi, odlomak dijaloga koji nije deskriptivan po svojoj nakani; neki djelić istine koji ne sudjeluje u prirodi samog događaja, ili neki događaj kojega bi interes proizlazio iz bilo kojeg drugog izvora osim općeg i jedinog izvora umjetničkog djela — a taj je da bude ilustrativan.

James je bio odličan poznavalac likovnih umjetnosti, pa je na sebi svojstven način usporedio Tintoretta s Tizianom. Ovdje imamo, tvrdi on, dva bitno različita umjetnika — umjetnika mašte (Tintoretto) i umjetnika opažanja (Tizian). Umjetnik opažanja može uspješno prikazati jedan lik ili grupu, no on ne može stvoriti »velike dramatske kombinacije — ili, budimo još precizniji, on te mogućnosti uopće ne dodiruje«.[7]

[7] Citirano po časopisu »Criticism«, Detroit, SAD, 1967., str. 17.

A Tintoretto — slikar mašte — ostvario je prizor »u blijesku nadahnuća koje je bilo dovoljno snažno da ostavi neizbrisiv trag na njegovo vlastito opažanje, te je tako cijeli prizor postao potpuno individualan, bez ikakva sličnog prethodnika, pretočen na platno sa svim intenzitetom njegova talenta«.[8] U Tintorettovoj slici prednji plan, pozadina i pojedini likovi grupe ne predstavljaju posebne elemente, nego su nerazdvojna cjelina. Tintoretto je u svojim slikama očito učinio više od običnog raspoređivanja elemenata svoga iskustva i opažanja. On ih je pretopio u potpuno novu cjelinu, a kao što komentira Viola Hopkins Winner: »To analogno podsjeća čovjeka na Jamesovo odbijanje da prizna posebni karakter opisa, dijaloga, epizode kao da imaju neku međusobno isključivu posebnost, umjesto da se stapaju u svakom dahu, i umjesto da su intimno združeni dijelovi u općem naporu izraza.«[9]

Razumljivo je da autor sveobuhvatne vizije neće biti primarno zainteresiran u izlaganju svojih vlastitih osjećaja — zbog toga James zove Balzaca najmanje autobiografskim od svih pisaca. Za Shakespearea on kaže da u svojim dramama egzistira kao pjesnik, ali ne kao čovjek. Ovdje i drugdje u Jamesovim napisima nailazimo na vidljive tragove onoga što se u književnoj kritici zove doktrinom impersonalnosti, a kojoj je Flaubert bio glavni začetnik, te koju je u naše doba popularizirao T. S. Eliot. Po toj doktrini autor nestaje kao ličnost u djelu u toku stvaralačkog postupka, jer umjetnički medij ima svoje vlastite zakone i ne može biti identičan s autorovom ličnošću. Tako James kaže u eseju o Shakespeareovoj *Oluji:* »Tajna koja nas zbunjuje jest tajna čovjeka, (tj.) da u umjetniku nikada nećemo dotaknuti čovjeka. Našu nadu moramo stoga usredotočiti na neizravnost koja bi mogla sadržati stanovite izglede« (SC, 310). U istom eseju James zaključuje da će između nas i Shakespearea uvijek stajati njegova djela, ta »raskošna tapiserija, dugo tkanje koje ga skriva golemošću svoje površine i odgovarajuće pozadine« (SC, 310). Na taj način samo djelo impersonalizira autora. Vjerojatno zbog istih razloga James je bio protiv romana u prvom licu, koji je nazvao »najmračnijim ponorom romance /.../ kada ga iskorištavamo u velikim razmjerima /.../ Neka bude dovoljno /.../ da budemo kratki, da je prvo lice u dugom djelu forma osuđena na amorfnost« (AN, 320). U svom predgovoru *Ambasadorima* James govori kako taj roman nije mogao zamisliti u prvom licu, jer bi to otvorilo vrata »strašnoj žitkosti samootkrivanja« (AN, 321). Kako bi istaknuo bitne promjene koje se zbivaju u materiji podvrgnutoj stvaralačkom procesu, James umjetničku maštu naziva loncem za taljenje kovina, a sam proces alkemijom. U predgovoru zbirci novela s naslovnom pričom *Majstorova lekcija* on govori o nemogućnosti da se stvarni lik vjerno i potpuno presadi u umjetničko djelo; u toku stvaralačkog procesa mora doći do takvih promjena da na kraju ne možemo prepoznati original kojim se autor nadahnuo. U toku stvaranja original je ušao

> u nove odnose, te na kraju stoji za te nove odnose. Njegov je konačni okus konstituiran, a njegov prvobitni identitet uništen — to smo htjeli pokazati. Tako je original postao druga i, zahvaljujući rijetkoj alkemiji, bolja stvar. Zbog toga treba što manje govoriti da je on g. X ili gđa. Y. Ako se /original/ prilagodi /.../ svom novom životu, ne može biti ni jedno ni drugo. Ako pak bez osjećaja ljepote još uvijek podsjeća na jedno ili drugo, ako još uvijek traje kao dojam koji nije prošao kroz umjetnički proces, onda je na sramotu časti koja mu je bila pružena, te za njega možemo reći da je prestao biti stvar činjenice, a da ipak nije postao dio istine (AN, str. 230).

Zanimljivo je da James za ilustraciju stvaralačke mašte upotrebljava sliku kemijskog procesa isto kao Eliot u svojoj glasovitoj usporedbi između pjesničke mašte i proizvodnje sumporne kiseline. A da Jamesova slika ovdje nije samo slučajna, vidimo i po tome što je to česta usporedba, kojom se služi kad želi sugerirati magiju umjetničkog stvaranja. Kao kontrast takvom shvaćanju možemo navesti H. G. Wellsove riječi o istom predmetu i s aluzijom na Jamesa. U eseju »Digresija o romanu« Wells ističe: »Svaki 'živi' lik u romanu precrtan je otvoreno ili tajno iz života — ukraden je iz biografije u cjelini ili u dijelovima, portret ili krparenje, a njegove radnje odraz su njegova moralnog ponašanja« (HJHGW, 221). Razlika između Wellsa s jedne strane i Ja-

[8] Henry James: *Transatlantic Sketches,* citirano iz časopisa »Criticism«, 1967., str. 8.
[9] »Criticism«, 1967., str. 9.

mesa — i većine istaknutih modernih autora — s druge, ovdje postaje jasna. Dok Wells prihvaća skromniju koncepciju umjetnosti, kao raspoređivanje činjenica i podataka, James vjeruje u magiju umjetničkog stvaranja u kojoj se likovi pretapaju u nove cjeline, zadovoljavajući zahtjeve samog djela kao autonomna organizma.

Ako James nije podnosio osobne ispovijedi, on je visoko cijenio bujnu maštu koja je nalazila korelative za piščevo iskustvo. Stoga nas neće začuditi da u Jamesovim esejima svaki čas nailazimo na pohvalu živosti i zornosti maštè, kao i na divljenje daru za dramatizaciju. Viola Hopkins Winner — u eseju koji smo već spominjali — upozorava nas na važnost žive slike u Jamesovoj teoriji romana, te obilno ilustrira njegovo odlično poznavanje evropskog slikarstva. Raspravljajući o Flaubertu, James govori kako možemo zamisliti da Flaubert tvrdi da je ljudski život »prije svega predstava, bavljenje i razonoda za oči« (FPN, 201). Hawthorne je, po Jamesu, tražio slike koje će biti slikoviti korelativi duhovnih činjenica koje su ga zanimale, a »ta potraga naravno sama je bit poezije« (H, 105). U Turgenjeva sve poprima dramatsku formu i situacije govore same za se. Turgenjev stvara prizore i radnje pred našim očima bez nezgrapnih opisa; u njegovim romanima nema ideja koje nisu dio same ljudske radnje — a ta radnja zapravo je drama. Ova Jamesova tvrdnja opet nas podsjeća na Eliota i Leavisa. Eliot naime na sličan način ističe kako u uvodnom dijelu Hamleta nismo uopće svjesni riječi, nego kroz riječi *vidimo* same prizore, a Leavis hvali Jamesa zato što tako uspješno stvara prizore da zaboravljamo na riječi i tako reći vidimo samu radnju. U svojim predgovorima James nekoliko puta uzvikuje: »Dramatizirati, dramatizirati, dramatizirati« (AN, 237). Svrha je da se ljudski odnosi p r i k a ž u, a ne da se o njima govori ili da se opisuju. Taj aspekt Jamesove kritike pretvorio se u pravu dogmu u njegovih manjih sljedbenika.

Time što ističe sliku i dramu kao izrazite vrednote književnog djela, James se uvrštava u značajnu struju moderne književnosti, koje su Ezra Pound i rani Eliot vjerojatno najistaknutiji predstavnici. Ta struja — zajedno s kritičkim načelima I. A. Richardsa i Williama Empsona — dovela je do tzv. Nove kritike, toga najutjecajnijeg kritičkog pravca na angloameričkom kulturnom području, s kriterijima kao

što su zornost, dramatizacija i mnogoznačnost. Isticanje slike u okviru književnog djela otvorilo je vrata drugoj tendenciji u suvremenoj kritici, a to je tvrdnja da se nalazimo u fazi odumiranja knjige i pisane riječi kao umjetničkog izraza te da ulazimo u razdoblje slike i zvuka (emitiranih pomoću medija masovne komunikacije) kao najizrazitijeg sredstva kreativnog izraza. Bilo bi apsurdno tvrditi da je James preteča tih teorija, no u njega nalazimo tragove onoga što se posljednjih godina razvilo u utjecajan kritički pravac.

4.

Godine 1904. Jamesovi romani i novele objavljeni su u izdanju koje je poznato kao new-yorško izdanje njegovih djela. Za tu prigodu James je napisao predgovor svakom svesku. U tim predgovorima on je sebi postavio nekoliko zadataka: objavio je autobiografske crtice, ukoliko su se ticale određenog djela, otkrio je kojom prigodom su ta djela nastala, te na kraju — a to je s kritičkog gledišta daleko važnije — kako je početnu misao razvio u cjelovit roman, kojim se tehničkim sredstvima služio da za svoju temu pronađe pravi medij te da je prikaže u svjetlu koje mu se činilo najadekvatnijim. A govoreći o svojim problemima, James je neprestano pravio generalizacije o umjetnosti romana uopće. Jamesa su ti predgovori očito stajali mnogo truda (kao što vidimo iz njegove korespondencije), te je smatrao da bi ti napisi trebali sačinjavati neku vrst sveobuhvatna priručnika ili vademecuma za mlade pisce.

Predgovori su skupljeni u knjizi *Umjetnost romana,* s uvodom poznatog američkog kritičara R. P. Blackmura. U svom uvodu Blackmur je pun hvale; kao što kaže: »Kritika nikada nije bila ambicioznija ili korisnija«, te zatim: »ono što ovdje imamo usvojiti najrječitiji je i najoriginalniji kritički proizvod koji postoji« (AN, uvod, VIII). No kritičari se ne slažu u ocjeni sabranih predgovora. Leavis npr. tvrdi da predgovori »ne samo da zahtijevaju velik napor, nego se taj napor i ne isplati« (Uvod u SC XIII). Poznati kritičar i historičar René Wellek dolazi do slična zaključka: »Kao kritika predgovori u cjelini predstavljaju razočaranje.«[10] Ne-

[10] René Wellek: *A History of Modern Criticism, the Later Nineteenth Century,* New Haven & London, 1965., str. 213.

ma dvojbe da je stil predgovora vrlo težak; to je stil kasnog Jamesa kad je pokušavao u svoje rečenice uključiti sve nijanse i rezerve koje bi se mogle zamisliti u vezi s predmetom o kojem je govorio. Zbog toga je čitanje predgovora mukotrpan posao i čitalac se često gubi u Jamesovim uzgrednim primjedbama i stilskim spiralama. Štoviše, dobar dio sastoji se od autobiografskih bilježaka koje su od manjeg kritičkog značenja. No još uvijek je sigurno da tu nalazimo najartikuliraniji i najzreliji prikaz Jamesovih nazora o umjetnosti romana. Vidimo kako se James bori s osnovnim problemima svoje umjetnosti: kako treba dramatizirati neku anegdotu, kako je valja razviti u roman ili novelu, gdje treba postaviti glavni naglasak, kako treba osnovnu temu dovesti u žarište interesa, itd. O tim kritičkim idejama R. P. Blackmur govori sustavno u svom uvodu, pa bi bilo suvišno ponavljati njegovu temeljitu analizu. Ograničit ćemo se na pitanje tzv. centralne inteligencije ili reflektora u Jamesovim romanima, budući da je to jedan od najosjetljivih problema njegove umjetnosti i modernog romana uopće. U tom smislu skretanja glavne pozornosti s društvene dinamike na svijest čovjeka sastoji se Jamesova pionirska uloga u stvaranju modernog romana, te ga zbog toga možemo smatrati mostom između romansijera XIX. stoljeća i istaknutih pisaca našega doba. James je očito bio nezadovoljan stupnjem introspekcije i analizom čovjekove svijesti u engleskom romanu. U eseju o D'Annunziju on se tuži »na naš engleski propust da inzistiramo, da ispitujemo i da prodiremo u nekim pravcima«, što »djelomice ima svoje porijeklo u našem duboko ukorijenjenom običaju da se čovjekom bavimo dramatski u njegovu društvenom i korporativnom vidu« (SC, 273).

No reći samo da se James zalagao za pomak žarišta pozornosti s vanjskog na unutrašnji (introspektivni) plan, znači istaknuti samo dio istine. Kako bismo pružili cjelovitiju sliku onoga za što se James zalagao, potrebno je bliže pristupiti njegovu predgovoru *Princezi Casamassimi*. Govoreći tu o karakteru centralne inteligencije u romanu, koja je središte opažanja, James ističe da takav lik treba biti senzibilna i fina svijest, jer, kao što on kaže, »to sam u stvari uvijek smatrao neizmjerno važnim — da su likovi na bilo kakvoj slici, sudionici u nekoj drami, zanimljivi tek koliko osjećaju svoje specifične situacije; jer njihova svijest,

i komplikacija koja iz toga proizlazi, predstavlja za nas njihovu vezu s tom situacijom« (AN, 62). Likovi koji su svjesni svoje sudbine u djelu veza su između nas čitalaca i same radnje. I kao što James ističe, neki lik može biti svjestan kompleksnosti svoje sudbine na različite načine: ta svijest može biti slabašna, prigušena, ili tek djelomice artikulirana, no ona može biti i profinjeno svjesna i odgovorna. Oni koji najviše osjećaju od onoga što se s njima zbiva privlače našu pozornost i diraju nas, oni nas prisiljavaju da sudjelujemo u njihovoj sudbini. Ili, kao što James kaže: »To što su istančano svjesni — kao što su npr. Hamlet i Lear istančano svjesni — definitivni je uzrok njihove pustolovine, to je ono što daje maksimum smisla onome što se s njima događa.« Razmjerno malo suosjećamo s onim što se događa glupima, prostima i vulgarnima. No to opet ne znači da lude nisu potrebne u romanu — upravo je obratno istina. Lude su prijeko potrebne u svojim podređenim, sporednim i ilustrativnim ulogama. No u isto vrijeme vodeći interes mora biti u svijesti »koja je podložna finoj intenzifikaciji i velikom proširenju« (AN, 67). James dodaje da su pisci koji su zanemarili to načelo skupo platili za svoj propust. To daje pun smisao Jamesovoj izjavi da je Ema Bovary odveć plitka i površna svijest da snosi glavni teret romana. No, kao što James upozorava, bilo bi krivo pretpostaviti da ta fina i senzitivna svijest treba biti prodorna, »sveznajuća« inteligencija, jer bi to lišilo djelo napetosti i neizvjesnosti. A kao što smo već čuli, James je tvrdio da je jedini uvjet koji roman treba ispuniti to da bude interesantan. A roman bi mnogo izgubio na zanimljivosti kad bi glavni junak mogao vidjeti kroz složenost zapleta, kad bi posjedovao božansku mudrost koja bi ga osposobila da zna za putove svojih bližnjih. Zbog toga James govori u predgovoru *Princezi Casamassimi* »o opasnosti da se prepuni bilo kakva hipotetična i iznad svega bilo kakva ograničena posuda svijesti« (AN, 63). Osim toga takvi bi likovi prestali biti »prirodni« i »tipični«, jer bi izgubili vezu s ostalim ljudima stoga što više ne bi imali ljudsku slabost »da padaju u klopke i da budu zbunjeni« (AN, 65). A bez zbunjenosti ne bi bilo nijedne priče o ljudima; James dapače zamišlja kako čitaoci apeliraju na pisca da ne stvara likove koji bi previše shvaćali i autoritativno tumačili konfuziju života, da prema tome mole pisca da ne stvara božanski ili samodopadljivo mudre karaktere.

To znači da autor (a to se odnosi prije svega na samog Jamesa) treba stvoriti takvu situaciju da čitalac slijedi junaka korak po korak kako je suočen i osupnut događajima. Čitalac će na taj način slijediti junakove iluzije, njegovu smetenost i zablude, te će u njima čuvstveno sudjelovati. Na taj način roman će postići novu i neslućenu bliskost istini, budući da i u životu tek postupno i bez privilegija ptičje perspektive otkrivamo karaktere i sudbine svojih bližnjih. Mjesto Jamesova junaka (kao i brojnih drugih likova u modernoj književnosti) možemo usporediti s čovjekom koji stoji neposredno pred šumom; on može vrlo jasno vidjeti drveće pred sobom, ali ne može ni slutiti kojim bi putem trebalo krenuti da stigne do suprotnog dijela šume, niti može išta reći o njezinu obliku, veličini i gustoći. U predgovoru romanu *Što je Maisie znala* James takvog junaka zove »ironičnim centrom« zbog njegova izloženog i ranjivog položaja u središtu djela. Po Jamesovu shvaćanju autor ne treba davati nikakva duža objašnjenja povrh prikazivanja pokušaja čovjeka da pronađe put kroz imaginarnu šumu, dok su tradicionalni pisci preuzimali ulogu sveznajućih autora i govorili nam što se zbiva s njihovim junacima, gdje griješe i gdje im nešto polazi za rukom. Očito je da pristup za koji se zalaže James pruža mnogo veće mogućnosti za stvaranje neizvjesnosti, napetosti i paradoksa, ukratko, da stvara onaj interes koji James smatra jedinim uvjetom za roman. Taj pristup čini roman dramatskim time što prikazuje čovjeka i ljudske odnose u samoj akciji bez posredstva komentara, tumačenja, digresija i rušenja iluzije autentičnosti samog zbivanja.

No opet moramo Jamesov kritički pristup preciznije definirati. Do sada smo možda stvorili dojam da je James začetnik tzv. struje svijesti, u kojoj bi se on kao autor identificirao s glavnim likovima i bilježio sve titraje njihova doživljavanja. Rezultat takvog postupka bila bi neka vrst psihičkog magnetofona koji vjerno slijedi junakovu svijest i njegove reakcije. A to je svakako bilo daleko od Jamesovih intencija, jer jedna od njegovih opsesija bila je maksimalna ekonomičnost romana. Pisac kojemu je bilo toliko stalo da iz romana udalji sve što je suvišno, pisac koji je utrošio toliko truda da u svojim djelima ostvari određenu formu i definitivnu razvojnu liniju, naravno, nije se mogao prepustiti indiferentnom prikazivanju toka vremena kako se on

odražava u individualnoj svijesti. Jamesova je umjetnost selekcija par excellence, to je brižan izbor elemenata koji će na različite načine i na više razina pridonijeti razvoju osnovne teme romana. To znači da je svaka zgoda, svaka riječ i nijansa dobro odabrana i izvagana. Kad to imamo na umu, bolje ćemo shvatiti Jamesovu primjedbu u predgovoru *Princezi Casamassimi:* »Posao slikara (tj. slikara života) nije neposredan, nego odražen život, ne područje primjene, nego o c j e n e — istina koja čini našu mjeru efekta potpuno drukčijom. Moj izvještaj o ljudskom iskustvu — moj izvještaj kao pripovjedača — u biti je moja ocjena toga iskustva, i za mene ne postoji nikakav interes u onome što moj junak, moja junakinja ili bilo tko drugi radi osim kroz taj hvale vrijedni proces« (AN, 65). Glavna posljedica takvog stava jest Jamesov indirektan i dinamičan pristup svojim junacima i situacijama. Jednom ćemo vidjeti prizor kako se odvija u punini pred našim očima, drugi put preostat će nam samo slutnja, nabačena riječ ili pomalo izobličena verzija pravog događaja, kako o njemu doznajemo kroz tuđe oči. Da se vratimo na usporedbu s čovjekom pred šumom koji kroz nju traži put: James se često neće zadovoljiti prikazom zbunjenosti toga čovjeka, nego će konfuziju povećati time što ćemo toga čovjeka vidjeti tek kroz oči nekog drugog promatrača u romanu. To katkada vodi do takve složenosti da se čitalac i gubi u Jamesovoj umjetnosti posrednosti; kao primjer te indirektne metode dotjerane do apsurdnog ekstrema možemo uzeti rečenicu iz romana *Što je Maisie znala:* »/. . ./ došlo je do izvanredno nijemog prijelaza između njezine i njegove vizije, njegove vizije njezine vizije, te njezine vizije njegove vizije njezine vizije.«[11]

Jamesove kritičke nazore cijenio je u prvo vrijeme samo mali broj njegovih sljedbenika, no kasnije njegova je kritika postala važna polazna točka suvremene kritičke teorije. Kritičari u Engleskoj i Americi razvijali su Jamesove nazore ističući da se ovdje radi o daleko složenijoj i zrelijoj tehnici nego u viktorijanskih pisaca. Jamesa su također hvalili zbog njegove odanosti svom pozivu. Kritičari su napokon tvrdili da je roman u njegovim rukama postao pravo umjetničko djelo, a tradiciju od Flauberta do Jamesa mnogi su uzimali kao kulminaciju umjetnosti romana. Maksimalna

[11] Henry James: *What Maisie Knew*, Garden City, 1954., str. 150.

ekonomičnost Jamesovih romana — gdje npr. pozadina nije mrtva kulisa i gdje svaka sitnica igra ulogu u cjelokupnoj fakturi djela — služila je kritičarima kao povod za tvrdnju da je roman svojim intenzitetom i sugestivnošću dostigao razinu poezije, te su upotrebljavali termin »dramatska pjesma« kao vrhunski kriterij romana.

5.

Već je bilo riječi o Jamesovu čvrstom uvjerenju da je roman najelastičniji književni rod te da se kreće »u raskošnoj slobodi od pravila i ograničenja« (FN, 36). James nije bio dosljedan u toj vjeri u potpunu slobodu romana. Sjećamo se da on (osobito u eseju o Trollopeu) vrlo kategorično diže svoj glas protiv komentara u kojima bi pisac priznao da je njegov roman samo iluzija, izmišljotina, fikcija. James dakle ustaje protiv narušavanja osjećaja autentičnosti karaktera i zbivanja u književnom djelu. Iluziju koju je autor u romanu stvorio, on treba pošto-poto sačuvati i iz tog okvira ne valja izlaziti, jer to bi značilo prekršiti osnovni okvirni zakon umjetnosti. Dakle, tu dolazimo do granice »raskošne slobode u kojoj se roman kreće«. Ova je generalizacija opravdana kad se odnosi na Jamesov roman, no vrlo je dvojbeno da li se ona može primijeniti na roman uopće, pa su prema tome dvojbeni i pokušaji da se na temelju Jamesove kritike izgradi opća poetika romana. Zapravo se u ovoj Jamesovoj nedosljednosti krije i najveći nedostatak i »Ahilova peta« njegove kritike. Jer roman se dalje razvijao uživajući u raskošnoj slobodi od pravila, ali ta je sloboda prešla granice koje joj je James postavio. Brojni romani kasnijih desetljeća ovog stoljeća upravo s nekom pakošću ruše iluziju autentičnosti, koju je James smatrao svetinjom. Uzmimo npr. Gideove *Krivotvoritelje;* to je neka vrst književne fuge od nekoliko tema, gdje se u svakom poglavlju tema mijenja, započeti pravac napušta, a sam autor i njegovi likovi razmišljaju o romanu koji upravo pišu, tako da zapravo neprestano osciliramo između hipotetične autentičnosti izmišljene priče i priznanja da je sve to igra — autor npr. priznaje da su neki od njegovih karaktera postali veći i složeniji nego što ih je zamislio, da je na neke slučajno nabasao slijedeći druge, itd. A o svojoj namjeri Gide je napisao u dnevniku da je taj roman »neprestano previranje, svako novo poglavlje

mora postaviti novi problem, mora biti uvertira, novi impuls, skok naprijed«, te poslije opet: »Moja je funkcija unositi zbrku.« Dok je James smatrao da pisac mora stvorenu iluziju pošto—poto zadržati i uzgajati, Gide gradi svoj roman na igri između stvarnosti i fikcije. Iluzija autentičnosti ruši se kao dio Gideove svjesne namjere.

I Mann se u *Doktoru Faustusu* poigrava svojom temom i samom konvencijom romana te raspravlja o tehničkim sredstvima kojima se služi, npr. o zvjezdicama (kao tipografskom znaku), o dužini poglavlja, ispričava se čitaocu zbog zaboravljivosti, itd. A Robbe-Grillet otvoreno kaže da mu je cilj rušiti iluziju priče čim je stvori. Vidjeli smo da James cijeni Turgenjeva zato što stvara visoko individualizirane i nezamjenljive »autentične« karaktere, a najnoviji roman nasuprot tome često postavlja ozbiljna pitanja o ljudskom identitetu i o mogućnosti ocrtavanja karaktera. Pišući o Nathalie Sarraute, Sartre ističe da nas »većina romanopisaca /.../ pokušava uvjeriti da se svijet sastoji od nezamjenljivih individuuma, sve izvanrednih, čak ako i podlih, sve revnih i različitih. Nathalie Sarraute nam pokazuje kako se zid neautentičnosti diže na sve strane«.[12] Kad zagledamo u njezine likove, vidimo samo bezobličnu masu banalne humanosti, neku protoplazmu ljudskosti, te se na taj način (po Sartreu) Nathalie Sarraute uzdigla iznad individualne psihologije, pokazujući ljudsku narav u pukoj egzistenciji. I ovdje vidimo da je roman krenuo daleko od autentičnosti kako ju je James shvaćao, jer djela o kojima je riječ dovode u pitanje neke osnovne konvencije romana, koje je on još smatrao nenadomjestivim. Tako su radikalna ta preispitivanja i rušenja usvojenih konvencija da su kritičari takva djela nazvali anti-romanima, a mnogi su počeli govoriti i o krizi romana kao žanra. Sartre međutim tvrdi da takva djela »ne pokazuju slabost romana kao žanra; sve što pokazuju jest to da živimo u razdoblju refleksije te da zbog toga roman razmišlja o svojim vlastitim problemima.«[13] Tko u toj dilemi ima pravo, nije ovdje naš problem, i sve što možemo u ovom kontekstu reći jest to da takva djela nemaju mjesta u okviru Jamesovih shvaćanja roma-

[12] Jean Paul Sartre: *Situations* (engleski prijevod), New York, 1965., str. 138/9.
[13] Op. cit., str. 136.

na. Ono što smo rekli o nemogućnosti da se Jamesova koncepcija o autentičnosti primijeni na neke zapažene romane posljednjih decenija, vrijedi također za Jamesovu tvrdnju o potrebi da centralna inteligencija bude fina istančana svijest. Kako možemo prihvatiti Faulknera, Günthera Grassa i, recimo, Angusa Wilsona s tih pozicija? Najnoviji roman odveć često uzima za perspektivu i vidokrug bizarno, ekscentrično i subliminalno, da bi mogao zadovoljiti Jamesov postulat o finoj svijesti kao kriteriju uspješna romana.

Ako smo ovako Jamesovoj kritici povukli granice koje ona ne prelazi, postavlja se pitanje kako možemo konačno odrediti mjesto i ulogu njegovih kritičkih razmatranja. Historijski to bismo mjesto smjestili u fazu post-realizma. James izražava svoje poštovanje prema Balzacu i Turgenjevu, no u isti čas on želi ići dalje od svojih preteča — i od mnogih svojih suvremenika. Dramatizacija, kojoj se divio u Turgenjeva, u Jamesovu djelu poprima nove vidove i svjesno kreće prema prikazivanju unutarnje drame čovjeka; bogatstvo detalja i zapažanja u Balzaca u Jamesovim (osobito kasnijim) djelima poprima karakter živog sudionika u cjelokupnom tkivu romana. Na taj način u Jamesovoj teoriji i praksi nailazimo na jasan korak prema Modernizmu našeg doba; u tom svjesnom mostu prema velikanima XX. stoljeća leži i značenje njegove kritike. Međutim, za razdoblje koje neki nazivaju postmodernističkim njegovi kriteriji, postulati i norme nemaju više one vidovite vrijednosti kao za književnost prvih desetljeća ovog stoljeća.

II.

Jamesova razmišljanja o središnjoj inteligenciji i stanovištu u romanu postala su vrlo važna za kasniju kritiku o romanu. Kritičari su smatrali da na temelju tih razmatranja mogu razviti pravu poetiku romana. Iz te faze kritike osobito je utjecajna knjiga Percyja Lubbocka *Umijeće romana* (The Craft of Fiction, London, 1921.). Čitalac ove knjige stječe dojam da (možda prvi put) ima posla s raspravom koja potpuno kritički i sustavno pristupa problemu tehnike romana na angloameričkom području. Kao što je istaknuo američki kritičar Mark Schorer, ta »knjiga ... bila je vjerojatno prva koja je pokušala govoriti o romanu kao o umjetnosti... Lubbock je učinio veliku uslugu sabivši u mali opseg *Umijeće romana* i učinivši suvislim one važne Jamesove preokupacije koje su se ticale književnog umijeća, tehnike koja dopušta romanopiscu da vlada svojom građom.«[1]

Na početku svoje knjige Lubbock ističe da roman obično smatramo živom i uvjerljivom slikom života koja je bliska istini. Ali roman treba imati svoj oblik, uzorak i strukturu te napokon svoju terminologiju, koja je do sada bila posve zanemarena. Kako bi nadoknadio potpunu odsutnost bilo kakvih norma, Lubbock je odlučio uzeti autorovo stanovište kao kriterij: on ispituje da li je autor sveznajući ili da li će se identificirati s kojim od svojih likova, da li će radnju prikazati dramatski (tj. od jednog trenutka do drugog), retrospektivno (i na daljinu), ili u širinu (panoramski). Prvi je predmet njegove analize *Rat i mir*, »velik i sjajan roman«, kako ga Lubbock zove. To je panoramska vizija ljudi, mjesta, golemi prostor na kojem se kreću cijele vojske, to je knjiga ispunjena uzbudljivim i dirljivim životom. To je roman uzrasta i prolaza cijelih pokoljenja, no to je također knjiga o velikom povijesnom sukobu između Napoleona i carističke Rusije.

Na taj način u romanu se isprepleću dvije teme: najšira tema čovječanstva i povijesni događaji, no nema nikakva dokaza da je autor svjestan da zapravo piše dva romana. Čovjek bi mogao pretpostaviti da je Tolstoj pokušao suprotstaviti te dvije teme, da je pokušao pružiti istodoban kontrast između vječnog bila života i jednog povijesnog događaja, međutim pomna analiza pokazuje da autor nije svjestan te jukstapozicije, te je zapao u nedosljednost u samoj fabuli. U prvom dijelu autor priča priču, dok poslije promatramo događaje očima glavnih likova. Zbog toga, kako tvrdi Lubbock, oblik *Rata i mira* ne zadovoljava naše oko. Imamo konfuziju između dviju osnovnih struktura: roman nema pravog središta, no to nije mučilo Tolstoja. Međutim, rasipanje književnog genija ne znači da taj roman predstavlja neuspjeh, upravo suprotno, Lubbock ponavlja da je *Rat i mir* velik i sjajan roman, no da bi bio još veće remek-djelo bez tog rasipanja.

[1] Iz Mark Schorerova predgovora Compass izdanju knjige *The Craft of Fiction*, New York, 1957.

U *Gospođi Bovary* imamo suprotan slučaj, nastavlja Lubbock. Ne može biti dvojbe o Flaubertovoj vlasti nad njegovom građom. On mijenja svoju metodu, no uvijek je potpuno svjestan onoga što čini. Na početku vidimo Charlesa Bovaryja u školi — autor je ovdje primijenio *scensku* metodu da prikaže tu epizodu. No kad govori o Charlesovim roditeljima, Flaubert se služi *retrospektivnom* metodom, primjenjujući tehniku sažetka. Epizodu na plesu u markizovoj rezidenciji pratimo Eminim očima, kroz njezin *dojam* o tom događaju, prikazivanje je dakle *slikovito*. Stočni sajam u Yonvilleu i istodobno udvaranje između Rodolpha i Emme prikazani su *dramski*, pratimo razvoj iz trenutka u trenutak. Lubbock ističe da autor ima potpuno pravo mijenjati metodu pod uvjetom da to čini u okviru određene namjere i metode. U *Gospođi Bovary* ta elastičnost metode olakšana je činjenicom što se Flaubert cijelo vrijeme drži na diskretnom odstojanju od Emme, tako da u njegovu tonu neprekidno osjećamo jedva primjetljivu ironiju, što mu omogućuje da mijenja metodu a da pri tome ne povrijedi osjećaje čitaoca, budući da prijelazi nikada nisu nagli i neugodni.

Dok Flaubert u *Gospođi Bovary* uglavnom upotrebljava scensku metodu, Thackerayjeva je tehnika u *Sajmu taštine* panoramska, njegovo polje interesa tako je široko da je morao pribjeći drugoj metodi. Iz velike daljine Thackeray određuje radnje svojih likova i vrlo rijetko prikazuje karaktere u oštrom dramskom žarištu. Zbog toga će za čitaoca predstavljati stanovit napor kad — nakon što se priučio na Thackerayjevu perspektivu — autor nenadano prikazuje Becky Sharp u punom osvjetljenju dramskog prizora. Učinak je nedosljednost i samo djelomičan uspjeh epizode. U drugu ruku Thackeray se javlja u najboljem svjetlu kad sprema dramski prizor i onda izbjegne njegovo ostvarenje. No dok Thackeray izbjegava dramske sukobe prikazane izbliza, on često govori u svoje vlastito ime, komentira o svojim likovima i hotimice stoji između čitaoca i romana. U Jamesovoj tradiciji, Lubbocku se to čini ozbiljnim nedostatkom, jer takav postupak uništava čitaočevu iluziju o stvarnosti zbivanja u romanu.

Lubbock smatra da je James u *Ambasadorima* postigao puni uspjeh dramskog pristupa romanu. Tu je svijest središnjeg lika Strethera ogledalo, a ostali karakteri postoje

tek u odnosu prema tom ogledalu. Sam Strether podliježe promjeni i evoluciji u toku romana. A tu promjenu pratimo tako reći s impersonalnog stanovišta, svakako ne sa Stretherova, jer on nije pripovjedač romana, ali priču ne saznajemo ni s Jamesova stajališta. Autoru polazi za rukom postići dojam da se priča o Stretherovoj svijesti razvija sama od sebe — ona je popuno dramatizirana. Autorov zadatak u tom romanu bio je pokazati promjenu Stretherova stava prema svojoj misiji u Parizu. Povijesna, retrospektivna i nedramska metoda sastojala bi se od navođenja razloga za takvu promjenu. No James je krenuo drugim smjerom: on nam prikazuje Stretherovu svijest u časovima kad je obasipaju novi dojmovi te se napokon sabiru u promjenu stava. U neku ruku metoda nije mogla biti neizravnija, budući da nam autor nikada ne govori da smo stigli do nove faze u Stretherovu razvoju. No ipak, ova je metoda bez jasnih zaključaka i kratica najposrednija, te smo mi, kao čitaoci, *vidjeli* cijeli razvoj i povijest Stretherova duha. Autorova funkcija svedena je na minimum, uz jedinu razliku što tu imamo Stretherove misli umjesto likova na pozornici.

Lubbock poslije tvrdi da je dramski pristup postigao svoj vrhunac u Jamesu, te da se dalje ne može razviti. No dramski pristup ne mora uvijek biti idealan; ako autor želi postići širi raspon, njegov bi pristup trebao biti slikovit, što će mu dopustiti da generalizira i pravi apstraktne zaključke. Kao primjer takve metode Lubbock navodi Balzaca. U zaključku svoje knjige on ponavlja tvrdnju da je autorov stav prema građi njegova djela od odlučne važnosti za karakter romana: »Cijelo složeno pitanje umijeća romana ovisi, čini mi se o stavu koji pripovjedač zauzima prema svojoj priči.« Ponešto nedosljedno on dodaje da će taj stav samo usmjeriti opću tendenciju romana *kao cjeline*, dok će ostatak ovisiti o mnogobrojnim drugim pojedinostima.

Kao što Mark Schorer ističe (u predgovoru Compass izdanja *Umijeće romana)*, engleski pisac i kritičar E. M. Forster u svojim je *Vidovima romana* — objavljenim šest godina nakon *Umijeća romana* — podsjetio javnost na Lubbockovo djelo, priznao vrijednost te kritičke studije, ali u isti čas upozorio na njezine nedostatke. Forster osobito govori o Lubbockovoj knjizi u poglavlju pod naslovom *Pat-*

tern (uzorak), u kojem izdvaja Jamesove *Amabasadore* kao idealan primjer uzorka u romanu. Tu je savršen uzorak u smislu promjene koja se zbiva u Stretheru od spasioca do zarobljenika u toku radnje romana. No, kao što tvrdi Forster, savršenstvo uzorka ovdje je ostvareno na štetu života. Toliko je života James žrtvovao u tom romanu kako bi ostvario željenu formu da ima čitalaca koji ne osjećaju zadovoljstvo kad čitaju to djelo.

Forster je u svojim *Vidovima romana* znatno ležerniji od Lubbocka. U njegovu izlaganju nema pretenzije da stvori neku središnju normu s pomoću koje bi mogao odrediti vrijednost romana uopće. Veliku važnost on polaže na priču (story) i fabulu (plot) u romanu. Priča je slijed događaja u kronološkom nizu, dok je fabula isti slijed s naglaskom na kauzalnom redu. Kao jednostavnu ilustraciju razlike Forster navodi: »Kralj je umro a zatim je umrla kraljica«, to je priča, dok bi »Kralj je umro a kraljica je umrla od tuge« bila fabula. Katkada autor želi takvu savršenost i simetriju fabule da do tog sklada dolazi na štetu njegovih likova; Forster tvrdi da ćemo takav esteticizam često naći u Jamesovim djelima. Pisac je suočen s dilemom: ili previše umjetnosti (npr. u savršenoj fabuli), ili previše života (što dovodi do amorfnih romana).

Forster dijeli karaktere u romanu na zaokružene (round) i plosnate (flat): karakteri su zaokruženi ukoliko se razvijaju te nas mogu iznenaditi, a o plosnatim karakterima govorimo ukoliko u cijelom romanu ostaju nepromijenjeni i lako obuhvatljivi. Roman je mješavina obiju vrsta karaktera. To nas podsjeća na Jamesove teze da u drami ili romanu fini i senzitivni karakteri trebaju biti okruženi manje važnim likovima, ludama i šeprtljama, u okviru cjelokupne hijerarhije karaktera. Forster se ne slaže s Lubbockovim kriterijem stanovišta te tvrdi da je sretna mješavina karaktera važnija od dosljednosti stanovišta u romanu. On smatra da je Lubbocku previše stalo do dosljednosti u djelu, te tvrdi da je on u tom pogledu pretjerano kritičan.

Edwin Muir u svojoj *Strukturi romana* (Structure of the Novel, London, 1929.) također se osvrće na Lubbocka, te priznaje da je on vjerojatno bio prvi pisac koji je pozorno promatrao roman kao umjetničko djelo, ali dodaje da je Lubbock uzak i da se želi penjati »uzbrdo u spirali«, te što

je teže njemu je i bolje, a teškoća u romanu njemu postaje izvorom estetskog zadovoljstva. Umjesto razmatranja tehničkih vidova romana Muir klasificira roman te govori o romanu karaktera, u kojem prevladavaju plosnati karakteri, ali koji će otkriti mnoštvo karaktera u širokoj društvenoj panorami. Kategorija ljudske percepcije u tom je slučaju prostor, pa bismo autore kao što su Dickens i Thackeray mogli svrstati u tu grupu pisaca. Drugi je tip romana dramatski; u njemu se karakter razvija u toku cijelog djela. *Orkanski visovi* engleske viktorijanske spisateljice Emily Brontë spadali bi u tu vrst; ovdje bi kategorija ljudske percepcije bila kauzalnost. Treći je tip romana kronika. U njemu su tok vremena i mijena najviši kriteriji. Dok se u dramatskom romanu promjena zbiva iznutra (tj. unutar karaktera), u kronici je promjena *opća,* ona ne proistječe nužno iz karaktera. Braneći svoju podjelu od eventualnih optužaba da je proizvoljna, Muir ističe da se ta podjela zasniva na osnovnim ljudskim kategorijama poimanja svijeta, tj. prostora (roman karaktera), razlog (dramatski roman) i vremena (kronika).

Od spomenutih triju kritičkih knjiga Lubbockovo je djelo bez dvojbe bilo najutjecajnije. Mark Schorer ističe da je Lubbock dao »kritici romana ne samo termine s pomoću kojih se mogla započeti diskusija o tome kako su romani sačinjeni /. . ./ nego također i uzorak načina na koji se pitanje može uvjerljivo postaviti«. U svom kapitalnom djelu *Jezična umjetnina* (Das sprachliche Kunstwerk, Bern, 1948.) njemački kritičar Wolfgang Kayser smatra *Umijeće romana* »još uvijek jednom od najznamenitijih knjiga o tehnici romana«,[2] dok engleski pisac C. P. Snow priznaje da je Lubbockova knjiga najbolja svoje vrsti[3], premda se s njom u mnogočemu ne slaže. Engleski marksistički kritičar Arnold Kettle smatra Lubbockovu studiju jednim od prvih » (i u mnogim pogledima najboljim) pokušajem da se obrade neki tehnički i umjetnički problemi romana kao ozbiljne vrsti umjetnosti«.[4] Istočnonjemački kritičar Robert Weimann u

[2] Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk,* Bern, 1948., str. 183.
[3] Po »The Kenyon Review« (Kenyon, Ohio, SAD), 1961., br. 1, str. 12.
[4] Arnold Kettle: *An Introduction to the English Novel,* sv. II., London, 1953., str. 202.

svojoj studiji *Nova kritika i razvoj građanske znanosti o književnosti* (New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft, Halle/Saale, 1962.) predbacuje Lubbocku ahistorijski pristup romanu te tvrdi da Lubbock uzima za kriterij stanovište i primjenjuje ga na romane različitih vremena, a da pri tome ne vodi računa o povijesnom zaleđu i uvjetovanosti djela. Takav apriorni pristup može napokon dovesti jedino do neprimjerenih rezultata običnoga formalizma. No i Weimann priznaje da su Lubbockove analize »izvanredno zanimljive i supstilne« (durchweg interessant und feinsinnig). Weimann ipak ima vjerojatno pravo kad upozorava na opasnost isključivo formalističkog pristupa romanu, jer takva se kritika napokon iscrpljuje u analizi tehnike, kao da npr. pristupamo nekom starinskom plesu: ispitujemo njegove figure i pokrete, njihov stil i graciju, a roman ima i odnos prema životu, pa prema tome kritiku romana ne možemo ograničiti samo na formalnu analizu. Na to je već upozorio Forster, ali uza svu opravdanost tih prigovora Lubbockovo *Umijeće romana* ostaje po mnoštvu izvanrednih kritičkih opažanja, pretpostavaka i zaključaka još uvijek jedna od najboljih modernih rasprava o tehnici evropskog romana.

Proces simplifikacije slijedio je prilično brzo u tradiciji kritike Jamesa i Lubbocka. Kasniji kritičari i komentatori smatrali su gotovom činjenicom da u uspješnu romanu autor ostaje neprimjetljiv te da pisac treba dramatizirati što veći dio svoga djela. Ta svojstva kritičari su u toj tradiciji pripisali Jamesu, pa tako Caroline Gordon tvrdi u svojoj knjizi *Kako čitati roman* (How to Read a Novel, New York, 1953.): »James se u stvari izbrisao kao pripovjedač. Njegove priče nisu pričane; one se odvijaju kao na pozornici.«[5] To je samo jedan od brojnih glasova kritičara koji tvrde da u savršenu romanu autorov glas treba nestati. A ipak, sâm James nije bio tako kategoričan u tom pogledu. U svom predgovoru romanu *Što je Maisie znala* (What Maisie Knew) on izričito kaže da je »naš /tj. Jamesov/ komentar neprestano prisutan te opširnije prikazuje«. U predgovoru zbirci novela pod naslovom *Kuća umjetničke proze* (The House of Fiction, New York, 1950.) urednici

[5] Caroline Gordon: *How to Read a Novel*, New York, 1953., str. 125.

Allen Tate i Caroline Gordon tvrde da je »James zahtijevao da umjetničko djelo bude direktan dojam života, a cijeli njegov zahtjev zapravo je u tom pridjevu«.[6] Ta tvrdnja zasniva se na Jamesovom ranom eseju »Umijeće romana«, no vidjeli smo da on inače tvrdi (i u svom djelu potvrđuje) kako roman može biti i neizravan, posredan dojam života.

Reakcija protiv takve simplificirane varijante kriterija vrijednosti romana nastupila je dosta brzo. Thackerayju su često prigovarali što svojim komentarima o radnji i o likovima narušava iluziju romana, tako da nije čudo što su kritičari skloni tom viktorijanskom piscu pokušali opravdati njegov postupak. Kao što ističe Geoffrey Tillotson u svojoj knjizi *Thackeray romanopisac*, (Thackeray, the Novelist, Cambridge, 1954.), o tome da li su prigovori opravdani možemo suditi tek nakon što smo ispitali što je zapravo Thackeray htio time postići. Tillotson tvrdi da — dok je Flaubertu pošlo za rukom mijenjati postupak prema svojoj građi, a da nas pri tome ne učini neugodno svjesnim promjene stava — Thackeray kao da nalazi neko pakosno zadovoljstvo u otvorenom poigravanju fabulom svojih romana. Thackeray je poput povjesničara, on je izmislio svoje priče, no on se gradi kao da su mu te priče bile predočene, tako da je on u isto vrijeme i njihov kritičar. Poput povjesničara i njemu je manje stalo da se uživi u iskustvo svojih likova, a više da o njima razmišlja te da ih prosuđuje. Kao što Tillotson kaže za Thackerayja: »Njemu je metoda povjesničara toliko uobičajena da bismo se trebali iznenaditi kad nam on pruži nevidljive i neprozirne misli svojih likova — a ne obratno, kad nam daje svoje vlastite. On je neprestano kritičar.«[7]

U članku objavljenom u »The Kenyon Review« (Kenyon, Ohio, 1961., br. 1) C. P. Snow također reagira protiv post-jamesovskih zahtjeva za potpunom dramatizacijom i impersonalnim, nevidljivim autorom. Kao što on ističe, u tu mrežu kritičkih norma možemo uloviti samo malu ribu, dok im velika riba jednostavno prkosi i bježi bez obzira na moderne kritičare. Otpor protiv post-jamesovskih nazora pokazao se najočitije i najsustavnije u knjizi Waynea Boot-

[6] *The House of Fiction*, uredili Caroline Gordon i Allen Tate, New York, 1950., str. VII.
[7] Geoffrey Tillotson: *Thackeray the Novelist*, Cambridge, 1954.

ha *Retorika umjetničke proze* (The Rhetoric of Fiction, Chicago, 1961.). Booth želi prije svega upozoriti na neprimjerenost vrednosnog suda kod alternative da li autor *priča* svoje djelo (što bi po post-jamesovskim kritičarima bilo negativno) ili priča tako reći sama sebe *prikazuje*. Na jednoj priči iz Boccacciova *Decamerona* (o Federigu i Monni Giovanni) Booth pokazuje kako autor drži priču u pravoj perspektivi i ravnoteži između simpatije i odstojanja te završni komični efekt postiže upravo miješanjem vlastitog pričanja i prikazivanja. Booth tvrdi da je iluzoran pokušaj da autor cijelo vrijeme ostane izvan djela, budući da na kraju krajeva i sam izbor događaja i likova u romanu otkriva autorovu prisutnost. Ta iluzija proizvela je tezu o autorovu nepostojanju u djelu i vjeru u potpunu slobodu njegovih likova. Kao što Booth ističe:

> U ovom trenutku, sredinom XX. stoljeća, vidimo /.../ kako je lako pisati priču koja sama sebe pripovijeda, slobodnu od svih autorskih intervencija i prikazanu s dosljedna stanovišta. Čak i nedaroviti pisci mogu naučiti poštovati to četvrto »jedinstvo«. No, do sada smo spoznali da u međuvremenu oni nisu nužno naučili pisati dobru umjetničku prozu. Ako znaju samo to, oni znaju kako treba pisati umjetničku prozu koja izgleda moderno — možda više »rano moderno« nego kasnije, no ipak još moderno. Ono što još moraju naučiti, ako znaju samo to, jest umjetnost da izaberu što treba u potpunosti dramatizirati, a što skratiti, što sažeti a što istaknuti. I kao kod svake druge umjetnosti, ni ovu ne možemo naučiti iz apstraktnih pravila.[8]

Kao što Booth nastavlja, postulat da autor ostane neutralan, tj. nevidljiv, opravdan je tek ukoliko upozorava romansijera da ne smije izliti svoje naklonosti i predrasude izravno u djelo. Drugi je krivi zaključak pretpostavka da autorov komentar uvijek predstavlja njegove izravne nazore i stavove. U tom komentaru autor je često ironičan, šaljiv, tako reći pravi organski dio cijelog romana. Fieldingova uloga kao komentatora potpuno je drukčija u njegovu *Jonathanu Wildu* od njegove uloge u *Ameliji*. Napokon, mogli

[8] Wayne Booth: *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961., str. 64.

bismo također dodati da je svejedno je li autor prisutan ili odsutan, je li metoda dramatska ili ne, ukoliko su nazori koje izražava središnja inteligencija neprihvatljivi.

Za razliku od nekih kritičara Booth smatra da je autoru romana stalo do publike, da svaki pisac želi biti čitan, te da zbog toga ne može izgubiti iz vida čitaoca. Kad pristupamo djelu bez kritičkih predrasuda, smatramo tu dimenziju romana samom po sebi razumljivom. Nećemo biti šokirani ako utvrdimo da nam je pisac svjesno pokušao približiti svoju temu:

> O piscu mislimo kao o nekomu tko nam se obraća, tko želi da ga čitamo, i tko čini ono što može kako bi bio čitak. Taj stav zdravog razuma kompliciran je modernim iskustvom, osobito povećanjem i fragmentacijom 'publike' i brojnim privatnim strategijama koje su autori morali usvojiti u svojoj reakciji /na te pojave/. No, ni najbeskompromisniji avangardistički pisci ne mogu dugo zadržati pozu da im nije stalo da budu čitani.[9]

Nekakva retorika uvijek je neizbježiva i potrebna, inače čitalac može vrlo lako promašiti ono što bi trebao uočiti i pamtiti. Što god autor kaže, on će primijeniti tehniku koja će njegov predmet, njegovu temu učiniti izrazitijom i reljefnom, on će se služiti pomoćnim tehnikama da svrati pozornost čitaoca na elemente koje smatra važnim. Dakle radi se samo o izboru *vrsti* retorike. Što se tiče stanovišta i lica u kojem je neka priča ispričana (prvo ili treće lice), te razlike same po sebi ništa nam ne govore o razlikama među tim djelima. Booth smatra da su moralna i intelektualna svojstva pripovjedača važnija nego da li se radi o prvom ili trećem licu, ili da li je njegov nazor sveobuhvatan ili ograničen: »Ako otkrijemo da je /pripovjedač/ nepouzdan, tada je cijeli učinak djela koje on prenosi za nas preobražen.«[10] To vodi Bootha do novog pristupa u analizi romana: do kriterija pouzdanog ili nepouzdanog pripovjedača. Možemo govoriti o pouzdanom propovjedaču kada je ono što on govori (ili kako djeluje) u skladu s normama djela, a o nepouzdanom pripovjedaču možemo govoriti ako

[9] Ibid., str. 105.
[10] Ibid., str. 158.

to nije tako. Ono što je potrebno umjesto tzv. četvrtog jedinstva, umjesto apstraktnih pravila o dosljednosti i objektivnosti u primjeni stanovišta u romanu, jest savjesnija, specifičnija analiza načina kako su velike priče ispričane, i jedan je od kriterija — da li je pripovjedač pouzdan ili nepouzdan.

Kritičke studije o romanu objavljene nakon Boothove knjige pružaju nove dokaze o anti-jamesovskoj orijentaciji što sadrži rehabilitaciju velikih romana devetnaestog stoljeća koje je James nazvao »amorfnim, vrećastim monstrunima«. *Prikladna forma* (The Appropriate Form, London, 1964.) Barbare Hardy vrijedan je doprinos tom kritičkom pravcu. Barbara Hardy želi prikazati raznolikost romana na nekoliko istaknutih primjera. Kao što ona ističe, pisac u svojim djelima oblikuje svoje iskustvo, priču, svoj moralni stav i metafizičke nazore. On donosi ocjene o životu, i zbog toga moralni vid i bliskost životu ne smijemo promatrati odvojeno u romanu. Ima više razloga zašto pisci odstupaju od istine: estetska i moralna preokupacija osnovne su među tim razlozima. Kad estetska preokupacija poprimi odlučnu važnost, autor će žrtvovati bliskost istini zbog forme i simetrije, a na slično zastranjenje naići ćemo kad se pisac ne može osloboditi dogmatskih pritisaka. Tolstoj je ideal slobode od takvih pritisaka, njegovi romani imaju prednosti bogatstva, slobode i neposrednosti, koju inače rijetko nalazimo u romanu. Dok je u Jamesovim romanima sve podložno središnjoj temi, a njegova su djela organizirana na potpuno centripetalnoj osnovi, u Tolstojevim romamima mnoštvo pojedinosti nema direktna učinka na središnju temu, a ipak nema dvojbe da to bogatstvo detalja pridonosi uspješnosti teme, budući da stvara atmosferu bliskosti istini o složenosti prirode čovjeka i ljudskih odnosa. Kao što Barbara Hardy tvrdi, Jamesu je prije svega stalo da stvori određeni uzorak, čak i na štetu vitalnosti svojih karaktera.

Po Barbari Hardy, Lawrence je na suprotnom polu od Jamesa. On se bori da izradi medij koji će primjereno izraziti nepokornost, zakučastost i iracionalnost života. Ako je James češće popustio pred estetskim pritiskom, ima više engleskih pisaca koji se nisu mogli suprotstaviti pritisku dogmatizma u smislu simplificirana vjerovanja koje isključuje dobar dio raznolikosti i savitljivosti života. Pomalo nas čudi kad među te romane Barbara Hardy svrstava *Robinsona Crusoea*, pa tvrdi da su zbivanja u tom djelu više pokrenuta i oblikovana Božjom providnošću nego unutarnjom logikom razvoja. U romanu *Neznani Jude* (Jude the Obscure, 1895.) Thomasa Hardyja Barbara Hardy također vidi pobjedu dogmatskih pritisaka, koji su međutim radikalno različiti od Božje providnosti. U Hardyjevu romanu odsutnost providnosti osujećuje pojedinca na način koji se ne razlikuje od zla duha. U Forsterovim romanima, u drugu ruku, osjećamo pritisak druge vrsti: njegove se fabule razvijaju u skladu s autorovim uvjerenjem da su osobni odnosi najvažniji. Roman koji trijumfira nad dogmatskim pritiskom jest po Barbari Hardy — Tolstojeva *Ana Karenjina*. U toj knjizi svi su likovi jednako vitalni, jednako složeni i jednako slobodni od svih stereotipa. Npr. seksualnu vitalnost Tolstojevih karaktera ne možemo odvojiti od drugih vidova njihova života, pa prema tome nema »čistog« i posebnog čuvstva ljubavi. U *Ani Karenjini* ne trebamo tražiti simbolična značenja u svakoj posebnoj epizodi, pa čak ako tu i ima simbolizma, on je rasprostranjen i svestran, tako da simbolizam drugih romana djeluje u usporedbi s *Anom Karenjinom* gotovo kao alegorijska jednoznačnost. U Tolstoja sporedni karakteri nipošto nisu manje vitalni, čak ako i ne doprinose središnjoj temi, nego samo povećavaju opći osjećaj bogatstva i raznolikosti života. Vrijeme u *Ani Karenjini* nije brižno razrađeno u faze kritičnih situacija, nego su krize izmiješane sa sporednim događajima koji snažno dočaravaju punoću života.

Studija W. J. Harveya *Karakter i roman* (Character and the Novel, London, 1966.) motivirana je sličnim razlozima kao knjiga Barbare Hardy. Ono što Harveyjeva knjiga ima zajedničkog s *Prikladnom formom* kritika je Jamesovih norma, a to ide usporedno s rehabilitacijom romana XIX. stoljeća. No Harveyjeva glavna kritika uperena je protiv pristupa romanu koji zanemaruje analizu karaktera te se ograničava na ispitivanje razradbe teme i motiva u djelu. Na samom početku on ističe svoje norme: vrijednost romana nalazi se u otvorenosti prema životu i bliskosti istini onoga što čovjek zna o životu kada su njegova senzibilnost i inteligencija u najvišem naponu.

Ima velikih razlika u pristupu prema odnosu između stvari i karaktera u romanu. U Dickensa stvari poprimaju

svojstva svojih gospodara, dok ju u Sartreovoj *Mučnini* junak Roquentin najednom osupnut apsurdom odnosa između riječi i stvari na koje se te riječi odnose. Tu je osjećaj stabilnosti nadomješten koincidencijom, a ljudski likovi pate od osjećaja otuđenja i apsurda. Čovjek je sveden na stvar, on je samo produžetak stroja, on je poput instrumenta kojim možemo lako manipulirati. Sartreov i Dickensov svijet gusto je naseljen svijetom stvari, ali Dickens je u tom svijetu još uvijek potpuno »kod kuće«, dok je Sartreov protagonist upleten u sukob sa svojevoljnim svijetom predmeta.

U poglavlju o glavnim junacima u romanu Harvey ističe da su protagonisti oni likovi »kojih su motivacije i povijesti najbolje prikazane, koji se sukobljavaju i mijenjaju kako radnja napreduje, koji punije i stalnije privlače našu pozornost na način koji je složeniji, premda ne nužno življi nego drugi karakteri«.[11] Ti su protagonisti instrumenti s pomoću kojih se razvijaju svi ključni problemi, oni motiviraju našu vjeru, suosjećanje i antipatiju, oni su oličenje moralne vizije svijeta imanentne u cijelom romanu. Protagoniste podupire cijeli sustav zaleđa, tj. likovi koji su manje ili više osvijetljeni te koji služe kao kontrast, dodatak ili komplementarni elementi. Povrh zaokruženih likova protagonista ima dvodimenzionalnih karaktera, tzv. karaktera karata (koji nas podsjećaju na Forsterove plosnate likove), a koji se ne mijenjaju u toku radnje romana. Ali čak i ti likovi imaju određenu slobodu unutar romana u smislu svojevoljnosti i hirovitosti. Karakter koji služi kao *ficelle*, veza (u Jamesovu smislu), samo je tu da bi pospješio radnju, on ima funkcionalnu ulogu u romanu bez vlastita života. Dok su protagonisti visoko individualizirani, *ficelle* ili karakter karta predstavlja opća svojstva naroda, društvene klase ili profesije. Na taj način takav karakter doprinosi tonu i specifičnoj boji djela.

U poglavlju o karakteru pripovijedanja Harvey priznaje svoj dug Boothovoj *Retorici umjetničke proze*. On se potpuno slaže s Boothovom kritikom stava koji je bio pomodan, a po kojem bi autor trebao iščeznuti iz djela, te također odobrava što Booth ističe da u romanu mora postojati primjereno odstojanje između čitaoca i djela. Kao što Harvey citira Bootha, pretjerano odstojanje imat će za posljedicu da je roman svojevoljan i šupalj, dok premalo odstojanje nastaje kad je čitalac preblizu teme, pa se ne može od nje kritički odvojiti. To će se dogoditi kada npr. ljubomoran muž gleda *Otela* te se poistovjeti s temom ljubomore u drami. Prednost je sveznajućeg autora u tome što može baratati odstojanjem kako bi izbjegao pretjerano ili premalo odstojanje.

Kao primjer uspješna miješanja između dva ekstrema — tj. miješanja suosjećanja i odstojanja — Harvey citira Dickensovu *Sumornu kuću*. No kako bismo cijenili uspjeh Dickensova romana, moramo napustiti Jamesove standarde općeg centripetalnog udjela u romanu. U *Sumornoj kući* postoji napetost između poriva da svaka pojedinost bude što življa i težnje za središnjom podložnosti i disciplinom. Također je značajno da u *Sumornoj kući* postoje dva izvora obavještavanja: jedan je sveznajući autor, a drugi je Esther Summerson. Kritičari se slažu da je Esther idealiziran dvodimenzionalni dickensijanski karakter, ali ona ima i svoju pozitivnu funkciju kao pripovjedač. Harvey tvrdi da se oba pripovjedača nadopunjuju u *Sumornoj kući*, da su oni poput sistole i dijastole, te da na taj način imaju ulogu bila: sveznajući stil ima svu živost, fantaziju i poetsku gustoću Dickensovih romana, dok je Estherina uloga jednostavna, tijesna i realistična. Estherina priča pruža mjeru discipline nasuprot tendenciji romana da se širi, da se iskiti i da povećava broj likova i epizoda; napokon mogli bismo reći da

> to bogatstvo udvostručavanja, paralelizma, kontrasta, ta stalna modulacija od kobnog do patetičnog ili komičnog služi stvaranju gustoće života kao kontekst ovim živahnim prizorima epizodnog isticanja ... Ispreplećemo to tkivo, taj uzorak, a priča se kreće između jednog i drugog pripovjedača i, naravno, to je struktura koja se postupno i stalno razvija i raste.[12].

Očito je da Harvey hvali *Sumornu kuću* zbog ne-jamesovskih svojstava. Za razliku od središnje inteligencije, re-

[11] W. J. Harvey: *Character and the Novel*, London, 1966., str. 56.

[12] Ibid., str. 99.

flektora, čijim očima promatramo Jamesov svijet, tu su dva pripovjedača, vrijednost im je u njihovim funkcijama kontrapunkta.

U zaključku svoje knjige Harvey ponavlja da roman ne možemo ograničiti na pojam urednog, simetričnog »čvrstog predmeta poput dragulja«, nego da treba osvijetliti mijenu ljudske egzistencije. U toj se mijeni »'amorfni, vrećasti monstrumi' velike tradicije valjaju i komešaju; moja knjiga je njihova obrana, premda je njihova vrst možda pretpotopna. To je obrana romana koji se usuđuje ostati otvoren prema životu, koji se usuđuje reći 'To je svijet'«.[13] Ono što nalazimo u velikim romanima višak je bezrazložna života, bogatstvo građe, pojedinosti i invencije. To bogatstvo daje tim djelima snagu otvaranja prema svijetu, kao da kaže da granice umjetnosti nisu strogo određene, te da se roman stapa sa životom: »Forma na taj način priznaje i iskazuje poštovanje svojoj suprotnosti; čak i dok obuzdava burni kaos iskustva, ona priznaje uvijek transcendentnu, uvijek neobuhvatljivu narav stvarnosti koju prikazuje.«[14] Harvey smatra *Rat i mir* monumentalnim uzorom te vrsti sveobuhvatnog romana.

U svom djelu *Jezik romana* (Language of Fiction, London, 1966.) David Lodge ističe da se jezik modernog romana približio biti poezije, i to nam objašnjava činjenicu da je suvremena kritika pristupila modernom romanu kao da je poezija. No ograničivši jezičnu analizu na suvremeni roman, kritičari su se izložili optužbi da jezik modernog romana postaje sve bolji. Lodge tvrdi da kritika romana kao jezične umjetnine mora proširiti svoju analizu na roman svih vremena. Na taj se način Lodge priključio kritičarima koji su se udaljili od uskoće post-jamesovskih kriterija. U svoje analize on je uključio tri viktorijanska romana od ukupno osam djela što ih je izabrao za ilustraciju svoje metode. Npr. u poglavlju o romanu Jane Austen *Mansfield Park* on istražuje frekvenciju određenih riječi te pruža karakterizaciju toga djela na temelju te analize. U poglavlju o Dickensovim *Teškim vremenima* on pokazuje kako se Dickens služio retoričkim sredstvima kod prikazivanja karaktera i radnje. Kada Dickensova karakterizacija nije uspješna, to obično možemo pripisati neuspjehu njegove retoričke tehnike. U poglavlju o Jamesovim *Ambasadorima* on raspravlja o visokoj frekvenciji plurala u slučajevima gdje bi singular bio prirodniji. Učinak te tehnike jest slabljenje osjećaja vremena i mjesta i stapanje pojedinosti u konfuzni, ali evokativni dojam života glavnog junaka Strethera. Sve to pridonosi dojmu o Stretherovu karakteru koji se dobrim dijelom sastoji od neuspjeha da shvati implikacije svoga iskustva. Obično od književnog djela očekujemo čvrstoću i živahno prikazivanje okoline, no to nikako ne možemo reći za Jamesove *Ambasadore*. Kao što Lodge ističe, to ne smijemo smatrati nedostatkom toga djela, nego samo prilagođivanjem za određenu svrhu. On također analizira Wellsov roman *Tono Bungay*, koji teško da bi post-jamesovski kritičari uključili u analizu tako malog broja romana.

Time smo vjerojatno stigli do granice kritike romana koja je (na pozitivan i negativan način) proizašla iz Jamesa. Naravno, tu kritičku kadencu započeo je sam James, a njegovi su je sljedbenici poslije simplificirali u prilično krut kodeks, što je izazvalo sve veći broj zamjeraka i prigovora. Ima znakova da se kritika romana šezdesetih godina ovog stoljeća okrenula prema drugim izvorima: da je uzela u obzir teze Marshalla Mcluhana o postupnom propadanju razdoblja kada je tiskana riječ bila glavno sredstvo komunikacije, Northropa Fryja i njegova sustava arhetipske kritike te rezultata francuske Nove kritike. Kao što smo istaknuli pri kraju prvog dijela ovog poglavlja, Jamesovi nazori postali su manje relevantni za avangardne pisce posljednjih desetljeća, i to je vjerojatno jedan od razloga zašto su i kritičke teorije zasnovane na njegovim idejama u posljednje vrijeme postale predmetom sve većih sumnja.

[13] Ibid., str. 183.
[14] Ibid., str. 188.

I. A. RICHARDS: PSIHOLOŠKO SEMANTIČKE OSNOVE KNJIŽEVNE KRITIKE

1.

O Richardsovoj važnosti i utjecaju u modernoj angloameričkoj književnoj kritici ne može biti nikakve sumnje. Zajedno s T. S. Eliotom on predstavlja kritičku osnovu na kojoj su kasniji kritičari gradili svoje nazore i teorije. Citirat ćemo dva mišljenja koja adekvatno opisuju srž Richardsovih kritičkih kvaliteta. George Watson ističe da je Richards »jednostavno rečeno, najutjecajniji teoretičar ovoga stoljeća, kao što je Eliot najutjecajniji među deskriptivnim kritičarima«.[1] Richardsova razrađena kritička teorija čini ga ponešto jedinstvenim među modernim kritičarima u Engleskoj i Americi, budući da su oni gotovo bez iznimke praktični, empirički kritičari. Drugo je mišljenje Guida

---

Ivor Armstrong Richards (1893.) kritičar, učenjak, pjesnik; školovan u Cambridgeu, gdje je počeo i svoju nastavničku karijeru. Godine 1929. gost profesor u Pekingu u Kini, a 1931. na Harvardskom sveučilištu u SAD. Od 1936. do 1938. nalazi se opet u Kini, a od 1944. redoviti je profesor na Harvardskom sveučilištu u SAD.

Najpoznatija djela i kratice u ovom poglavlju (godina u zagradama označuje izdanje kojim sam se služio ukoliko se razlikuje od prvoga):

Foundations of Aesthetics (Osnove estetike) [koautori J. Wood i C. K. Ogden], 1922. = FA;

Principles of Literary Criticism (Načela književne kritike), 1924. (1926., drugo prošireno izdanje) = PLC;

Science and Poetry (Znanost i poezija), 1926. = SP;

Practical Criticism (Praktična kritika), 1929. = PC;

Morpurga Tagliabuea u *Suvremenoj estetici.* O Richardsovu kritičkom sustavu on kaže: »Metafizički smisao života je iščezao; racionalni princip savršenstva koji mu je bio u osnovi nije više toliko vidljiv ... *psihološki interes nadvladava sustav*«[2] (podcrtao M. B.). Taj psihološki interes usredotočen je na odnos između čitaoca i autora, s posebnim osvrtom na prirodu reagiranja i doživljavanja umjetnosti. Što se tiče Richardsova utjecaja, čujmo istaknutog Novog kritičara J. C. Ransoma: »Diskusija o novoj kritici mora početi s g. Richardsom. Nova je kritika s njim tako reći počela. Mogli bismo kazati da je ona s njime počela u pravom smjeru, jer on ju je pokušao osnovati na široj osnovi nego drugi kritičari.«[3]

Kako bismo Richardsovu kritiku vidjeli u boljoj perspektivi, sjetimo se nekih utjecajnih kritičkih nazora u Engleskoj u prvim dekadama ovog stoljeća. Poznati likovni kritičar Roger Fry tvrdio je da umjetnost ima »svoju specifičnu funkciju, da prenosi iskustva koja su *sui generis,* koja ne možemo definirati ili ocijeniti bilo čime izvan /umjetnosti/ — iskustva koja imaju golemu ali neobjašnjivu vrijednost za one koji su prema njoj osjetljivi«.[4] U svojim ranim djelima Richards je reagirao protiv te teorije udaljenosti umjetnosti od ostalog života. On ne želi priznati da

Coleridge on Imagination (Coleridge o mašti), 1934. (Indiana University Press, 1960.) = CI;
Philosophy of Rhetoric (Filozofija retorike), 1936. = PR;
Interpretation in Teaching (Interpretacija u nastavi), 1938. = IT
How to Read a Page (Kako čitati stranicu), 1942. (Boston, 1959.) = HRP;
Speculative Instruments (Spekulativni instrumenti), 1955. = SI;
So Much Nearer (Toliko bliže), 1968. = SMN.
Prve četiri knjige objavljene su u izdanju Routledge & Kegan Paul, London, dok su ostala djela objavili različiti nakladnici (Oxford University Press; Harcourt, Brace & World, New York, i drugi).

[1] George Watson: *The Literary Critics,* Penguin Books, 1964., str. 196.
[2] Gvido Morpurgo Taljabue: *Savremena estetika* (preveo Vlastimir Đaković), Beograd, 1968., str. 224.
[3] J. C. Ransom: *The New Criticism,* Norfolk, Connecticut, 1941., str. 3.
[4] J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group,* New York, 1963., str. 48.

je doživljaj poezije potpuno različit od ostalog iskustva ili da je neobjašnjiv, nego nasuprot tome tvrdi i razrađuje teoriju da je poezija aspekt praktičkih ljudskih djelatnosti, te da ima duboko pozitivan (healing) učinak na emocionalni život. Richards je također oštro reagirao protiv Croceove teorije umjetnosti kao ekspresije, koja je bila utjecajna u početku XX. stoljeća. Kao što Croce kaže u svojoj *Estetici:* »Intuitivno spoznati znači izraziti, ništa više i ništa manje nego izraziti.«[5] Crocea je zanimao odnos između umjetnikova doživljaja i izraza, te je raspravljao o prirodi toga izraza kao rezultatu pjesnikove intuitivne spoznaje. Richards je usmjerio svoj interes u drugom pravcu, pitanja koja on postavlja jesu: kakva je priroda i struktura emocija u pjesniku? Što se zbiva u čitaocu poezije? Koja je razlika između dojma velike i prosječne poezije? Koja je svrha i korist čitanja poezije? Naglasak je dakle na odnosu između djela i čitaoca.

U svojoj prvoj knjizi, *Osnove estetike, 1921.,* (napisanoj s J. Woodom i C. K. Ogdenom) Richards u kratkom povijesnom pregledu navodi glavne definicije prirode lijepoga, te sve pokušaje izlaže oštroj kritici. Možda zbog svoje popularnosti Croceova *Estetika* predmet je posebne kritike. Richards (i njegovi koautori) radikalno su promijenili shvaćanje onoga što je lijepo, od uvjerenja da je lijepo nešto inherentno u samom djelu do nazora da je ljepota iskustvo, doživljaj u samom čitaocu, gledaocu ili slušaocu. Ljepota je po tom shvaćanju sklad ostvaren u raznolikosti heterogenih impulsa:

> Do sada možda nismo doživjeli ljepotu, ali ovdje naše čuvstvo poprima općenitiji karakter, te dolazimo do zaključka da je naš stav postao impersonalan. Objašnjenje te promjene od najveće je važnosti. Različiti impulsi na koje smo prije aludirali postali su sistematiziraniji i intenzivirani. Jasno je da nisu svi impulsi /.../ prirodno skladni, jer sukob je moguć i uobičajen. Potpuna sistematizacija mora preuzeti oblik takvog prilagođavanja koje će sačuvati slobodno kretanje svakom

[5] Benedetto Croce: *Estetika* (preveo dr. Vinko Vitezica), Beograd, 1934., str. 76.

impulsu uz potpuno izbjegavanje frustracije. U ravnoteži takve vrsti, koliko god ona bila časovita, doživljavamo ljepotu (FA, 3).

Autori ističu da stanje ravnoteže ne treba uzeti kao pasivnost ili konflikt, nego da ono treba opisati estetsko stanje u kojem se impulsi zajedno osjećaju, tako da je najbolji termin za to stanje *synaesthesis*. Stanje sklada i ravnoteže u osobi koja doživljava umjetnost jedno je od središnjih načela u Richardsovoj teoriji koju je on u potpunosti razvio u svojim *Načelima književne kritike* (1924.).

Na početku Richards formulira osnovna pitanja kritike: »Što daje vrijednost doživljaju čitanja neke pjesme? U čemu je takav doživljaj vredniji od drugog doživljaja? Zašto da više volimo jednu sliku od druge? Na koji način slušamo glazbu kako bismo uočili najvrednije momente? U čemu jedno mišljenje o umjetničkim djelima nije tako valjano kao drugo? (PLC, 5-6). Kao što Richards nastavlja, to su pitanja na koja bi kritika trebala znati odgovoriti, a ona se zasnivaju na prethodnim pitanjima o biti same slike, pjesme ili glazbene skladbe, te na koji način ih možemo doživjeti. Ali (kao što smo već čuli u *Osnovama estetike)* Richards smatra da na ta pitanja još nema zadovoljavajućeg odgovora. Ono što se njemu čini osobito neprihvatljivim jest shvaćanje po kojem bi estetski doživljaj bio poseban i specifičan. Richardsu je osobito stalo da dokaže kako je estetsko iskustvo samo finija organizacija običnih iskustava, a ne nešto bitno drugo. Kad čitamo neku pjesmu ili kad slušamo glazbu, ne radimo ništa što bi bilo radikalno različito od doživljaja našega svakodnevnog života. Ako priznamo da postoji neko posebno estetsko iskustvo, put je otvoren prema prihvaćanju posebnih vrednota, »različitih po karakteru i odsječenih od ostalih vrednota običnog iskustva« (PLC, 17). A takvu podjelu na estetske vrednote i običan život Richards nikada nije prihvaćao.

Raspravljajući o učinku književnog djela na čovjeka, Richards počinje s analizom strukture ljudskih emocija, te ističe da u svakom individuumu postoje heterogeni poticaji (ili impulsi — npr. impuls mržnje, ljubavi, gnjeva, blagosti itd.). U svakoj fazi ljudskog razvitka želje i težnje imaju drugi oblik ili novu fazu sistematizacije. No ta sistematizacija nije nikada dovršena. Uvijek postoji neki poticaj

koji je u sukobu s drugim impulsima. Život se sastoji u tome da pokušamo »organizirati poticaje tako da što veći broj /.../ bude uspješan...« (PLC, 46). Poticaje možemo podijeliti na sklonosti i averzije, te bismo mogli reći »da je sve ono vrijedno što zadovoljava neku sklonost« (PLC, 47). Potpunija bi definicija glasila: vrijedno je sve ono što ne uključuje osujećenje ravnopravne ili važnije sklonosti, »drugim riječima, jedini razlog /.../ zašto se neka želja ne zadovolji jest, to što bi važnije želje na taj način mogle biti osujećene« (PLC, 48). Richards nekoliko puta ponavlja da bilo kakvo finije prilagođavanje ili pomirenje na jednom području potiče sređivanje na drugim poljima. Kako bi ilustrirao svoju tezu, on tvrdi da »jedan korak u matematičkom usavršavanju, ako su drugi uvjeti isti, olakšava novi pokret u skijanju« (PLC, 234). Uklanjanje konfuzije na jednom području djelatnosti olakšava uklanjanje konfuzije na drugom mjestu. A kod uklanjanja konfuzije imamo osjećaj slobode, olakšanja, osjećaj povećane sposobnosti i zadovoljstva; taj osjećaj imamo kad god čitamo neko književno djelo »koje daje našim reakcijama više reda i sustava nego obično« (PLC, 235). Osjećamo se osobito osvježeni kad smo suočeni s djelom koje je na razini naših najboljih napora ili s djelima koja su malo bolja od njih. Kad smo suočeni s materijalom koji je malo inferioran od naših najboljih sposobnosti, te kada nije lako uvidjeti u čemu se sastoji pogreška ili propust, najjači je negativni učinak u smislu depresije i privremene frustracije. U drugu ruku, »materijal očite i ekstremno loše kvalitete prije će nas oduševiti nego deprimirati ako mu pristupimo sa stanovišta želje za ocjenjivanjem« (PLC, 236).

Po svom učinku umjetnička će djela ili općenito pospješiti naše sposobnosti reagiranja i doživljavanja, ili će, ako se radi o djelima slabe kvalitete, smanjiti ili otupiti naše mogućnosti doživljavanja. A kad uzmemo u obzir da se ne radi samo o jednom izoliranom impulsu, nego o snopu poticaja, dakle o iskustvu, nije čudo da mnogi ljudi pripisuju sudbini umjetnosti veliku važnost. Kao što Richards dodaje, podcjenjivanje umjetnosti obično ide ukorak s nepoznavanjem strukture ljudskoga uma. U umjetnosti ljudsko iskustvo je kristalizirano i profinjeno, dok u običnom životu »tisuću obzira sprečava većini ljudi potpuno razrađivanje neke reakcije« (PLC, 237). Bezbrojni čimbenici sva-

kodnevnog života zamagljuju probleme i sprečavaju puni razvoj ljudskog iskustva; opseg i složenost involviranih sustava impulsa su manji, okruženi smo slučajnostima, te smo zbog toga često u nedoumici u pogledu situacije s kojom smo suočeni. U običnom životu prisiljeni smo na nedosljednosti i nedorečenosti, na svjesne i nesvjesne kompromise, dok je umjetnost sublimacija i kristalizacija toga iskustva. Ukratko, »kao što se ljekarnička vaga razlikuje od špecerajske, tako je kod ljudskoga duha u času imaginacije prema duhu u običnom životu ili praktičnim poslovima« (PLC, 238).

No problem postaje kompliciraniji kad uzmemo u obzir da do sklada među impulsima može doći s pomoću neadekvatnih sredstava. Richards to ilustrira na jednoj popularnoj pjesmi Elle Wheeler Wilcox: pjesma se sastoji od usporedbe između ljubavi i prijateljstva na jednoj strani i ljeta i jeseni na drugoj. No kao što Richards tvrdi: »Samo kod onih kod kojih djeluju određena konvencionalna stereotipna pseudoprilagođavanja ... /ta/ magija ima učinka« (PLC, 262). Drugim riječima, usporedbe su u toj pjesmi otrcane i krive, jer u stvari ne ilustriraju složenost razlike između ljubavi i prijateljstva, ali čitaoci ih prihvaćaju zbog pritiska konvencionalnih stavova. A kao što Richards nastavlja, »Danas su loša književnost, loša umjetnost, kinematograf itd. postali utjecaji od prvorazredne važnosti u utvrđivanju nezrelih i u stvari neprimjenljivih stavova na većinu stvari« (PLC, 202—203).

Postoje dva načina kako impulsi mogu biti organizirani: uključivanjem ili iskučivanjem, sintezom ili eliminacijom. Dobar dio poezije i umjetnosti zadovoljava se organizacijom i struktruriranjem ograničenog, jednovrsnog iskustva, s jednim čuvstvom (npr. tuga), stavom (npr. ljubav) ili raspoloženjem (npr. melankolija). No »to nije najveća vrst poezije ...« Strukture su tih dviju vrsta iskustva različite, ali razlika nije u predmetu, nego u odnosima *interse*. U pjesmi isključivanja poticaji teku paralelno, u jednom smjeru, dok »u pjesmi druge grupe najočitija je crta izvanredna heterogenost poticaja koje možemo razlikovati« (PLC, 280). No poticaji ovdje nisu samo raznorodni, oni su i suprotni, te, kao što Richards nastavlja, »oni su takvi da bi u običnom nepoetskom, neimaginativnom iskustvu jedna ili druga vrst bila ukinuta da omogući slobodniji razvoj drugoj« (PLC, 250). Poezija prve vrsti (tj. jednovrsnog iskustva) nestabilna je, ona ne može podnijeti ironiju, tj. unošenje suprotnog stava ili komplementarnih poticaja, koji bi takvu poeziju učinili smiješnom. Po toj doktrini pjesma koja bi veličala npr. samo duhovnu i eteričnu ljubav pripadala bi u prvu vrst, u poeziju isključenja, gdje svi aspekti (duhovna ljepota, platonska ljubav) imaju paralelan efekt. Takva poezija zbog svoje jednostranosti nosi biljeg ograničenja, ona je osjetljiva prema ironiji koju ne može podnijeti. Richards se tu u stvari zalaže za složenu poeziju raznovrsnih poticaja (uključujući, recimo, ozbiljnost i duhovitost, frivolnost i dostojanstvo, satiru i meditaciju). Naravno, za stvaranje takve uspješne heterogene poezije treba mnogo umješnosti i pjesničkog dara. Po toj bi doktrini npr. Ujevićeva pjesma »Zavjetrina« ušla u »uži izbor« kandidata za vrijednu poeziju. Već sam naslov sadrži ironične konotacije: u jednu ruku »zavjetrina« znači zaklon, zaštitu od vjetra, bure i nevremena, a u drugu ruku sugerira učmalost, inerciju i lijenost. Cijela pjesma oscilira između pjesnikovih ambivalentnih stavova prema Zagrebu. Hodajući po zagrebačkim ulicama, pjesnik gazi »svojim mučilištem«, no taj grad je ipak i »tiha varoš« koja mu nudi »konak svojeg ogrtača«. Večer u gradu odiše »strasnim mirisom lipa« koji blaži u pjesniku »vatru groznice«. Nailazimo dakle na heterogene poticaje (smirenje i muku, ljepotu i grozničavo bunilo), usklađene u poetskoj formi. Očito je da Richardsove teze o kvalitetama vrijedne poezije imaju sličnosti s onim što je Eliot cijenio u tzv. metafizičkih pjesnika te da su imale silna utjecaja na kasnije Nove kritičare.

Richards se slaže da svaka sistematizacija mora uključiti stanovito žrtvovanje, te zaključuje da je ona organizacija najbolja koja zahtijeva najmanje žrtve. Najvrednija duhovna strujanja sadrže što širu i sveobuhvatniju koordinaciju uz najmanja ograničenja i sukobe. U tome je bitna funkcija umjetnika, jer on stvara sklad između najvećeg broja raznovrsnih impulsa u organiziranu cjelinu i strukturu; ili, kao što kaže Richards:

> /Pjesnik/ je ona točka na kojoj se pokazuje uzrast duha: njegova iskustva, barem ona koja daju vrijednost njegovu djelu, predstavljaju pomirenje poticaja koji su u većini duhova još konfuzni, zapleteni i u međusob-

nom sukobu. Njegovo je djelo sređivanje onoga što je u većini duhova nesređeno. Ako su njegovi *neuspjesi* u pokušaju da stvori red iz kaosa često upadljiviji nego u drugih ljudi, to je barem djelomice rezultat njegove veće smionosti; to je kazna za ambiciju i posljedica njegove veće plastičnosti. No kada on uspije, vrijednost onoga što je on postigao nalazi se uvijek u savršenoj organizaciji koja osposobljava više mogućnosti reagiranja i djelatnosti (PLC, 61).

Pjesnikov duh ostvaruje veze između stvari koje se običnu čovjeku čine posve raznorodnim te kao da nemaju nikakve međusobne veze. Zbog toga također pjesniku mnogo veći dio njegove prošlosti ostaje svjež na raspolaganju ako mu ustreba u vlastitom stvaranju. Mogli bismo ovdje dodati kao daljnje obrazloženje: na suprotnom polu od umjetnika stoji životinja koja živi neprestano u času *sadašnjosti* (te ne stvara nikakve zaključke iz prošlog iskustva), prosječni čovjek već živi u odnosu prema svojoj prošlosti te u očekivanju određene budućnosti, no on će se vjerojatno dosta gubiti u efemernostima, dok će umjetnik u granicama svojih potreba iz prošlosti, sadašnjosti i budućnosti stvarati određeni uzorak i estetske forme. Kao što Richards navodi: »Čini se da let golubova na Trgu Trafalgar nema nikakve veze s bojom vode u bazenima /na tom trgu/ ili sa smislom govornikovih tvrdnja. Sve što možemo obuhvatiti usko je područje podražaja, dok ostalo ignoriramo. No umjetnik to ne ignorira, nego mu to stoji na raspolaganju ukoliko mu ustreba« (PLC, 185). Ovdje nalazimo još jednu upadljivu sličnost između Richardsa i Eliota: i Eliot govori kako za prosječna čovjeka dva različita doživljaja (npr. čitanje filozofije i ljubav) nemaju nikakve veze, dok će pjesnik i takvo disparatno iskustvo dovesti u vezu i stopiti ga u jedinstvenu strukturu i pjesničku formu. Takvu vrst kreativne mašte Eliot naziva ujedinjenom senzibilnošću, a kao što smo upravo vidjeli, i u Richardsa nalazimo gotovo identično tumačenje pjesničke mašte.

Umjetnik je stručnjak za stvarni detalj, on izbjegava generalizacije, koje su odveć šuplje da bi privukle njegovu pozornost. Zbog toga su moralisti najčešće nepovjerljivi prema pjesniku, no »kako fini razvoj života proistječe isključivo iz profinjena sređivanja naših doživljaja i reakcija koje su odveć suptilne, a da bi ih mogle tangirati bilo kakve opće maksime, to zapostavljanje umjetnosti sa strane moralista gotovo je isto što i njegova diskvalifikacija« (PLC, 62).

Po Richardsu loš ukus i primitivno reagiranje nisu samo nedostaci u inače hvale vrijednu čovjeku, nego su »korjenito zlo za kojim slijede drugi nedostaci. Ni jedan život ne može biti uzoran u kojem su elementarnije reakcije »dezorganizirane i konfuzne« (PLC, 62). Suptilnim sređivanjem raznovrsnih reakcija poezija proširuje ljudski duh i profinjuje senzibilnost. Učinak velikih umjetničkih forma, kao što je npr. tragedija, toliko je raznovrstan i suptilno uravnotežen na suprotnim impulsima da ostavlja duh u stanju da jasno i slobodno promatra ljudsku sudbinu.

Pjesnik ne stvara svoje djelo samo od raznovrsnih impulsa, nego također od aluzija na prošle pjesnike koje u njegovu djelu stječu novu vrijednost. Richards citira jednu strofu iz Shelleyja te tvrdi da Shelleyjeva poezija ovdje najednom ima potpuno novi ton. On se pita kako možemo objasniti ovu promjenu. U toj Shelleyjevoj strofi zapravo čujemo odjek Miltonove poezije, te je tako nastala »iznimno sretna poetska aluzija« (PLC, 216). Takve aluzije, nastavlja Richards, dio su normalnog poetskog postupka i nema dvojbe da će čitalac naći više zadovoljstva u pjesmi ako je svjestan porijekla nekog stiha. No u drugu ruku pretjerano je tvrditi da je poznavanje porijekla nuždan preduvjet ako želimo uživati u nekoj pjesmi.

Dok smo u prošlosti mogli pretpostaviti da postoji neki zajednički fond znanja, povijest novoga vremena sva se kreće u pravcu specijalizacije i parcijalnosti ljudskog iskustva i znanja. Ljudi živa i široka interesa hrane svoj duh raznorodnijom materijom nego ikada ranije, a isto možemo reći i za pjesnika. »I da li zaista možemo tražiti od pjesnika da ograniči svoje prirodne i nužne izvore zato što ga većina čitalaca ne razumije« (PLC, 219). Richards zaključuje da u današnjim uvjetima možemo samo očekivati da će poezija biti sve bogatija aluzijama, da ona neće samo ovisiti o drugoj poeziji, nego o poznavanju drugih područja ljudskog znanja. To nas opet podsjeća na Eliota koji tvrdi da složenost moderne civilizacije »tangirajući profinjenu senzibilnost, mora proizvesti različite i složene rezultate.

Pjesnik mora postati sveobuhvatniji, bogatiji aluzijama, indirektniji, kako bi silom pomicao, čak i dislocirao ako je potrebno, jezik u /novo/ značenje«.[6]

Samo se po sebi razumije da su slojevi aluzija učinili velik dio poezije prošlosti teškim i gotovo neshvatljivim za današnjeg čitaoca. Kao što Richards ističe: »Mnogo je više velike umjetnosti prošlosti u stvari zastarjelo nego što bi htjeli vjerovati neki kritičari koji zaboravljaju onaj posebni aparat erudicije što ga unose u svoju kritiku« (PLC, 221—222). Čak ni *Božanska komedija*, tvrdi Richards, nije odoljela zubu vremena, jer ona zahtijeva od čitaoca stanovito poznavanje svjetonazora Tome Akvinskoga i barem neko poznavanje srednjovjekovnih shvaćanja o ženi i kreposti. Jedino ono djelo koje posjeduje elemente koji će vjerojatno trajno ostati relevantni i vitalni može preživjeti. A po Richardsu to su često formalni elementi, npr. u Dantea rima i metar. Drugim riječima, u poeziji prošlosti uživat ćemo samo djelomice ako se nismo posebno uputili u problematiku nužnu za bogatiji doživljaj. Zanimljivo je čuti te primjedbe od Richardsa, osnivača tzv. praktične kritike koja se osniva na pristupu poeziji bez ikakva uvodnog komentara.

No naš doživljaj može biti neadekvatan i zbog drugih razloga: npr. nepribranost i površnost. Zbog toga Richards od čitaoca zahtijeva budnost, tj. alertnost i što veću elastičnost i osjetljivost na raznolikosti što nam ih pruža umjetničko djelo. Ako je netko uživao u suptilnom nijansiranju i strukturi velikih umjetničkih djela, on jednostavno neće više moći naći zadovoljstva u prosječnoj ili komercijalnoj tvorevini. No nasuprot tome, ako netko u stanju potpune alertnosti uživa »bez sjenke sumnje ili zadovoljstva ironična promatranja« u osrednjoj umjetnosti, on će nužno biti izložen procesu »otupljenja i konfuzije impulsa, a i velikom gubitku osjećaja vrijednosti« (PLC, 230).

U punom tragičnom iskustvu nema eliminacija i ukidanja, ravnotežu pomirenja suprotnih impulsa možemo ovdje najlakše analizirati. Samilost, tj. impuls za približavanje, te strah, tj. impuls za bijeg, u ravnoteži su, a njihovo pomirenje i jedinstvo jest katarza. Kao što Richards nastavlja:

[6] T. S. Eliot: *Selected Essays*, London, 1934., str. 289.

> Dokidanja i eliminiranja podjednako su sredstva kojima pokušavamo izbjeći probleme koji nas zbunjuju. Bit je tragedije u tome da nas prisiljava da jedan čas živimo bez njih /.../ Radost koja je na tako čudan način sama srž toga iskustva ne znači da je 'na svijetu sve u redu' ili da 'negdje, napokon, ipak ima pravde'; to znači samo da je sve u redu u živčanom sustavu. Jer tragedija je iskustvo koje najviše izaziva te izlike, ona je najveća i najrjeđa stvar u književnosti, budući da većina djela koja obično svrstavamo pod taj naziv zapravo pripadaju drugom redu. Tragedija je moguća samo duhu koji je barem na čas agnostičan ili manihejski. Sudbonosan je najmanji tračak bilo kakve teologije koja ima nebo za kompenzaciju tragičnom junaku. Zbog toga *Romeo i Julija* nije tragedija u smislu u kome *Kralj Lear* jest (PLC, 246).

Ali tragediju ne smijemo zamijeniti s istinom koju možemo provjeriti, jer, kao što Richards retorički pita, »kakve su činjenice koje znanost može provjeriti /.../ relevantne kad čitamo *Kralja Leara?*« (PLC, 282). Odgovor je očito negativan. Tu nailazimo na jednu od osnovnih Richardsovih teza: poezija ne govori nužno istinu, ali ona ima — kao što smo već spomenuli — pozitivno djelovanje na čitaoca jer dovodi u sklad i organizira sustav poticaja koji su inače u neredu. Na taj način poezija ima pravo terapeutsko djelovanje na ljudske emocije i stavove. To također dovodi Richardsa do njegove poznate podjele na dvije upotrebe jezika: na emotivnu i znanstvenu upotrebu. Znanstvenu upotrebu jezika imamo kad se riječ odnosi na nešto određeno, a emotivno ćemo upotrijebiti jezik ako želimo postići neki učinak na čuvstva ili na naše stavove. Za znanstvenu upotrebu jezika fatalno je ako se riječ ne odnosi na pravu stvar, dok je kod emotivne upotrebe riječi to posve irelevantno ako je određeni učinak postignut. U velikoj poeziji obično postoji prešutna pogodbena rečenica koja otprilike glasi: »Kad bi stvari bile takve, onda bi iz toga slijedilo...« To znači da je većina vjerovanja u umjetnosti zapravo uvjetno vjerovanje, vjerovanje u okviru »imaginativnog iskustva«. Na žalost, sam Richards ne pruža dovoljno ilustracija svojih teorija te prepušta čitaocu previše mogućnosti za spekulacije. No Richardsova teorija o poeziji kao načinu komuniciranja osnovanom na uvjetnom vje-

rovanju zaslužuje više pozornosti. Za ilustraciju uzmimo Shakespeareov sonet br. 116 (u prijevodu Danka Anđelinovića):

Brak srodnih duša zar s puta ne smetne
Zapreku svaku! Prava ljubav nije
Ako se mijenja kad mijenu sretne,
I krene vjerom kad nevjera bije.
Ne! Ljubav kao svetionik sjaje,
Oluje gleda, da nikad ne trene;
Lađi, što luta, cilj ko zvijezda daje:
Upliv joj neznan, mjere izmjerene.
Ne, ljubav nije igračka Vremena,
Makar joj ruže srp Vremena robi,
I ne mijenja se od trena do trena,
Već čvrsne čak i pod oštricom kobi.
Kad toj bi varci ja dokazom bio,
Ja ne bih pjevo — nit bi tko ljubio.

U sonetu Shakespeare tvrdi da ljubav prkosi vremenu i svim zaprekama — zapreke će nestati ali ljubav će ostati nepokolebana. U stvari, znamo da baš i nije tako: ljubav je najčešće izložena utjecaju vremena i zaborava. Čak i u slučajevima intenzivne ljubavi vrijeme napokon odigra svoju ulogu, velika većina ljudi živi u raznim kompromisnim situacijama itd. No bilo bi krivo primijeniti kriterije svakodnevnog realizma na Shakespeareov sonet: mi prihvaćamo pjesnikovu tvrdnju *kao da* je istinita, prihvaćamo njegov pristup, i tek nakon toga prihvaćanja možemo krenuti dalje u analizi. Tu moramo primijeniti kriterije koji ne mogu biti vrijedni u znanosti, gdje je redovito prvo pitanje: koliko to doprinosi otkriću istine, mogu li činjenice potkrijepiti ovu tvrdnju? Nasuprot tome u svijetu pjesništva krećemo se na području hipotetične istine, koja uostalom nije karakteristična samo za poeziju. Njemački filozof Hans Vaihinger razvio je na početku ovog stoljeća cijeli sustav koji je nazvao *als ob* — kao da — filozofijom. Njegova je osnovna tvrdnja da hipotetični pojmovi imaju dalekosežnu važnost na svim područjima ljudske djelatnosti. Na osnovi takvih — često puta prešutnih i nesvjesnih — hipoteza čovjek izbjegava tragični osjećaj svoje prolaznosti i smrtnosti, a u manjim osobnim razmjerima kuje planove kao da će trajno ostati zdrav i čio nasuprot svom tragičnom iskustvu koje govori upravo suprotno. Poezija je dakle tek imaginativna varijanta te opće ljudske sklonosti prema stvaranju hipoteza.

Godine 1926. Richards je objavio kraću studiju *Znanost i poezija,* u kojoj se ponovno bavi problemima iz svojih *Načela.* Na početku on ističe da se svijet ovog stoljeća brže mijenja nego ikada u prošlosti. Ali običaji i ideje koji su se zadržali tisućama godina još su uvijek dovoljno vitalni i popularni unatoč tome što su izgubili svaku osnovu za svoje postojanje. »Zaista postaje zrelim za uzbunu što naši običaji mišljenja i dalje ostaju /.../ vrlo bliski onome što su bili prije pet tisuća godina...« (SP, 3).

Takva situacija dovodi do konfuzije i nereda, i tek poezija može stvoriti red od tog kaosa, a to je njezina velika vrlina. To moramo shvatiti ako se želimo udaljiti od uvjerenja da poezija nužno govori važnu istinu ili da su misli u poeziji njezina bitna vrlina. Kako bi rezimirao svoje misli, Richards navodi rečenicu koja je postala *locus classicus* moderne kritike: »Nikada nije ono što poezija *govori* ono što je važno, nego ono što ona jest« (SP, 25). Pjesnik ne piše kao znanstveni radnik, on upotrebljava riječi »kao način *sređivanja, upravljanja* i *konsolidiranja* cjelokupnog iskustva« (SP, 26). Pjesma ne izriče nužno istinu, nego stvara sklad među interesima i čuvstvima. To je bitna razlika između znanosti i poezije. Iz toga slijedi poznata Richardsova podjela upotrebe jezika na *referencijalnu* (tj. jezik znanosti) i *emotivnu* (tj. jezik pjesničkog djela). Pjesma se sastoji od pseudoizjava. Dok znanost ovisi o istini koju možemo provjeriti u laboratoriju, za »istinu« poezije dovoljno je da bude prihvaćena od nekog stava. Takva je pseudoizjava »istinita« ako služi nekom stavu ili dovodi do novih kombinacija stavova. Kao što Richards rezimira ovaj dio svoje studije: »Pseudoizjava je oblik riječi koji je opravdan isključivo učinkom na oslobođenje i organiziranje naših poticaja i stavova /.../ izjava je, u drugu ruku, opravdana svojom istinom, tj. vjernošću, u visoko tehničkom smislu riječi, činjenici na koju se odnosi« (SP, 59). Richards priznaje da bi uglavnom bilo bolje kad bi naše akcije bile vođene istinitim izjavama, no mi smo također okruženi bezbrojnim pseudoizjavama o bogu, o kozmosu, o ljudskoj prirodi, o duši itd., pseudoizjavama koje su često od bitne važnosti pri organizaciji ljudskog duha i vitalne za njegovo blagostanje. No ono u što su ljudi stoljećima vje-

rovali postaje nemoguća vjera za ljude danas. Mnoga vjerovanja postala su nemoguća u modernom svijetu, ali »znanje koje je ubilo ta uvjerenja nije takve naravi da bi se na njemu mogla osnivati fina organizacija duha« (SP, str. 60). Jedini način kako se taj problem može riješiti jest da pseudoizjave oslobodimo pretenzije da izriču vjerovanje u neke objektivne činjenice te da ih zadržimo kao glavne instrumente kojima sređujemo svoje stavove među sobom i prema svijetu. Poezija pokazuje da čak i najdublji stavovi mogu biti probuđeni bez ikakva elementa vjerovanja. Richards opet uzima *Kralja Leara* za primjer i kaže: »Ne treba nam nikakvo vjerovanje, zapravo ne smijemo imati nikakvo vjerovanje ako treba da čitamo *Kralja Leara*« (SP, 61). Richards je uvjeren da je na taj način izbjegao vjekovnu borbu i dilemu između znanosti i poezije; na jednoj strani imamo, po njemu, pseudoizjave uz koje ne vezujemo nikakvo vjerovanje, a na drugoj prave izjave (u znanosti); između tih dviju vrsta izjava ne bi trebalo tražiti zajednički nazivnik, niti bi među njima smjelo biti kakva prijepora. U doba kao što je ovo naše, kada osjećamo »osamljenost, neizvjesnost i gubitak orijentacije, prijeko nam je potrebna neka orijentacija i bodrenje«. U svijetu prošlosti magični je nazor pružao okvir sigurnosti, no s propašću magičnoga nazora ta je sigurnost također propala. Stoga je jedina garancija za sklad naših impulsa poezija, koja nas je »kadra spasiti; ona je izvanredno sredstvo da se prevlada kaos« (SP, 83).

Dok su *Načela književne kritike* i *Znanost poezije* književno teoretska djela, Richardsova naredna knjiga, *Praktična kritika (1929.)*, glavni je njegov pokušaj provjere i primjene njegovih nazora na praktičnoj analizi poezije. Richards je svojim studentima u toku jednog semestra dao trinaest pjesama, a da pri tome nije naveo autore niti doba kada su pjesme bile napisane. Više od polovice *Praktične kritike* sačinjavaju studentski odgovori i analize spomenutih trinaest pjesama. Tih trinaest protokola (kako ih naziva Richards) pružaju fantastičan raspon neshvaćanja, krivih pretpostavaka i loših zaključaka. Na temelju tih rezultata Richards je razvio svoje vlastite zaključke o tome što bi trebalo učiniti da se poboljša sposobnost čitanja.

U uvodnoj primjedbi on ističe da je »jedini cilj svih kritičkih napora, sve interpretacije, svega kritičkog razmatranja, upozoravanja, pohvale i kritike poboljšati komuniciranje /.../ Cijeli aparat kritičkih pravila i načela sredstvo je da se postigne finije, preciznije i istančanije komuniciranje« (PC, 11). Richardsovo svođenje kritike na napore za boljim komuniciranjem možemo shvatiti samo ako držimo na umu da je on smatrao kako je danas komuniciranje između umjetnika i publike ozbiljno ugroženo. U tom isticanju komuniciranja vidimo predobjavu Richardsovih kasnijih preokupacija. U *Praktičnoj kritici* on nabraja ono što smatra glavnim teškoćama kritike poezije: 1. teškoća običnoga smisla i sadržaja poezije, 2. osjetnog zamjećivanja — oblika riječi i slijeda njihova ritma, 3. pjesničkih slika, 4. utjecaja irelevantnih reminiscencija, 5. standardnog konvencionalnog reagiranja, 6. sentimentalnosti, 7. inhibiranja, 8. doktrinarnosti, 9. tehničkih predrasuda, 10. općih kritičkih pretpostavaka.

Jedno od glavnih pravila, ili kako ga Richards zove, »vrhunska formula čitanja«, jest da trebamo prijeći na sudove o pojedinostima tek nakon suda o cjelini. Kao što sam Richards dodaje: »Uvijek je brzopleto i obično je katastrofalno obrnuti taj proces« (PC, 40). To pravilo, postavljeno tako kategorično, usmjeruje nas na Richardov kasniji kontekstualizam i treba ga shvatiti kao interpretaciju detalja samo u svjetlu orijentacije i tendencije cjeline, bez čega je nemoguće procijeniti kvalitete pojedinosti.

Nakon bogate dokumentacije Richards raspravlja o problemima koji proistječu iz njegovih protokola. Jedno od pitanja što ih on sebi postavlja glasi: »Što je značenje? Što činimo kad ga kušamo shvatiti? Što zapravo shvaćamo?« (PC, 180). Ono što moramo držati na umu jest da književno djelo ima više vrsta značenja. *Smisao*, sadržaj, samo je jedno od značenja, drugo je *osjećaj*, odnosno stav prema samom predmetu, treće je *ton*, ili stav govornikov prema slušaocu. Govornik »bira ili sređuje svoje riječi prema tome kako se njegovi slušači mijenjaju, u automatskom ili voljnom *priznanju svoga odnosa prema njima*« (PC, 182). Napokon, možemo govoriti o *namjeri*, tj. o svjesnoj ili nesvjesnoj govornikovoj namjeri. Richards razrađuje tu hijerarhiju značenja, ističući da se ona mijenja od jednog slučaja do drugog. Ako pišemo znanstvenu raspravu, koncentrirat ćemo se na sam smisao, a ton će vjerojatno biti u okviru akademske konvencije. Naša namjera treba u takvom slučaju biti ograničena na najjasnije izražavanje

onoga što želimo reći — to jest na smisao. U političkom govoru govornik će često u prvi plan staviti svoju namjeru uz izraz osjećaja, govorit će o razlozima, o provođenju politike, o političkim vođama i protivnicima, a to će potkrijepiti njegov ton, tj. odnos između govornika i slušateljstva. Ako su te razine toliko na umu govornika, zar se onda moramo čuditi ako smisao u takva političara zadobije tek sporednu važnost? Osim toga, nastavlja Richards, nije istina da bi misao pjesme trebala biti originalna i osobito duboka istina. Kako bi to ilustrirao, Richards uzima za primjer glasovitu *Elegiju napisanu na seoskom crkvenom groblju* (od Thomasa Graya, 1716.—1771.); u toj elegiji nema ništa duboko ili iznimno, ona »uključuje slijed refleksija i stavova koji se pod sličnim uvjetima javljaju u svakom kontemplativnom duhu« (PC, 206). Richards vjeruje da su mnogi problemi stila »zapravo problemi tona, tj. savršena priznanja piščeva odnosa prema čitaocu u vezi s onim što se govori« (PC, 207). Moglo bi se reći, nastavlja Richards, da je »dobro ponašanje u biti odraz našega osjećaja mjere, a pogreške u tonu mnogo su više nego površne mrlje. One su možda simptomi nekog vrlo dubokog nereda« (PC, 207—208). Po Richardsu je dakle dobro ponašanje stvar poznavanja života i svijeta, neke lakoće i ležernosti, dok je provincijalizam odsutnost takvog osjećaja mjere i razmjera.

Jedan od bitnih načina na koji se pjesnik izražava jest metafora, pa je bolje razumijevanje metafore jedan od ciljeva koji bi reformirani program književnih studija morao sebi staviti u zadatak. Kroz metaforu pjesnik nalazi način kako da disciplinira svoje osjećaje. Pjesnik je stručnjak, »ako ne u opisivanju svojih osjećaja, onda u njihovu prikazivanju, a prikazivanje i opisivanje ovdje su prilično blizu jedno drugomu« (PC, 223).

Poglavlje (u *Praktičnoj kritici)* o vrstama pogrešaka što su ih studenti napravili u protokolima sadrži mnoštvo stimulativnih i korisnih misli. U poglavlju o irelevantnim asocijacijama on piše o izvanjskim kriterijima koje čitaoci često projiciraju na samu pjesmu. On raspravlja i o konvencionalnoj pjesmi koja izaziva standardne reakcije. Glavna je crta takve pjesme neki osjećaj familijarnosti, ona nam se čini dobro poznatom i bez individualnih crta. Takve pjesme »mogao je napisati kakav komitet« (PC, 244). Standardne reakcije i standardizacija uopće imaju svoj korijen u *bijegu pred iskustvom.* Taj bijeg može nastati na razne

načine: moralno, ako se skrivamo pod okriljem kakve konvencije, intelektualno, »kad je nedovoljno iskustvo teoretski razrađeno u sustav koji zapravo skriva pravi svijet od nas« (PC, 246), fizički, ako npr. dijete u velikom gradu nije vidjelo seoski život. Tempo današnjeg života prisiljava nas da nove ideje prihvaćamo prije nego što možemo apsorbirati odgovarajuće iskustvo, tako da su danas devet desetina ideja (kao i popratnih emocionalnih reakcija) kojima smo izloženi (kino, tisak, obitelj, prijatelji itd.) vjerojatnije »primitivne i nesređene ideje nego suptilne i adekvatne« (PC, 248). Danas bilo koje popularno širenje ideja i reakcija ima tendenciju prema standardizaciji, prema općem niveliranju ukusa.

Dok su sirovi i inertni duhovi lako očarani privlačivošću prividno jednostavnih rješenja, alertna svijest i genij elastično će kombinirati ideje u nove kombinacije, te će otvoriti nove perspektive i putove. Takav um otkrivat će veze i zakonitosti tamo gdje drugi vide samo razlike i raznorodnosti; takav um spaja aspekte egzistencije koji obično ostaju nespojeni, i u tome leži vrijednost genija. Tajna genija možda i nije »ni u čemu drugom nego u većoj raspoloživosti njegova iskustva, spojenoj s većim rezervama iskustva iz kojih se opskrbljuje« (PC, 250).

Vrijednost dobre poezije dobrim će dijelom ležati u »bliskosti njezina dodira sa stvarnošću«, te stoga ona može »postati moćno oružje u razbijanju nerealnih ideja i reakcija« (PC, 251). Ali duhovi koji su robovi vlastitih fiksnih standardnih ideja neće naći ništa novo čak ni onda kada su suočeni s takvom poezijom, nego će »još jednom ponoviti dijelove svoga postojećeg repertoara« (PC, 254). Kao što Richards dodaje: »No bolje je i tako nego nikako.« U neku ruku standardne su reakcije čuvari unutarnjeg mira pojedinca, jer otkrivanje uvijek novih aspekata, što pruža bliska veza sa stvarnošću, može postati odveć naglo i silovito za duhove koji se ne mogu elastično reorganizirati. Jer, kao što Richards ističe, »gotovo je sva poezija zbunjujuća, barem na čas, kad je prvi put vidimo onakvu kakva jest« (PC, 254).

Sentimentalnost i inhibicije su među drugim faktorima koji pridonose iskrivljivanju doživljaja umjetničkog djela. Po Richardsu, »reakcija je sentimentalna ako je prevelika za određenu prigodu« (PC, 258). Drugi je smisao identifi-

kacija »sentimentalnog« i »sirovog«. Bilo kakve situacije mogu izazvati sirove reakcije, dok samo ograničen broj situacija može izazvati profinjeno čuvstvo: »Profinjena su čuvstva poput osjetljivih instrumenata; ona odražavaju sitne promjene u situacijama koje su ih izazvale« (PC, 259).

U poglavlju o doktrini u poeziji Richards tvrdi da većinu čitalaca ne smeta direktna suprotnost između vlastitog vjerovanja i pjesnikovih stavova. Intelektualna potpora znači »u kontekstu drugih misli spremnost za potporu, suprotstavljanje ili uspostavljanje drugih logičnih odnosa s time, a emocionalna u kontekstu osjećaja, želja i stavova koji se grupiraju oko njega« (PC, 274). Emocionalno vjerovanje zapravo znači prihvaćanje, upotrebu ideje »sa strane naših interesa, osjećaja, stavova, tendencija prema akciji...« (PC, 275). No, kao što Richards nastavlja, većina vjerovanja mješavina je intelektualnog i emocionalnog porijekla. Richards je uvjeren da se problem vjerovanja ili nevjerovanja ne bi trebao nikada pojaviti, a kada se javi, znači da smo u tom času prestali biti pravi čitaoci i da smo postali teolozi, astronomi ili moralisti. Odsutnost intelektualnog vjerovanja ne bi trebala imati negativan učinak na emocionalno vjerovanje.

Na kraju *Praktične kritike* Richards još jednom izražava razočaranje rezultatima svoga eksperimenta, ističući da »neki prizvuk očajne bespomoćnosti prožima protokole do mjere koju (citati u knjizi) dovoljno ne pokazuju« (PC, 315). Čitanje poezije naporan je posao, ističe Richards i nitko ne bi trebao čitati više od četiri pjesme tjedno! Vrlo je teško odlučiti da li je neka pjesma vrlo dobra, dobra ili ne. Ljudi s finom maštom i razvijenom senzibilnošću u običnom životu daleko su spremniji za pristup poeziji od drugih ljudi, jer između našeg svakodnevnog života i materijala poezije nema nekog radikalnog prijeloma. »Verbalni izraz toga života u svom najfinijem vidu prisiljen je upotrebljavati tehniku poezije« (PC, 319). Nasuprot tome nedostatak senzibilnosti prema poeziji obično je dokaz niska stupnja imaginativnog života pojedinca.

Richards je osobito nesretan zbog suvremene krize interesa za poeziju, što ga čak navodi na zaključak da »moramo prestati smatrati krivu interpretaciju /poezije/ kao tek neki nesretni slučaj. Moramo je smatrati normalnim i vjerojatnim događajem« (PC, 336). On vjeruje da su slabi rezultati njegovih testova izraz potpune nesposobnosti interpretacije složenog jezika, pa je njegova konačna preporuka da valja pospješiti proučavanje biti značenja kao i uzroka nesporazuma i neshvaćanja. Raspadanje tradicionalnih zajednica u modernoj civilizaciji, a i brzo miješanje kulturnih utjecaja silno pridonosi degeneraciji jezika. Kao što Richards kaže: »Danas naše čitanje i naš govor barata s truncima iz dvadesetak različitih kultura« (PC, 339). Naša najčešća obrana protiv takvog bombardiranja i kaosa jest standardizacija i nivelizacija.

Još je jedan razlog za razvoj takvih obrambenih mehanizama strah od zabuna pred mnogoznačnošću gotovo svoga verbalnog izraza; zapravo nema nikakvog školovanja u višestrukim definicijama, pa prema tome uopće nismo spremni riječima pristupiti na adekvatan način. Najutjecajniji faktori u suvremenom školstvu i odgojnom sustavu udaljuju se od stvaranja idealnog duha koji može mijenjati perspektivu, ali ipak zadržati orijentaciju, koji se može prenijeti u potpuno drugi sklop definicija, u rezultate stečene kroz prošlo iskustvo u drugim okvirima, duh koji može brzo i bez napora izvoditi sustavne transformacije što ih takva promjena iziskuje. »Takav duh«, zaključuje Richards, »duh je budućnosti.« A u razvoju takvog elastičnog duha i neograničene plastične svijesti poezija ima golemu ulogu.

2.

Richardsova *Praktična kritika* označuje kraj jedne faze u njegovu razvitku; kraj koji je obilježen škripcem: poezija je bitno važna za emocionalnu ravnotežu a ipak malo ljudi ima smisla za poeziju. Ako su reakcije studenata iz Cambridgea (testirani u *Praktičnoj kritici)* bile tako neadekvatne, što možemo očekivati od ostalih ljudi? Richards je bio sve više uvjeren da se tu radi samo o jednom aspektu neuspjeha komuniciranja u modernoj civilizaciji, pa je zbog toga svoj interes usmjerio prema predmetima koji su obećavali neki izlaz iz te krize. Jedna od njegovih preokupacija postala je propaganda za tzv. Basic English — za simplificiranu verziju engleskog jezika, za koju je vjerovao da bi mogla postati jezik svjetskog značaja. No u Richardsovu prvom većem djelu nakon *Praktične kritike,* u *Coleridgeu o mašti* (1935.), još nema traga toj promjeni interesa. Ric-

hardsov dug Coleridgeu zamjetljiv je već u njegovim *Načelima književne kritike:* isticanje heterogenosti impulsa podsjeća na Coleridgeovu koncepciju o poeziji kao jedinstvu u mnoštvu. U *Coleridgeu o mašti* on je sebi postavio zadaću pokazati kako se Coleridge bavio problemima koje raniji kritičari uopće nisu doticali. Za razliku od teorije asocijacija, po kojoj je pjesnik samo raspoređivao iskustvo, Coleridge je pionir shvaćanja da je pjesnikova funkcija daleko kreativnija. Poezija je po Coleridgeu — a Richards se s njime očito slaže — najsavršeniji i najpuniji modus izražavanja, ona je izraz cjelovite ljudske djelatnosti, glavni ljudski instrument koordinacije.

Vitalnost i mnogoznačnost jezika glavni je razlog zašto je poezija vrhunski način izražavanja. Struktura pjesničkih značenja »može varirati od krajnjeg federalizma /.../ do krajnjeg centralizma« (CI, 81). Različita značenja mogu imati potpuno samostalna značenja, ali katkada značenja nemaju uopće nikakve samostalnosti, nego tek dobivaju na vrijednosti u zajedničkom nastojanju u okviru pjesme kao cjeline. To shvaćanje značenjā u pjesmi, njihova relativnost i višeznačnost navode Richardsa da zaključi kako je Coleridge imao na umu kao ideal za taj aspekt pjesničkog jezika »karakterističnu shakespearesku strukturu značenja za razliku od karakterističnih struktura kasnijeg XVIII. stoljeća...« (CI, 215). Ako te Coleridgeove kritičke ideje pokušamo primijeniti na poeziju XX. stoljeća, one upućuju na djelo jednog Eliota ili Audena za razliku od jednostavnih i jednoznačnih struktura poezije tzv. georgijanaca na početku ovog stoljeća. U *Coleridgeu o mašti* Richards se tuži na tendenciju moderne civilizacije da čovjeka odvoji od bilo kojeg vida svijeta koji je s njime u vitalnoj vezi. Richards je uvjeren da takav gubitak veze s prirodom znači napokon i gubitak veze s ljudskim bitkom. Mitologija se znanosti čini obmanom, dok sa svoje strane mitologija podcjenjuje znanost, a ipak čovjek ne može ni bez jedne ni bez druge. Kao što Richards ističe u često citiranom odlomku:

> Zdravije i veće mitologije nisu tek hiroviti proizvodi mašte, one su izraz cijele ljudske duše, te su, kao takve, neiscrpne za razmišljanje. One nisu zabava ili razonoda koje valja tražiti kao odmor i bijeg pred stvarnostima života. One su projekcije te čvrste stvarnosti, njihovo simbolično priznanje, koordinacija i prihvaćanje. Kroz takve mitologije naša je volja sabrana, naše snage ujedinjene, naš je uzrast pod vlašću. Kroz njih su beskonačno raznolika lutanja naših bića dovedena u 'ravnotežu pomirenja'. 'Suprotne i neskladne kvalitete' stvari u njima stječu oblik; i integritet koji posjedujemo kao 'civilizirani' ljudi naslijeđen je kroz njih. Bez svojih mitologija čovjek bi bio samo okrutna životinja bez duše — jer duša je kritični dio njegove osnovne mitologije — on je tek gomila mogućnosti bez reda i cilja (CI, 171—172).

Pri kraju *Praktične kritike* Richards je isticao da bi teorija značenja trebala pridonijeti boljem razumijevanju poezije, a u *Coleridgeu* razvio je tu ideju u pravcu relativnosti i međusobne ovisnosti. Njegova naredna knjiga, *Filozofija retorike* (1936.), predstavlja daljnji razvoj tih ideja. Ne smijemo, ističe Richards, riječi smatrati opekama u nekoj zgradi, jer opekama je potupno svejedno s kojim su drugim elementima stavljene u neku konstrukciju. Kod značenja riječi upravo je obratno, kod njih su okolina i kontrast bitno važni. Većina riječi, kada mijenja svoj kontekst, mijenja i značenje na različite načine. Zbog toga se moramo boriti, tvrdi Richards, protiv praznovjerja pravog značenja. Kontekst ima središnju važnost, no Richards ne uzima kontekst u svakodnevnom smislu riječi. U njegovu smislu jedna riječ preuzima dužnosti dijelova, koje zatim možemo izostaviti. Kao što Richards kaže: »Na taj način dolazi do skraćenja konteksta, koje se inače manifestira samo u ponašanju živih bića, a najviše i najdrastičnije u čovjeka. Kada se dogodi takvo skraćenje, ono što znak ili riječ znače — objekt s delegiranim punomoćima — jesu izostavljeni dijelovi konteksta« (PR, 54).

Međusobna ovisnost riječi varira od jednog slučaja do drugog. U posve tehničkom i znanstvenom jeziku velik dio riječi ima svoja samostalna značenja. Na žalost, nastavlja Richards, nakon XVII. stoljeća jednoznačni kruti jezik proglašen je normom za razliku od bogatog mnogoznačnog figurativnog jezika engleske renesanse. Time nas Richards opet podsjeća na Eliota koji govori da je u XVII. stoljeću došlo do disocijacije senzibilnosti, kada je za razliku od ujedinjene i stopljene imaginacije (emocije i intelekta) na-

stupilo raslojavanje uz zahtjev za »čistoćom« određenog tona i značenja. Richards očito smatra da je vredniji onaj jezik koji je suprotan jednoznačnosti i fiksiranom značenju — a to je poezija, u najmanju ruku poezija određene vrsti. Vrlina je riječi da nemaju fiksiranih i odijeljenih značenja, nego da ovise o svom kontekstu. Često je i cijeli izraz nestabilan po značenju: »On ne izražava jedno značenje, nego *pokret* među značenjima« (PR, 48). Kako bi tu tvrdnju ilustrirao, Richards citira iz *Antonija i Kleopatre* prizor kada Oktavije Cezar promatra mrtvu Kleopatru:

She looks like sleep,
As she would catch another Antony
In her strong toil of grace.

Ona izgleda poput sna,
Kao da bi uhvatila još jednog Antonija
Svojim snažnim trudom čari.

Richards se pita: »U kakvom bi rječniku značenja riječi 'trud' (toil) i 'čar' (grace) mogla mirovati?« (PR, 49). Ono što on ima na umu jest da ove dvije riječi moramo promatrati u svjetlu cijele drame Kleopatrina karaktera: njezine neodoljive ljepote, ali također i njezine hirovitosti i okrutnosti. Na taj način drama, odn. cijeli kontekst, uvjetuje značenja riječi »trud« (toil) i »čar« (grace) do te mjere da ih je nemoguće suziti na smisao što ga navodi neki rječnik. Moramo prihvatiti nov grozd suznačenja i njihovo prelijevanje u okviru djela. Shakespeare je majstor takvog slobodnog i fluidnog jezika, a među svojim suvremenicima Richards ponovo ističe Eliota.

Prirodno je da u raspravi o poetskoj, sugestivnoj moći jezika Richards također govori o metafori. On ističe da metafora nije ništa neobično, da to nije devijacija od običnih funkcija jezika. Richards je čak obogatio kritički rječnik u diskusiji o metafori. U metafori »Život je sjena koja hoda« on naziva »život« sadržajem (tenor), a »sjenu« nosiocem (vehicle). On se ne slaže s T. E. Hulmeom (1883.—1917.) kada ovaj tvrdi da poezija uvijek želi privući našu pozornost velikim intenzitetom, te da nam redovito pruža sliku stvarnih, fizičkih predmeta, »kako bi nam spriječila da klizimo kroz apstraktni proces« (PR, 128). Richards tvrdi

da to uopće nije točno, te svoj stav ilustrira na citatima iz Shakespearea. Stihovi ne moraju prikazivati ništa zorno a da to ipak bude velika poezija. On ne smatra da se trebamo bojati apstrakcije, te ističe da je jezik najveće poezije često apstraktan i njezin je cilj upravo da klizimo kroz apstraktni proces. U tom pogledu Richards se ne razlikuje samo od Hulmea, nego i od ranog Eliota, koji je bio Hulmeov obožavatelj. Ono što sav jezik, odnosno ljudski govor, želi postići, tvrdi Richards, jest da bude shvaćen, tj. da razumijemo smisao onoga što se govori — a to nipošto ne mora biti neka fizička stvar. Riječi ne pokušavaju dočarati osjete u fizičkoj formi, one nisu nadomjestak za stvarno iskustvo, nego je jezik — ispravno upotrijebljen — dovršenje, kompletiranje iskustva, te stoga ima funkciju koju intuicija i osjeti sami po sebi ne bi mogli vršiti: »Riječi su stjecišta na kojima se sastaju područja iskustva koja nikada ne mogu doći u vezu u osjetima ili intuicijom. One su prilika i sredstvo onoga rasta koji je beskonačan napor duha da sam sebe sredi. On je instrument našega izrazito ljudskog razvoja, svega po čemu prelazimo životinje« (PR, 131). Uloga riječi nije dakle u tome da pruže odraz života, »njihov je pravi posao uspostaviti red u životu« (PR, 234).

Posljednje rečenice rezimiraju neke Richardsove česte teme: zahtjev za redom, vjeru u kreativnu funkciju ljudskog uma, jezik kao instrument istraživanja. Zahtjev za redom javlja se u Richardsovim djelima već u *Osnovama estetike;* njegov interes za Coleridgea pridonio je doktrini o stvaralačkom ljudskom duhu, dok je jezik kao ljudski akt i instrument reda postao njegov prvorazredni interes kasnijih godina. Nije na odmet da se opet sjetimo kako se i u Eliota zahtjev za redom javlja kao jedna od glavnih tema. U Eliota red znači osjećaj za tradiciju i samozataju individualne volje, dok je u Richardsa red subjektivna kategorija — npr. red u emocionalnom životu pojedinca. Oba se kritičara suprotstavljaju kaosu i bespuću, za koje smatraju da prijete njihovoj civilizaciji.

Filozofija retorike pisana je, na sreću prilično jednostavnim stilom, što ne možemo reći za većinu kasnijih Richardsovih napisa. U knjizi *Interpretacija u nastavi* (1938.) on je proveo test sličan onome iz *Praktične kritike,* ali ovaj put s prozom. Njegov se interes ovdje proširio; kao što kaže: »Retorika, gramatika i logika — prve tri humanističke

umjetnosti, tri pristupa inteligenciji i kontroli nad ljudskim duhom, koje su se spojile u triviumu, ovdje se opet sastaju« (IT, 3). Richards izražava svoju vjeru u ulogu odgoja i školovanja, i ta je vjera sada u Richardsu, po S. E. Hymanu, prerasla »u dimenziju općeg lijeka« u svladavanju osnovnih problema našega vremena.

Umjetnost čitanja, komuniciranje i školstvo javljaju se opet u Richardsovoj knjizi *Kako čitati stranicu* (1942). Kao što ističe, njegov je cilj »opći ispravni postupak ili način kako pristupiti tekstu« (HRP, 10). To ne treba shvatiti kao pokušaj da se prikaže ispravno čitanje kao autentična interpretacija, jer nijedna knjiga ne može pokazati kako valja čitati, budući da nema načina za otkrivanje onoga što riječ stvarno želi reći. Sve što možemo učiniti, tvrdi Richards, jest »da pripomognemo razumijevanju nekih teškoća na putu takvih otkrića« (HRP, 10). Jedna je od glavnih teškoća da shvatimo različita značenja riječi. Velike majstore čitamo da proširimo svoj duh, kao što su oni proširili duh mnogih čitalaca u prošlosti. Najveća je teškoća pri čitanju to što su mnoge riječi sustavno mnogoznačne. To su obično ključne riječi, jer pokrivaju ideje bez kojih ne možemo zamisliti komuniciranje i njima se moramo služiti u objašnjenjima drugih riječi. Richards zatim daje popis od stotinu riječi (npr. umjetnost, lijep, odluka, odgoj, učiniti, itd.) koje vrše te ključne funkcije. Kao što on dodaje, te riječi »sluge su odveć mnogih gospodara a da bi se zadržale na jednom jasno definiranom zadatku« (HRP, 23).

Richardsova knjiga trebala bi imati dvostruki cilj: prije svega da pruži niz vježba u čitanju proze »koju treba čitati introspektivno« i »razvoj doktrine o osnovama čitanja koje su dobrim dijelom sadržane u materijalu vježba« (NRP, 25). U razrađivanju svoje doktrine on opetovano ističe međusobne ovisnosti značenja riječi, njihove relativne vrijednosti i promjenljive skale asocijacija. Na kraju zaključuje da svijest o međusobnoj ovisnosti treba da upravlja čitaočevim duhom, treba da ga usmjeri u shvaćanju neke diskusije.

U duboko podijeljenom svijetu (knjiga *Kako čitati stranicu* objavljena je 1942.) Richards je učinio svoj pokušaj pomirbe s pomoću radikalnog poboljšanja komuniciranja. Smatrao je da već spomenuti *Basic English* ima mogućnosti da postane svjetski jezik, jezik koji će moći svima služiti kao uspješan medij saobraćanja. Za razliku od svoga prijašnjeg uvjerenja o ulozi poezije Richards je sada izrazio vjeru da *Basic English* može spasiti svijet od propasti koja mu prijeti kao rezultat općeg nerazumijevanja. On ističe na samom kraju rasprave *Kako čitati stranicu:*

> Zar ne možemo — kao paralelu mogućnostima svjetskog komuniciranja koje sadrži Basic English — učiniti pokušaj u školstvu koji bi odgovarao našim potrebama? Zar ne možemo postići da proučavamo osnovne *ideje* s pomoću kojih jedino možemo razumjeti jedan drugoga umjesto toliko toga što nas danas razdvaja i suprotstavlja jednoga drugome. Možemo barem tri ili četiri knjige koje najbolje sadrže te ideje učiniti pristupačnim u najčitljivijem obliku.

Napokon on izražava svoju vjeru da samo u državi s vladavinom razuma može postojati sloboda misli, jer »razum je ono što nam daje tu slobodu i zbog toga razum mora vladati« (HRP, 242).

Samo najodaniji Richardsovi sljedbenici mogli bi tvrditi da je *Kako čitati stranicu* uspješna knjiga. Osim utopijskog konačnog zaključka, same pojedinosti često su bizarne, zapetljane i beskonačno razrađene. Čitalac ima dojam da Richards raščlanjuje mnogosmislenosti pojedinih riječi »do besvjesti«, da često prelazi granicu gdje ga možemo slijediti te da se kreće u regijama koje su ili odveć istančane, a da bi ga ostali čitaoci mogli shvatiti, ili da govori o fikcijama, pa ga uopće nije moguće pratiti. Kada npr. George Orwell raspravlja o mnogoznačnosti i sve nepreciznijem značenju pojedinih riječi zbog raznovrsnih tumačenja u današnje vrijeme, čitalac ima ugodan osjećaj da mu je autor nešto otkrio te da je na taj način stekao novi uvid u tendencije razvoja današnjeg jezika i govora. Na žalost, to ne možemo reći kada čitamo Richardsa: da li je to zato što je Richards toliko nadmašio običnog čitaoca, pa naslućuje distinkcije koje će ostali ljudi tek u budućnosti moći u potpunosti shvatiti, ili je pak njegovo raspravljanje jalovo spekuliranje bez praktične važnosti — pitanje je na koje ne bismo mogli dati odgovor. No složit ćemo se sa S. E. Hymanom kad za Richardsovu *Kako čitati stranicu* kaže da je to često »do ludila teška« (maddeningly obscure) knjiga.

Svoje ideje o *Basic Englishu* Richards je dalje razvio u napisu *Nacije i mir* (1947.): svjetska vlada i *Basic English* mogli bi zajednički raditi na eliminiranju rata uopće! Ne bismo htjeli dovoditi u sumnju ozbiljnost Richardsove zabrinutosti ili integritet njegova pokušaja, no ono čemu se čudimo jest sve izrazitija neadekvatnost njegovih ideja i komentara o stanju moderne civilizacije. Kako je itko mogao ozbiljno vjerovati da su *Basic English* i svjetska vlada bilo što osim utopijskih ideala u godinama između dva rata te u doba hladnog rata nakon 1945.? Na žalost, u Richardsa je to bila samo jedna faza u rađanju i razrađivanju sve bizarnijih i prema tome neprihvatljivijih ideja. U svojoj knjizi *Spekulativni instrumenti* (1955.) on uz neke stare teme uvodi čitav niz novih ideja: on se tuži na sve veće manipuliranje javnoga mnijenja, optužuje akademski način mišljenja, zalaže se za »filozofiju, naše univerzalne studije, našu svjetsku vladu...« (SI, 56) kao dopunu prirodnih znanosti, on zagovara engleski kao jezik »svjetskog komuniciranja i sudjelovanja u planetarnim poslovima« (SI, 93), on raspravlja o najpogodnijem slovu kojim treba početi nastavu čitanja engleskog jezika te smatra »studij (learning) glavnim današnjim modusom evolucije, svjetskog napretka« (SI, 119). On razmišlja o sinoptičkom pogledu, o »zaista univerzalnom studiju — /koji/ bi bio više od policijskih funkcija; on bi u isti čas trebao biti glavni savjetnik i terapeutik« (SI, 124). Richards izmišlja nove riječi, npr. »troth« (stapanjem riječi »truth« /istina/ i »choice« /izbor/), on češće upotrebljava neki vlastiti način pisanja npr. »acteevity« umjesto »activity«, primjenjuje sedam vrsta navodnih znakova koje je izmislio u *Kako treba čitati stranicu.* Njegova je vjera u spasonosnu ulogu poezije poljuljana; u *Spekulativnim instrumentima* on kaže: »Kako često može iskusni nastavnik iskreno reći da su /bolje rasuđivanje, senzitivnost i razumijevanje, suosjećanje i samodisciplina/ zaista očiti rezultat proučavanja poezije i filozofije? Kako iskreno može bilo tko ustvrditi da su studenti humanističkih znanosti općenito bolja ljudska bića od drugih?« (SI, 98).

Gotovo je nepotrebno komentirati da neke od iznesenih Richardsovih stavova ne možemo ozbiljno uzeti: pokretanje ideje o svjetskoj vladi podsjeća na slične jalove ideje H. G. Wellsa tridesetih godina; pripisivati studiju i učenosti tako istaknuto mjesto u suvremenoj civilizaciji čini se isto tako dvojbenim. No, ipak moramo nešto dodati u

prilog Richardsu: često puta se naime događa da kritičar u svojim kasnijim fazama zapravo ne razvija dalje svoje rane ideje, nego ih ponavlja u nešto promijenjenim varijantama. O Richardsu to nikako ne bismo mogli reći, njegovo područje interesa neprestano se širi, što međutim ne znači da se nužno radi o pozitivnim promjenama. U kasnom Richardsu nailazimo na smione nove ideje o ulozi mitologije u ljudskom životu, o stvaralačkoj ulozi jezika, ali te su ideje povezane ekscentričnim sugestijama, kojih ćemo se najvjerojatnije sjećati tek kao kurioziteta. U članku o Richardsovoj kritici René Wellek (»The Southern Review«, ljeto 1967.) ovako komentira Richardsovu teoriju jezika:

> Ima nečega odvažnog /gallant/ u Richardsovoj velikoj vjeri u moć opće teorije jezika i poezije, od koje on očekuje nove moći nad našim duhovima koje možemo usporediti s onim što nam ih pružaju sustavna fizička istraživanja nad našom okolinom /no/ ... čini se da ništa ne upućuje na takvu budućnost.

3.

Richardsove teorije nisu prihvaćene bez ozbiljnih rezerva i prigovora. Teorija o uravnoteženim impulsima u umjetniku i čitaocu bila je izložena oštroj kritici, a više kritičara izrazilo je sumnju prema Richardsovu ranom uvjerenju o jedinstvenoj moći poezije. U već spomenutom napisu o Richardsovoj kritici Wellek ističe da Richards nije nikada opisao ravnotežu i sklad poticaja, te dodaje kako činjenica da su i luđaci i probisvijeti i desperadosi pisali poeziju obezvređuje Richardsovu tezu o poeziji kao emocionalnoj terapiji. Kritičari su također istaknuli da stanje emocionalne ravnoteže i ispunjenja možemo postići i drugim sredstvima. Prema tome, taj osjećaj ne možemo nikako ograničiti na estetsko iskustvo. Nekoliko autora istaknulo je neprihvatljivost Richardsove podjele upotrebe jezika na emocionalnu i referencijalnu funkciju. Na tom području najoštrija je bila kritika J. C. Ransoma. Po njemu, poezija nam pruža najbogatije životno iskustvo, ona izražava »tijelo /samog/ svi-

[7] »The Southern Review«, ljeto 1967., str. 553.

jeta« — tj. puninu i složenost ljudskog iskustva, dok znanost pokušava pronaći kratice i apstrakcije. Kao što J. C. Ransom ističe:

> Poezija, čini mi se, mora biti daleko više »stvaralačka« nego znanost, barem mnogo punija duhom, i to neprekidno. Ona je tako revan spoznajni poticaj da prestiže sam svoj predmet. To je njezina slava, i možda jedan od razloga njezine ljepote, i svakako izvor njezine loše reputacije. Ona stupa tamo gdje znanost gotovo ne želi zakoračiti... Ona stvara svoj vlastiti prikaz, nov i ne potpuno ozakonjen /prikaz/ svijeta.[8]

Nekoliko godina poslije Ransom je donekle promijenio svoj sud o Richardsu. U svojoj *Novoj kritici* (1941.) on žali što je Richardsa potpuno odbacio 1938. No, ipak i tu nailazimo na mnoge njegove ograde i kritike. Ransom ne može prihvatiti dihotomiju između emocionalnog i spoznajnog aspekta književnosti, te tvrdi da su »emocije korelativi spoznajnih predmeta i tek jedva raspoznatljivi u svojoj zamišljenoj samostalnoj čistoći«.[9] Ransom se također kritički odnosi prema Richardsovoj teoriji o poticajima te s pravom ističe da Richards nikada nije pokušao ilustrirati svoju teoriju, pa napokon zaključuje: »Moram natuknuti mogućnost da nas Richards hrani domišljatim izmišljotinama.«[10]

Richardsova shvaćanja o poeziji otvorena su kritici iz potpuno druge perspektive. U svojoj najvažnijoj fazi on je poeziji pripisivao izvanredno značenje. Njegov eksperiment u *Praktičnoj kritici* pokazao je da su reakcije na poeziju — čak i u tako birane čitalačke publike kao što su studenti iz Cambridgea — vrlo neprimjerene i neznalačke. Čovjek bi pomislio da će to iskustvo navesti Richardsa da promijeni neke svoje stavove, te da će nešto pokušati kako bi poeziju približio čitaocu. Postoje znaci u ranom Richardsu o načinu kako se to približavanje moglo izvesti. Kao što smo već čuli, u *Načelima* on tvrdi kako je više umjetnosti prošlosti (nego što želimo priznati) izgubljeno za modernog čitaoca, a kritičari zaboravljaju kako velik aparat erudicije

[8] J. C. Ransom: *The World's Body*, New York, 1938., str. 165.
[9] J. C. Ransom: *The New Criticism*, New York, 1941., str. 21.
[10] Ibid., str. 32.

unose u pristup djelu iz prošlosti. Mogli bismo postaviti pitanje: na koji način ćemo pomoći čitaocu kako bismo povećali njegovo razumijevanje, pa prema tome i zadovoljstvo u čitanju poezije (i to ne nužno samo poezije prošlosti)? Odgovor ne bi trebao biti težak: razumijevanje pjesme povećat ćemo pružanjem *relevantnih* podataka — bilo da se radi o osobnim, lingvističkim, povijesnim ili bilo kojim drugim informacijama koje pridonose boljem shvaćanju biti i specifičnosti karaktera pjesme. Često puta i jednostavne pjesme dobivaju na oštrini profila ako znamo da su, recimo, nastale kao reakcija na nekog neposrednog prethodnika, ako znamo kontekst u kojem je pjesma nastala, ili ako saznamo neki drugi relevantni podatak. Da je to Richards naravno i sam znao, vidjeli smo već iz citiranog odlomka u *Načelima*. No takvi komentari nisu potrebni samo za poeziju prošlosti, nego su i za poeziju našeg vremena od dragocjene vrijednosti. Jer pjesnik našega doba služi se (često privatnim) simbolima, on piše iz vrlo specifična kuta, njegova je pjesma natopljena aluzijama, parafrazama i reminiscencijama na prošlost. Često su poteškoće pristupa toj poeziji tako velike da čitalac, demoraliziran, odustaje od svoga pokušaja. Stoga — ako vjerujemo da je poezija važna, kao što to vjeruje Richards — treba pomoći čitaocu, treba stvoriti most između njega i pjesme, a to je pružanje onoga relevantnog podatka o kojem je upravo bila riječ. Richards je uviđao da na čitaocu leži »lavovski« dio posla; u *Interpretaciji u nastavi* on ističe: »Ni jedan pisac ne pruža puni kontekst koji usmjeruje čitaoca pri čitanju. On to ne može. Uvijek veći dio treba unijeti sâm čitalac« (IT, 66). Na žalost, dio koji čitalac treba unijeti toliko je velik da predstavlja odveć mučan napor za većinu današnje čitalačke publike. U svojoj kritičkoj praksi Richards je zanemario potrebu pomoći čitaocu; u testu u *Praktičnoj kritici* čitaoci ne samo da nisu znali imena pjesnika, nego ni približno doba kada su pjesme napisane. Na kraju krajeva loši rezultati nisu toliko pokazali nesposobnost čitalaca koliko neprimjerenost metode ili, kako je to istaknula Helen Gardner u *Poslu kritike*, eksperiment je dokazao »jalovost te metode«.[11]

[11] Helen Gardner: *The Business of Criticism*, London, 1959., str. 19.

Nakon *Praktične kritike* Richards je razvijao nove ideje o interpretaciji poezije, ali one su bile daleko od bilo kakva povijesnog pristupa; on se zalagao za temeljitu semantičku analizu i razumijevanje višeznačnog objašnjenja, pokušao je rehabilitirati klasične discipline: logiku, retoriku i gramatiku, te je isticao važnost metafore i kontekstualizma. U svojoj najnovijoj knjizi, *Toliko bliže* (1968.), Richards tvrdi da su nam lingvistička otkrića prošlih desetljeća pomogla da reagiramo na poeziju daleko bolje nego uz pomoć biografskog pristupa. Ta otkrića pružaju:

> novo obećanje, novu moć, novu nadu i novu sankciju za poeziju. Uglavnom, stav da iza jednog stiha možda stoji ne samo iskustvo pjesnika, nego goleme rezerve, sabrani potencijal jezika, zbog jednakovalentnosti, suprotnosti, potpore, otpora itd. u međusobnom odnosu rečenica. Kroz sve to jezik zaista može predstavljati, može zaista govoriti za ljudsko iskustvo kao što iskustva pjesnika (stvari nad kojima biograf kima glavom, uzdiše, cereka se ili pak zuri) ne mogu.

Premda su ti Richardsovi napori značili stanovit doprinos razvoju kritičkih metoda, ipak se većina njegovih kasnijih ideja doima kao nepotrebno komplicirana i ekscentrična. Stječemo dojam da bi Richards htio stvoriti idealna čitaoca s izvanredno razvijenim osjećajem za istančane distinkcije i kontekstualne isprepletenosti. No, budući da su čitaoci ostali isti kao i prije, nije nikakvo čudo da su Richardsovi kasniji pokušaji ostali bez vidljivih rezultata. U isto vrijeme Richards se svjesno udaljavao od svojih ranijih povremenih primjedaba potrebi povijesnog pristupa. U *Kako čitati stranicu* čitamo:

> Moderna povijesna znanost osobito nas terorizira sugestijama da negdje u džungli dokaza postoji nešto što slučajno ne znamo, a što bi razjasnilo problem, nešto što bi nam pokazalo upravo ono što je autor zapravo htio reći. Ta sumnja o izgubljenom ključu zagonetke ima paralizirajući učinak — ukoliko se vrlo jasno ne sjetimo da su po samoj prirodi slučaja bitni ključevi zagonetke uvijek izgubljeni. Koliko god dokaza mi skupili, još uvijek ćemo morati stvarati vlastite prenagle zaključke (HRP, 14).

Teško bi bilo ne složiti se ovdje s Richardsom kada ističe da se pri čitanju poezije moramo oslanjati na vlastite zaključke. No da pravimo zaključke, moramo imati i premise, a njih nam sama pjesma ne daje uvijek u dovoljnoj količini. Ako je točno da je čak *Božanska komedija* (kako sam Richards tvrdi) za današnjeg čitaoca dobrim dijelom izgubljena, što će tek biti s drugom poezijom? Tek najučeniji i najsenzitivniji bit će u stanju prebroditi teškoće; no da li možemo biti zadovoljni da se poezija piše samo za malobrojnu elitu? Svakako, Richards takvim stanjem nije mogao biti zadovoljan, budući da je smatrao da poezija ima presudnu važnost za emocionalno zdravlje čovjeka. A ipak nije pomišljao na uspješnu pomoć čitaocu, nego je nakon *Praktične kritike* ponovio eksperiment istog karaktera. Ovaj put studenti su bili suočeni s petnaest redaka pjesnika Waltera Savagea Landora (1775.—1864.), i opet nisu znali ni tko je pjesmu napisao ni kada je napisana. Zapis o eksperimentu Richards je sačuvao u svojim *Spekulativnim instrumentima* (1955.). Rezultati su opet razočarali — no ovaj put Richards se nije zadovoljio pjesmom bez imena autora, nego je čak uklonio prva tri retka kako bi povećao teškoću! Njegov je stav u tom pogledu otvrdnuo, što ga čini još neprihvatljivijim.

Postoji još jedan problem u Richardsovoj kritici. On pripisuje golemu važnost modernom znanstvenom razvitku, on čak vjeruje da je magični svjetonazor (koji je bio dominantan barem 10.000 godina) zamijenjen znanstvenim nazorom, koji ne pruža čovjeku nikakvu mogućnost za smirenje i emocionalnu stabilnost. Danas, vjerovao je Richards u najboljim danima svoje kritike, poezija može čovjeka emocionalno spasiti. Čini se nekako nedosljednim da je Richards pretpostavljao da će tako star i tradicionalan književni rod kao što je poezija odigrati odlučnu ulogu u održavanju emocionalne ravnoteže kad je čitava »osnova magičnog nazora« — kojega je poezija bila dio — nestala. Zar nije mogao pretpostaviti da će tako radikalna promjena u ljudskim stavovima dovesti i do radikalne promjene u književnim rodovima? No za Richardsa je karakterističan suprotan razvoj: on se tuži na standardizaciju, otupljivanje javnog ukusa, za koju je smatrao da je neizbježiv u industrijskoj civilizaciji. U svojim primjedbama o stanju današnje kulture Richards je redovito skeptičan, često izražavajući pesimistične prognoze za budućnost. Ono na što nije nikada pomišljao jest to

da je ljudska potreba za stilom, ritualom i konvencijom vjerojatno uvijek istog intenziteta, jedino da se kanali i tehnike izražavanja od vremena do vremena radikalno mijenjaju. Prve dekade ovog stoljeća obiluju eksperimentima da se stvore novi pristupi književnosti i umjetnosti uopće. Avangardni pokreti u Evropi i Americi pokušali su stvoriti nova djela, koja ne možemo svrstati u tradicionalne umjetničke rodove. Uvođenjem pokreta, tj. pokreta materijalnog oblikovanja, stvaranjem novih prostora, s pomoću složenih dinamičnih pokreta svjetla i oblika, ostvarili su se novi vidici umjetnosti. Pioniri tih novih pokreta smatrali su aktivni napor gledaoca ili čitaoca osnovnim preduvjetom — gledalac je postao sudionik u umjetničkom djelu i njegovu oblikovanju. Da uzmemo samo jedan primjer: dvadesetih godina ovog stoljeća ruski je dizajner, fotograf i inženjer El Lisicki razvio u Sovjetskom Savezu novu teoriju »tipografske topografije«, tj. knjigu »iz zorne perspektive«. Po Lisickom tiskanu riječ u knjizi zamjećujemo okom, a ne uhom, pa tipografski vizualna umjetnost mora imati istu ulogu kao glas i gesta u djelovanju govornika. Poredak na tiskanom tekstu mora odgovarati napetostima i karakteru sadržaja, a izrazite vizualne karakteristike moraju izazivati aktivnu čitaočevu reakciju. Knjiga Majakovskog *Za glasove* — koju je pripremio El Lisicki — primjerak je takve knjige u kojoj je zapravo svaka stranica mali plakat. Arhitektonski i vizualni aspekt slova i riječi dostiže gustoću i vizualnost slika, a s time je također razvijena i potpuno nova igra sintakse boja. U takvoj smionoj novoj kreaciji čitalac je postao sustvaralac umjetničkog djela. El Lisicki je isticao da Gutenbergov tip tiska više ne može odgovarati svojoj svrsi u doba telefona, zračnog prometa i automobila, da knjigu trebaju zamijeniti nova sredstva, kao što je npr. električna biblioteka.[12]

Ukratko smo spomenuli El Lisickog samo kao jedan mali simptom tendencija koje su napokon pridonijele doktrini da smo prerasli fazu tiskane riječi, da je »Gutenbergova galaksija« — da se poslužimo terminologijom glavnog predstavnika te doktrine, Kanađanina Marshalla Mcluhana — sve više stvar prošlosti, te da elektronski mediji nisu samo posrednici i prijenosnici, nego da su i supstanca nove umjetnosti, sadržaj i forma koje se u naše vrijeme formiraju. Koliko je ta teza točna, danas je još teško prosuditi, no misao u svakom slučaju zaslužuje pozornost. Znamo da su i u prošlosti velika znanstvena otkrića dovela do dubokih promjena u umjetnosti — bez tiskarskog stroja ne bi bilo modernog romana — pa, prema tome, zašto bismo isključili tu mogućnost i u naše vrijeme?

[12] Komentar o El Lisickom zasniva se na studiji Vere Horvat *Oslikovljena riječ*, »BIT«, Zagreb, 1969., br. 5—6, str. 5.—69.

Richards se intenzivno bavio revolucionarnim razvojem i utjecajem znanosti na druga područja ljudskog života, a ipak je vjerovao da tako star umjetnički oblik kao što je poezija može spasiti čovječanstvo. Poezija je silno djelovala na njega samoga, što dokazuju i njegove analize pojedinih pjesama. On je i sam objavio nekoliko svezaka pjesama te izvrsno recitira poeziju, no ipak je bio prisiljen priznati da je interes za poeziju danas općenito slab. Ta svijest o pomanjkanju interesa, a i njegove česte lamentacije nad stanjem suvremene civilizacije svrstavaju Richardsa (zajedno s Eliotom i Leavisom) među najskeptičnije kritičare moderne kulture u Engleskoj i Americi. U Richardsovim ranim djelima jasno je zamjetljiv prizvuk očaja. U *Znanosti i poeziji* on govori »o osjećaju očaja, neizvjesnosti, jalovosti, o neopravdanosti težnja, o ispraznosti nastojanja, o žeđi za životnom vodom, koja kao da je nenadano presahla, te o znakovima u svijesti o toj nužnoj reorganizaciji naših života« (SP, 64). U bilješci koja se odmah nadovezuje on izražava svoj dug Eliotovoj *Pustoj zemlji* tvrdnjom da ta poema daje »savršen emotivni opis stanja duha koje je stanovito vrijeme neizbježivo u svih meditativnih ljudi« (SP, 64). Na taj način Eliot je, tvrdi Richards, izvršio veliku uslugu svojoj generaciji. Richards tu govori o određenoj generaciji dvadesetih i tridesetih godina ovog stoljeća, o pokoljenju koje obično u književnoj povijesti nazivamo »izgubljenom generacijom«. Najpoznatija djela toga pokoljenja objavljena su upravo u doba Richardsova najplodnijeg razdoblja. Hemingwayjev roman *I sunce se rađa* objavljen je iste godine kada i Richardsova *Znanost i poezija*, a Eliotovi *Šuplji ljudi* godinu dana prije. Pa premda nitko ne bi htio izvesti Richardsovu kritiku iz atmosfere izgubljene generacije, sličnosti između tih dvaju literarnih fenomena dovoljno su upadljive da vjerojatno nisu slučajne. Profil toga aspekta Richardsove kritike postaje još očitiji kad ga uspo-

redimo s nekim istaknutim kritičarima u Engleskoj i Americi nakon Drugog svjetskog rata. Jedan on najpoznatijih poratnih engleskih kritičara, Frank Kermode, vjeruje da se bojazan pred propašću civilizacije javlja ciklički te da je više izraz nekih subjektivnih kriterija nego objektivna analiza povijesnih kretanja. Urednici utjecajnog književnokritičkog časopisa »Critical Quarterly« također smatraju da ne možemo govoriti o propasti suvremene kulture, te u prilog svojoj tvrdnji iznose činjenice u prilog suprotnim tvrdnjama. Kanadski kritičar Marshal Mcluhan vjeruje da elektronska sredstva (osobito TV) otvaraju vrata potpuno novim kanalima umjetničkog izražavanja. Premda među tim stavovima nema zajedničkog nazivnika, oni se ipak svi jasno razlikuju od atmosfere »izgubljene generacije«, koja je karakteristična i za Richardsovu kritiku iz onog vremena.

NOVA KRITIKA: RASPRAVE O BITI PJESNIČKOG DJELA

FFZG

1.

Pod terminom Nova kritika podrazumijevamo prije svega grupu američkih kritičara u prvoj polovici ovog stoljeća. I premda postoje razlike između pojedinih predstavnika toga pravca, ono što im je zajedničko jest reagiranje protiv nekih tendencija njihova vremena. Oni su smatrali da je interes za socijalnu i religioznu komponentu književnosti zastario, te su se pobunili protiv akademskog proučavanja zaleđa književnog djela, kao što su autorova biografija, auto-

---

Glavnim predstavnicima Nove kritike u SAD smatramo Johna Crowea Ransoma, Allena Tatea i Cleantha Brooksa. Sva trojica potječu iz južnog dijela SAD, Ransom (1888.) iz Tennesseeja, a Tate (1899.) i Brooks (1906.) iz Kentuckyja. Kao profesori engleske i američke književnosti neko su vrijeme djelovali na sveučilištu Vanderbilt u Nashvilleu, Tennessee. Ransom i Tate su uz to i pjesnici.

U članku sam se služio ovim izdanjima i kraticama:

John Crowe Ransom: *The World's Body* (Tijelo svijeta), New York, 1938. = WB;
John Crowe Ransom: *The New Criticism* (Nova kritika), Norfolk, Connecticut, 1941. = NC;
John Crowe Ransom: *Poems and Essays* (Pjesme i eseji), New York, 1955. = PE;
Allen Tate: *Essays of Four Decades* (Eseji četiri desetljeća), Chicago, 1968. = EFD;
Cleanth Brooks: *Modern Poetry and the Tradition* (Moderna poezija i tradicija), New York, 1965. (1939.) = MPT;
Cleanth Brooks: *The Well Wrought Urn* (Dobro iskovana urna), New York, 1947. = WWU;

rovi nazori na svijet itd. Američki je kritičar W. K. Wimsatt ovako formulirao njihovu reakciju. Ovi kritičari željeli su izbjeći:

> teoretsku kritiku protiv koje su reagirali najizrazitije — bez obzira da li u britanskoj tradiciji učenih kritičara ili u rapsodičnim izrazima vlastitoga ja, kao u kritici Anatolea Francea, ili protiv egzotičnih i pozlaćenih akrobacija l'art pour l'artista...[1]

Za razliku od svojih prethodnika Novi su se kritičari zalagali za pomno proučavanje samog djela, te su zastupali stanovište da poezija pruža specifično znanje i spoznaju. Običan posao kritičara bio je po riječima J. C. Ransoma, jednoga od osnivača Nove kritike, interpretacija pjesme na jednostavan način, »koji nije filozofski te se ne udaljava previše od književnog teksta. Smatramo da kritičar pokušava pripraviti ispravnu javnu reakciju na pjesmu, oslanjajući se izravno na svoj vlastiti doživljaj pjesme« (EP, 159—160).

Zanimljivo je da Nova kritika nipošto nije bila jedinstven kritički pravac te vrsti u prvoj polovici ovog stoljeća. U Engleskoj je 1932. F. R. Leavis osnovao časopis »Scrutiny«, kojega je cilj bio pomno analiziranje teksta i pristup djelu kao estetskom objektu. No i prije Leavisa više je ruskih kritičara sačinjavalo grupu koja je u povijesti kritike postala poznata kao ruski formalisti. Između njih i američke Nove kritike postoje znatne sličnosti. Ruski su formalisti također ustali protiv koncentracije na biografskom i povijesnom zaleđu, njihovu je pozornost također privukao sâm stvaralački postupak, te su i oni tvrdili da pisac često postiže svoj cilj indirektno i na neuobičajen način, koji treba probuditi čitaoca iz mentalne inercije i samodopadljivosti.[2] Nešto poslije i njemački kritičar Wolfgang Kayser ističe u svom poznatom djelu *Jezična umjetnina* (1948.) da je prije kritika usredotočivala svoju pozornost na pjesnikovu osobu, na proučavanje jednog književnog pokoljenja ili društvenih odrednica. Ne može biti dvojbe, nastavlja Kayser, o koristi takvog načina proučavanja, no postavlja se pitanje da li time nije zapuštena bit jezičnoga umjetničkog djela i zanemaren pravi zadatak književnog istraživanja. Pjesničko djelo živi i nastaje ne kao odraz bilo čega drugog, nego kao u sebi zatvoreni jezični sklop: »Najhitniji zadatak istraživanja trebalo bi prema tome biti određivanje stvaralačkih jezičnih snaga, razumijevanje njihova međusobnog djelovanja i tumačenje cjelovitosti pojedinog djela.«[3]

Povjesničari književne kritike slažu se da je termin Nova kritika prvi put upotrijebio Joel Spingarn godine 1910. U svom napisu pod tim naslovom Spingarn ističe da su Novi kritičari (a pod tim imenom misli očito na sebe i svoje istomišljenike) odbacili sva pravila, sve književne rodove, književne vrste, odbacili su oštro omeđene pojmove o komičnom, tragičnom, kao i cijelu vojsku sličnih apstrakcija, osudili su moraliziranje o književnom djelu, povijesni pristup, a i doktrinu o ulozi rase, vremena i okoline (očito aludirajući na u ono vrijeme još utjecajnu teoriju Hyppolytae Tainea).

Kao oduševljeni sljedbenik Benedetta Crocea Spingarn je zastupao teoriju da je umjetničko djelo rezultat nexusa intuicija ekspresija što dovodi do izrazito individualnih pjesničkih proizvoda, koji se ne mogu svrstati ni u jedan ušvojeni književni rod, niti odrediti tradicionalnom terminologijom. A kasniji Novi kritičar J. C. Ransom istaknuo je da se »moderni trend u kritici sastoji u novom (ili nanovo otkrivenom) osjećaju da pjesnički predmet treba opravdati u njegovu cjelovitom i privatnom bitku. Bilo bi opravdano ustvrditi da je moderna kritika počela s Croceom« (PE, 150).

No Spingarna možemo smatrati ocem Nove kritike pretežno u negativnom smislu njegove kritike, tj. po njegovim

---

Cleanth Brooks and R. P. Warren: *Understanding Poetry* (Razumijevanje poezije), New York, 1960. (1938.) = UP;
R. P. Blackmur: *Language as Gesture* (Jezik kao gesta), London, 1954. = LG;
W. K. Wimsatt: *The Verbal Icon* (Jezična ikona), London, 1970. (Lexington, Kentucky, 1954.) = VI.
Brojevi u zagradama označuju godinu prvoga izdanja ukoliko se ono razlikuje od izdanja kojim sam se služio.

[1] »Essays in Criticism«, siječanj 1962., str. 15.

[2] Po A. Flaker — Z. Škreb: *Stilovi i razdoblja*, Zagreb, 1964., str. 75.—93.

[3] Wolfgang Kayser: *Das sprachliche Kunstwerk*, Bern, 1948., str. 5.

tvrdnjama o tome što Novi kritičari ne bi smjeli biti, dok su se njegove sugestije o tome što bi mladi kritičari *trebali* raditi pokazale manje korisnim za njihov pokret. Među ranim utjecajima na Novu kritiku obično ističemo T. E. Hulmea (1883.—1917.), I. A. Richardsa (1893.) i T. S. Eliota (1888.—1965.). Hulmeova antipatija prema romantizmu svakako je djelovala na stav Novih kritičara prema tom pokretu. Richardsov odnos prema Novoj kritici bio je složeniji: dok su oni odbacivali njegovu podjelu na znanstveni i emotivni jezik, prihvaćali su Richardsovo shvaćanje ironije u poeziji i razrađivali njegovu naklonost prema tzv. poeziji uključivanja ili sinteze. Najznatniji pojedinačni utjecaj bio je Eliotov. Njegova doktrina o impersonalnosti umjetnika, njegovo isticanje objektivnog korelativa, njegov konzervativizam, te napokon njegova teorija o disocijaciji senzibilnosti bili su među načelima koja su Novi kritičari usvojili i razrađivali. Termin Nova kritika upotrijebio je 1941. opet Ransom kao naslov za knjigu o modernoj kritici, u kojoj je raspravljao o Eliotu, Richardsu, Empsonu i Yvoru Wintersu.

I premda se ne radi o grupi kritičara s identičnim nazorima, ne možemo se u drugu ruku složiti ni s tvrdnjom Allena Tatea da on ne zna što bi trebalo shvatiti pod tim terminom.[4] Zanimljivo je da je prva generacija Novih kritičara bila ne samo srodnih nazora nego i slična regionalnog podrijetla. Kao što je istaknuo Walter Sutton: »Srž Nove kritike formirana je dvadesetih godina kada je Ransom, profesor na sveučilištu Vanderbilt, počeo izdavati pjesnički časopis »The Fugitive« /Bjegunac/ uz pomoć Donalda Davidsona, Merrilla Moorea, Allena Tatea, R. P. Warrena i

[4] Karakteristično je da Novi kritičari češće spominju jedan drugoga. J. C. Ransom o Allenu Tateu: »Čini mi se da je sada Brooks vjerojatno naš najjači i najutjecajniji kritičar poezije« (EP, 148). Brooks se osvrće ukratko na Ransomovu kritiku: »Kao što je dobro rekao John Crowe Ransom...« (MPT, 45). Tate o Brooks: »Brooks je u *Modernoj poeziji i tradiciji* vrlo dobro otkrio ostatak neoklasicizma u Arnoldu...« (EFD, 76). Tate u vezi s jednom Keatsovom pjesmom: »Mnogo od onoga što malo znam o toj pjesmi naučio sam od g. Burkea i g. Cleantha Brooksa, koji su (pjesmu) proučili mnogo pozornije nego drugi kritičari...« (EFD, 274). Tate je posvetio svoje *Eseje četiri desetljeća* Ransomu, a Brooks svoju *Modernu poeziju i tradiciju* Tateu. Očito je da se radi o kritičarima sličnih nazora.

drugih /.../ Za razliku od drugih malih časopisa toga razdoblja »The Fugitive« je bio po orijentaciji konzervativan, a većina stihova objavljena na njegovim stranicima tradicionalna po obliku.«[5]

Prema tome možemo govoriti o grupi južnih konzervativno orijentiranih kritičara koji su u poeziji vidjeli ideal suprotan modernoj tendenciji niveliranja, masovne proizvodnje i raspadanja tradicionalnih načina života. Po njihovim shvaćanjima znanost i tehnologija pružaju jednostran pristup stvarnosti, dok poezija izražava složenost ljudskog iskustva, te na taj način potpomaže napore za održavanje organske cjeline ljudske zajednice u otporu prema nasrtajima snaga dezintegracije modernog načina života. U svom ranom kritičkom djelu, *Tijelo svijeta* (1938.), Ransom se zalaže za program koji bi bio »po ponašanju aristokratski, po religiji ritualističan, a u umjetnosti tradicionalan«, podsjećajući nas time na Eliotovu poznatu izjavu iz 1926. da je u umjetnosti klasicist, u religiji anglokatolik, a u politici rojalist. No Ransom se ne slaže s Eliotom samo u ideološkom pogledu, nego je dalje razradio i Eliotovu doktrinu o impersonalnosti pjesnika. Pišući o Miltonovoj pjesmi »Lycidas«, Ransom tvrdi da je »neka vrst anonimnosti, premda ne doslovna, uvjet poezije. Dobra pjesma, premda ju je i potpisao pjesnik svojim punim i dobro poznatim imenom, namjerava kao umjetničko djelo izgubiti identitet svoga autora...« (WB, 2). Pjesnik smatra pjesmu književnom vježbom, on se predaje umjetničkom mediju, te ne namjerava paradirati sa svojim osjećajima u stihovima. Stoga je pogrešno tražiti u poeziji pjesnikovu jednostavnu iskrenost. Umjetnikovo je djelo ceremonijalno i ritualistično te na taj način podsjeća na neki formalni starinski ples. Umjetnici moraju prihvatiti disciplinu koju im nameće njihova umjetnost na štetu spontanosti. To je kao kad se dva mačevaoca bore u granicama pravila i stila, ali »ako ispadnu iz kolotečine te počnu s klevetama, udaranjem i nabacivanjem kamenja, oni se ponašaju odveć spontano za formalnu zgodu« (WB, 14). Drugim riječima, umjetnik mora poštivati pravila igre, on može izraziti svoju ličnost tek kroz umjetničke norme i konvencije.

[5] Walter Sutton: *Modern American Criticism*, Englewood Cliffs, New Jersey, 1963., str. 100.—101.

U svom »Lycidasu« Milton je asimilirao ono što je primio, on je to nepogrešivo primijenio za svoje svrhe, komadići su se stopili u novu cjelinu, jer Milton »nije bio zaražen našim vulgarnim modernim pojmom originalnosti« (WB, 54). S toga gledišta iskrenost je u poeziji neopravdan pojam. Kao što je drugi poznati Novi kritičar, Cleanth Brooks, istaknuo, »test pjesnikove iskrenosti treba mjeriti integritetom tona njegove pjesme«. Kritičara ne zanimaju pjesnikovi osjećaji, njegov život i čuvstvenost, nego tek kako se oni očituju u njegovu djelu. Ono što je važno kad govorimo o iskrenosti jest njezina kvaliteta: ideja o visokoj ozbiljnosti u književnosti viktorijanca Matthewa Arnolda osniva se na želji da se u pjesmi ne zadrži ni jedan element koji bi mogao biti u kontradikciji s onim što pjesnik želi priopćiti svojoj publici. Brooks smatra ovu vrst iskrenosti sentimentalnom, jer je jednostrana i simplificirana, pa prema tome nevjerna unutarnjem životu čovjeka: »Sentimentalnost ide kraticom do intenziteta, uklanjajući sve one elemente iskustva koji bi mogli biti u suprotnosti prema intenzitetu« (MPT, 37). Sentimentalan pjesnik žrtvuje cjelovitost vizije za volju neke određene interpretacije. Iz toga i proizlazi osjećaj da je intenzitet zapravo rezultat trika kad čitamo sentimentalnu pjesmu. Romantičari su, po Brooksu, bili brižno jednostrani u izrazu i osobito su pazili da previše ne miješaju metafore te da ne budu pre smioni u »stapanju materijalnog s duhovnim« (MPT, 57). U reakciji prema neoklasicizmu romantičari su bili previše usmjereni prema osobnom i lirskom. Njihova pogreška sastojala se u tome što su oni »neoklasični objektivizam zamijenili romantičnim subjektivizmom, umjesto da su oba stopili onako kako su bili stopljeni u velikom dramskom razdoblju kao što je bilo elizabetsko« (MPT, 217).

Napadaji na kult pjesnikove ličnosti česti su i u Allena Tatea; tako on tvrdi u svoja »Tri tipa poezije«: »Prije sto pedeset godina digao se tanki glasić romantične ironije — pjesnikova jadikovka na mučilu znanosti, koje je on smatrao stvarnošću« (EFD, 173). Tate također smatra da je kritičarova zadaća baviti se samim djelom koje treba imati estetske kvalitete. Zbog toga on hvali rimskog kritičara Longina, kojega smatra dalekim prethodnikom Nove kritike.

Doktrina o impersonalnosti umjetnika i njegova djela našla je najizrazitijeg sljedbenika u nešto mlađem pripadniku Nove kritike, u *Jezičnoj ikoni*[6] (1954.) W. K. Wimsatta. Wimsatt postavlja pitanje: kako može kritičar očekivati da će dobiti odgovor na pitanje što je pjesnikova namjera te kako će on pronaći što je pjesnik htio učiniti? Wimsattov je odgovor da suditi o pjesmi znači isto što stvarati sud o nekom stroju: »Čovjek traži da stroj funkcionira. Tek kad umjetničko djelo funkcionira, možemo mu pripisati namjeru stvaraoca umjetničkog djela« (VI, 4). Značenje pjesme može biti osobno »u smislu da pjesma izražava ličnost ili stanje duše prije nego što bi to izrazio neki fizički predmet poput jabuke« (VI, 5). No kao što Wimsatt dodaje, čak i kratka lirska pjesma je dramska, reakcija govornika na neku situaciju. Prvenstvena je zadaća kritičara da misli i stavove pjesme pripiše dramskom govorniku, »a ako uopće (treba da ih pripiše) autoru, onda tek kroz biografsko zaključivanje« (VI, 5). Kada npr. Eliot pravi aluzije na engleske pjesnike XVII. stoljeća, da li je zaista važno je li Eliot imao na umu neki posebni efekt time što je citirao ili parafrazirao pjesnike prošlosti? Taj problem mogli bismo riješiti izravnim pitanjem samom autoru (dok je živ), no, kao što Wimsatt ističe, odgovor bi bio irelevantan, jer »kritička ispitivanja ne možemo rješavati konzultiranjem proročišta« (VI, 18). Relevantno je pitanje kako evokacije prošlih pjesnika djeluju u novom pjesničkom kontekstu, da li su uspješno integrirane, a ne što je autor imao na umu kad ih je pisao. Dok je razradba doktrine o impersonalnosti umjetnika tek varijacija na Eliotovu temu, mogli bismo dodati da je naglasak na dramskoj kvaliteti umjetničkog djela doprinos Novih kritičara modernoj kritičkoj doktrini. Po tom nazoru umjetničko djelo je samosvojna cjelina s vlastitim zakonima i svojim vlastitim kodom vrijednosti. Kritičaru je prihvatiti specifičnost djela o kojem govori, njegova prvenstvena zadaća treba biti ispitivanje dosljednosti s kojom je djelo izvedeno.

---

[6] Wimsatt daje ovo tumačenje za naslov svoje knjige: »Termin *ikona* upotrebljavaju danas semiotički pisci da obilježe jezični znak koji *na neki način* dijeli osobine ili naliči na predmete koje označuje. ... Jezična slika koja najpotpunije ostvaruje svoje jezične kvalitete jest ona koja nije samo jasna slika... nego i interpretacija stvarnosti u svojim metaforičnim i simboličnim dimenzijama.«

Budući da je to važan element Nove kritike, mogli bismo ga ilustrirati na Shakespeareovoj drami *Antonije i Kleopatra* kao na izrazitu primjeru tragedije na koju nije moguće primijeniti vanjske standarde morala. Za naše svrhe proširit ćemo Wimsattovu interpretaciju iz *Jezične ikone*, kako bismo što jasnije istaknuli taj aspekt Nove kritike. Protagoniste te tragedije trebalo bi osuditi po svakom pozitivnom moralnom kriteriju. Kleopatra je hirovita, okrutna i vjerolomna, a veliki je vojskovođa Antonije slabić i prevrtljivac, on napušta svoju zemlju i ženu kako bi se vratio Kleopatri. Ljubavnici napokon sami sebi oduzimaju život. Zašto ih onda ipak ne osuđujemo, nego dapače s njima suosjećamo i potreseni smo njihovom sudbinom? U čemu je tajna toga očitog sukoba između moralnih načela koja bismo *in abstracto* uvijek odobrili, ali ih ipak emocionalno — čitajući ili gledajući ovu tragediju — odbacujemo? Prije svega, nas je Shapespeareova zanosna pjesnička riječ uvjerila u snagu ljubavi, u sukobu s kojom apstraktno superiorna moralna načela djeluju neuvjerljivo. Zatim, politički život Rima koji Antonije napušta nema ništa od dostojanstva koje povezujemo s tradicionalnim Rimom, nego se sastoji od sastanaka na gusarskom brodu uz zaplotnjački dogovor za izdaju i urotu. Oktavija, Antonijeva žena, blijedi je lik s kojim gotovo ne suosjećamo kad je Antonije napušta. Na kritičaru je da opravda ove naše osjećaje; on može npr. istaknuti kako je bljedilo Oktavijina karaktera podcrtano činjenicom što se ona javlja u prizoru neposredno nakon Enobarbova zanosnog opisa Kleopatrine neodoljive ljepote, te, zatim, kad se Antonijeva životna sreća srozala do najniže točke, on svojom velikodušnošću opet osvaja naše simpatije i izaziva naše divljenje — Enobarb ga oportunistički napušta, a Antonije za njim šalje svu njegovu pokretnu imovinu, dakle i u času bijede i napuštenosti ostaje superiorno ponosan Rimljanin. To su samo neke od crta drame koje nas napokon navodi da žalimo ljubavnike kad se odlučuju na samoubojstvo, te nam se čini da je izvanredno opravdano što se potreseni čin odigrava u Kleopatrinu mauzoleju koji svojim mrkim dostojanstvom uzdiže tragediju ljubavnika. Drama dakle ima svoj vlastiti sustav moralnih koordinata, tako da bi bilo sirovo i vulgarno na to djelo primijeniti naše privatne moralne norme. Bilo bi netočno

tvrditi da su nas samo Novi kritičari naučili da tako gledamo na umjetničko djelo, no točno je da su oni u tom pogledu bili artikuliraniji od svojih prethodnika.

Ako dakle pjesnik ne izražava svoje subjektivne osjećaje, neće nas začuditi da su Novi kritičari često smatrali da se pjesnik izražava kroz ritualni i mitski okvir. Što se tiče posebnih prigoda za rituale, Ransom ističe događaje kao što su rođenje, vjenčanje, smrt, rat, mir, veliki ljudski pothvati, glad, godišnja doba itd. To su prilike koje navode čovjeka da stvara priče i legende, da isprepleće stvarnost s fantazijom, činjenice sa snovima, strah sa željama. I kao što su Novi kritičari istaknuli, čovjek se upravo po proizvodima mašte razlikuje od životinje. Tate s odobravanjem citira Richardsa kad ovaj ističe da bi čovjek bez svojih mitova bio tek okrutna zvijer bez duše. A Wimsatt tvrdi pri kraju svoje *Jezične ikone* da su posljednjih godina antropološko-mitološke tendencije prilično uznapredovale, te da od poezije očekujemo više pomoći u praksi naših »privatnih rituala«. Treba nam nova vjera u mit — ili čak nov mit. Moderni pjesnici tražili su nove načine izražavanja, ali su njihova nastojanja ipak ostala bez konačnog uspjeha. Postojalo je vrijeme kad je poezija imala velik utjecaj, bilo je to npr. vrijeme Amfiona i Orfeja, no ako je poezija u to vrijeme bila utjecajna, bilo je to djelomice i zbog toga »što je poezija bila više od poezije ili se barem vjerovalo da je više. A mit je bio više od mita. U mit su ljudi vjerovali« (VI, 279). Očito je da u djelima Novih kritičara nalazimo priličan dio elemenata onoga što se poslije razvilo u mitsku ili arhetipsku kritiku s Northropom Fryjem kao glavnim predstavnikom.

Novi su kritičari smatrali da je pjesničko djelo autonomna struktura, te su često postavljali pitanje što poezija pruža, koji je njezin učinak na čitaoca. Richards dijeli jezik na referencijalan (jezik znanosti) i emotivan (jezik poezije), a Novi kritičari smatrali su da je takva podjela neopravdana, jer lišava pjesnički jezik spoznajne funkcije. Ranson i Tate kritizirali su Richardsovu podjelu tvrdeći da poezija pruža puno i potpuno znanje. Zbog toga je Ransom odabrao za naslov svoje prve kritičke knjige *Tijelo svijeta* (The World's Body), želeći sugerirati da poezija pruža znanje u punoći i svoj složenosti, dok se znanost zasniva na apstrakciji i jednostranim selekcijama s ciljem da postigne

neki određeni cilj. Kao što Ransom kaže, postoje dva načina transkripcije svijeta koji iscrpljuju mogućnosti formalne spoznaje. Jedan je način s pomoću grafikona i formula koji ocrtavaju univerzalne odnose u prirodi: »Riječ fizika znači 'naturalizam' ili poznavanje prirode; jasno je da je znanstvena transkripcija prisvojila sebi kao svoj monopol to veliko ime, prepuštajući vjerojatno daljnjem zaključivanju da nikakvo drugo proučavanje nije u stvari o prirodi. Druga je transkripcija, međutim, ona koja oponaša ili potpuno prikazuje prirodu, a to su umjetnička djela« (WB, 205). Oba oblika visoko su specijalizirana: znanstvenik zna kako da se zainteresira za univerzalnost te da ne dopusti nijednoj individualnosti da postane predmet njegove pozornosti osim kao početak novog pučavanja ili provjeravanje starih rezultata. Umjetnika isključivo zanimaju individualnosti, a nije li tako, bilo bi bolje da on javno prizna da je znanstvenik ili moralist. No, ako je umjetnik zrele i perceptivne prirode, njegovi individuumi bit će bogati i sugestivni. Slijedeći Thomasa Clarka Pollocka, mogli bismo reći da sa znanstvenog stanovišta formula za sol sugerira samo određenu skupinu kemikalija, zbog čega je kemijska formula kao posve čist referencijalni simbol manje precizna i potpuna nego književni opis koji evocira i okus i opip soli.

Cleanth Brooks ističe da znanost ne podnosi inkongruenciju: »Njezina metoda je analiza koja pokušava svesti svijet na kongruenciju aktom apstrakcije« (MPT, 206), te je na taj način bitno različita od poezije. Znanstvena propozicija može stajati sama po sebi: ako je istinita, ona je istinita, no u umjetnosti odnos jednog elementa prema cijelom kontekstu od bitnog je značenja te osnovna struktura mora biti u odnosu s ostvarenim kompleksom stavova. Tate s punim odobravanjem citira Ransoma kad ovaj ističe da je poezija najpotpuniji način izražavanja. Poezija nije ni svijet znanosti koji možemo provjeriti, ni projekcija nas samih, a ipak je potpuna. Poredak cjelovitosti koji postižu velika umjetnička djela nije poredak eksperimentalne cjelovitosti pozitivističkih znanosti koje pokušavaju provjeriti ograničene tehnike: »Cjelovitost znanosti je apstrakcija koja uključuje ideal suradnje među specijaliziranim metodama ... dok cjelovitost *Hamleta* nije eksperimentalne naravi, nego iskustvene naravi: ona je, ukratko, mitski poredak« (EFD, 104). U eseju o svojoj vlastitoj poeziji Tate tvrdi da

je pjesma »vrst znanja koje prije nismo imali. To nije znanje 'o' nečemu drugom; pjesma je punoća toga znanja« (EFD, 595). U pjesmi su sve stvari moguće, disparatni elementi nisu logički povezani, tj. unutar stanovitih kategorija i u okviru nekih zakona, oni su vezani kao iskustvo koje ignorira logiku. Iskustvo znači sukob, a to opet znači dramu: »Dramsko iskustvo nije logično; ono može biti podređeno nekoj vrsti suvislosti koju imamo na umu kada u kritici govorimo o formi. Zaista, kao iskustvo, taj sukob je uvijek logična kontradikcija, ili filozofski, antinomija« (EFD, 597). Brooks opet tvrdi da nam pjesnik pruža uvid koji je sačuvao jedinstvo iskustva i koje »na višim i ozbiljnijim razinama trijumfira nad prividno kontradiktornim i suprotnim elementima iskustva sjedinjujući ih u novi poredak« (WWU, 214). Dobra poezija ne može zanemariti, nego mora ujediniti, jer uzima u obzir »složenosti i prividne kontradikcije situacije o kojoj je riječ« (WWU, 255).

Brooks ilustrira što smatra jedinstvom kompleksnog iskustva u poeziji. On uzima pjesmu »Korina ide brati cvijeće« engleskog pjesnika Roberta Herricka (1591.—1674.) te ističe da bismo temu pjesme mogli opisati kao pjesnikov apel Korini da uživa život dok je mlada, no, kao što odmah nadovezuje, u pjesmi ima daleko više od toga, i mi to ne smijemo zanemariti. Herricku je stalo da istakne sukob između poganskog i kršćanskog svjetonazora, on veliča poganski stav prema životu, ali u isti čas odbija da izostavi aluzije na kršćanski stav. Korini predbacuje što kasno ide u crkvu, selo je postalo šumarak itd, te, kao što Brooks napokon ističe,

> Ne shvaćam kako možemo ne priznati da je sve to priopćeno u pjesmi. Sve je to tu u pjesmi. I reperkusije na temu /.../ su važne. Među ostalim sve to ovako kvalificira temu: pjesma očito nije apel za prihvaćanje poganske etike, nego je to više izjava da tvrdnje poganske etike — koliko god one mogu biti pod debelim naslagama — postoje i povremeno izlaze na površinu kao ovog dana (WWU, 70).

Istu vrst analize možemo primijeniti i na riječi pjesme. U »Korini« npr. »kapljice kiše« stječu mjesto posebne važnosti. One su dar prirode, sjaj na svakoj travci i drvetu, u

rano jutro one se cakle poput bisera, one su pravi ukras za djevojku — no one su kratka vijeka, Korina se mora žuriti da u njima uživa. Na taj način (u kontekstu pjesme) kapljice postaju simbol natopljen značenjima i sugestijama koje ni jedan rječnik ne može pružiti. Iz tog primjera Brooks izvodi zaključak o odlučnoj ulozi konteksta u poeziji. Da kontekst određuje značenje riječi, to je jasno. Uzmimo jedan vrlo običan primjer: u jednoj povijesti jazz glazbe autor češće upotrebljava izraz »klasičan«, no on u uvodu ističe da taj izraz upotrebljava u posebnom kontekstu sadržaja knjige. U Shakespeareovim djelima kontekst igra vrlo važnu ulogu i pridonosi onoj karakterističnoj kvaliteti njegove umjetnosti koja se sastoji od anticipacija i šaranja značenja riječi. Uzmimo jedan primjer iz *Hamleta* kako ga prikazuje John Dover Wilson (u predgovoru izdanja Cambridge University Press, 1957.). Kao što Wilson ističe, u Horacijevim riječima:

> But look, the morn in russet mantle clad
> Walks over the dew of yon high eastword hill
> (Ali gledaj, jutro odjeveno u sivorumen ogrtač
> Korača po rosi onog visokog brijega prema istoku)[7]

pridjev »russet« (sivorumen), ovdje upotrijebljen za oznaku boje neba u zoru, evocira i svoje drugo značenje, a to je grubo domaće sukno za seljačku odjeću, te time sugerira sliku zore kao seljaka koji se penje na svoj jutarnji posao. Tako pridjev »russet« najavljuje sliku seljaka, no poslije sâm pridjev (kroz kontekst obaju stihova) dobiva značenje imenice (domaće grubo sukno). Značenje je dakle dopunjeno i modificirano kontekstom.

Pjesnik istražuje mogućnosti jezika, on zapravo stvara nov jezik. Ta složenost i punoća jezika čini poeziju radikalno različitom od jednostranih apstrakcija znanosti. A to bogatstvo i raznolikost ne smijemo zanemariti, jer ako svedemo npr. Herrickovu pjesmu na njezinu apstraktnu temu latinske izreke *Carpe diem*, iznevjerili smo pjesnika i njegovo djelo: jedno složeno iskustvo zamijenili smo blijedom parafrazom. U tom smislu (dijalektike ljudskog iskustva)

[7] Približni prijevod autora.

Brooks zove poeziju proizvodom matrice iskustva (matrix of human experience), a jedan drugi Novi kritičar, R. P. Blackmur, naziva Dantea, kojega je njegova mašta »osposobila da dramski prikaže s istim žarom i efektom ono što je njegova doktrina odobravala, napadala i prema čemu je bila indiferentna /.../ pravim *Speculumom Mentis*« (LG, 376).

U Wimsattovu djelu i u kasnijem Brooksu ideja o poeziji kao znanju modificirana je u smislu poezije kao simboličnog značenja. U poeziji, kao u fino isklesanom predmetu, povjesničar će naći najpouzdanije sublimirane dokaze o čuvstvenom životu prošlosti. Tako npr. o stanovitim stavovima kasnog XIV. stoljeća u Engleskoj (viteštvo, samostanski život, mlada buržoazija) nećemo nigdje naći uvjerljivijih dokumenata od Chaucerova prologa *Pričama iz Canterburyja*. U *Jezičnoj ikoni* Wimsatt ističe aktivnu ulogu simbolične forme u oblikovanju pjesničke vizije. Jedna nova teorija o simboličnoj formi tvrdi da »umjesto da je jezik uvjetovan stvarnošću, stvarnost je uvjetovana jezikom. Riječi *su* stvarnost« (VI, 216). Dok na apstraktni i odnosni način osobine stila prikazuju predmete, pjesnički simboli privlače pozornost na same sebe kao simboli, te sami po sebi zahtijevaju analizu i ocjenu. A privlačenjem pozornosti na sebe jezični simbol također upozorava na razliku između sebe i stvarnosti na koju naliči i koju simbolizira. Wimsatt nas podsjeća da čak i primitivni jezični izražaj uključuje transmutaciju određenog spoznajnog i emotivnog iskustva u zvuk, što znači u medij koji je stran, pa čak i disparatan od iskustva. U poeziji medij je zgusnut, što povećava disparatnost između njega i predmeta na koji bi se trebao odnositi: »Simbol ima više supstance nego ne-ikonsko iskustvo te ga zbog toga i uočavamo više kao predmet koji je odvojen od stvari na koju se odnosi te kao proizvod našega duha« (VI, 217). Zbog toga pjesma u svojim odnosima značenja ima neku vrst zaokruženog postojanja i bitka te »metaforičan odnos prema stvarnosti. Ikonske strukture logičkog i protulogičkog stila, a osobito ovog drugog, tkivo su i sjaj jezične strukture« (VI, 217). Kao što Wimsatt priznaje, ove se tvrdnje zasnivaju na teoriji simbolične forme koju je zastupao njemački neokantovac Ernst Cassirer. Kant je upozorio na ljudske kategorije u poimanju vanjskog svijeta, a Cassirer je pošao korak dalje i ustvrdio

da čovjek stvara simbole koji određuju naše tumačenje stvarnosti. Poezija je zbog toga kompleksna vrst jezične strukture u kojoj je unutarnja suvislost znatno intenzivirana »te tako stvara dodatnu dimenziju odnosa prema stvarnosti, simboličnu i analognu. No sva ta struktura značenja raste na stanovitom elementu neizbježivo direktnog odnosa prema vanjskoj stvarnosti i minimalne istine toga odnosa« (VI, 241). Na aktivnu, stvaralačku ulogu jezika upozorio je još 1936. I. A. Richards (u *Filozofiji retorike*), istaknuvši da jezik nije nadomjestak za stvarno iskustvo ili odraz stvari, nego je jezik, ispravno upotrijebljen, dovršenje i kompletiranje iskustva: »Riječi su stjecišta na kojima se sastaju područja iskustva koja nikada ne mogu doći u vezu u osjetima ili intuiciji.«[8] Prema tome riječi su odlučan instrument u *stvaranju* ljudskog reda iz kaosa života, njihova funkcija je aktivna, stvaralačka, rekli bismo motorna, upravo kemijska.

2.

Tateov esej o trima vrstama poezije, objavljen u vrijeme procvata Nove kritike (1934.), jasno definira što je po tim kriterijima vrijedna poezija. Pjesnička mašta stvara vizije životne cjeline, ističe Tate. Takve vizije ne može biti kada volja nameće svoje vlastite retoričke imperative bez pravog imaginativnog konteksta da podrži te tvrdnje. U pravom pjesniku, kao npr. Shakespeareu, izjave njegovih likova dio su cijele dramske strukture. A romantični pjesnik, nasuprot tome, pokušava prkositi okrutno naturalističkom svijetu, koji ga na kraju ipak svlada. To stanje, preneseno na razinu drame ili lirske poezije, postaje romantična ironija. U Shelleyjevoj romantičnoj poeziji volja se nameće poeziji. U stvari poezija nametnute volje ima dva osnovna vida: u jednu ruku imamo romantičnu rezignaciju jednog Shelleyja a u drugu vulgarni optimizam viktorijanskog pjesnika Tennysona.

Osvrćući se na Richardsovu podjelu na izjave (u znanosti) i pseudo-izjave (u poeziji), Tate citira iz Macbetha:

[8] I. A. Richards: *The Philosophy of Rhetoric*, London, 1936., str. 137.

.... Utrni, kratka svijeću!
Život je samo sjen što luta, bijedni glumac
što se na pozornici razmeće, prodrhti
Svoj sat, i ne čuje se više...[9]

te dodaje da ti stihovi svakako nisu »istiniti«, ali nisu ni »lažni«:

> oni predstavljaju jednu fazu u dinamičnom razvoju Macbethova karaktera, čega je cijela stvorena slika čitava drama *Macbeth*, koja nije ni istinita ni lažna, nego *postoji kao stvoren predmet*. Ni jednu pseudo-izjavu u drami, koja predstavlja sukob volja u fabuli, pjesnik nije ni odobrio ni odbacio. On nam i ne pruža praktičnu formulu za djelovanje niti jednu namjeru likova. On stvara potpun predmet, kojega su pseudo-izjave volje tek jedna karakteristika, te zbog toga nisu ni istinite ni lažne (EFD, 192).

Ono čega se trebamo čuvati jest uvjerenje da velika poezija treba nešto dokazati; kao što Tate tvrdi: »Ona ne dokazuje ništa, ona stvara cjelinu iskustva u svoj kvaliteti, te nema nikakva korisnog odnosa prema običnim oblicima djelovanja« (EFD, 196).

U *Tijelu svijeta* Ransom raspravlja o sličnim temama. On prvo spominje imažističku poeziju, koja naliči na naivno pjesništvo po svojoj antipatiji prema sustavnoj misli. Tzv. »čista poezija« nije daleko od imažista; glavni je ideal čiste poezije da se ne bavi nikakvim idejama. Na suprotnoj je strani, po Ransomu, tzv. platonistička poezija. U toj vrsti poezije moralist ili prorok idealizma mora uvijek izvesti svoje zaključke, te na taj način platonski svijet ideja propušta da se složi s izvornim svijetom percepcije. No u XVII. stoljeću engleski metafizički pjesnici nisu iznevjerili percepciju; oni su pisali originalnu, uzbudljivu »i intelektualno možda najzreliju« (WB, 135) poeziju, koja, kao što Ransom vjeruje, ima malo premaca u svjetskoj poeziji uopće. U tom stoljeću pjesnici su imali hrabrosti da upotrebljavaju smione metafore, isto kao što pjesnici u XIX.

[9] Prijevod Josipa Torbarine, *Macbeth*, Zagreb, 1969.

stoljeću te hrabrosti više nisu imali. Razlika između tih dvaju razdoblja nalik je na razliku između metafore i usporedbe: »Jedno razdoblje bilo je puno srži i orginalno po svom poetskom izrazu, a drugo razvučeno i kliširano« (WB, 137). Metafora XVII. stoljeća pružala je cjelovito iskustvo za razliku od razvodnjenosti kasnijih stoljeća.

Slične tvrdnje naći ćemo i u Brooksovoj *Modernoj poeziji i tradiciji:* pjesnik stapa suprotne elemente u skladnu cjelinu, pa je najbolje tu sposobnost pjesnika nazvati dosjetljivošću (wit), no u tom smislu »dosjetljivost nije samo izrazito uočavanje analogija; ona je živa svijest o činjenici da neki očiti stav prema određenoj situaciji nije jedina moguća situacija« (MPT, 37). Dosjetljivost znači pjesnikovo odbijanje da ostane slijep prema stvarnoj mnogostrukosti. Brooks je dapače spreman paradoksalno tvrditi kako dosjetljivost, daleko od toga da bude frivolni aspekt duha, predstavlja zapravo najozbiljniji aspekt, te »da je samo poezija koja posjeduje visoku ozbiljnost u najdubljem smislu poezija dosjetljivosti« (MPT, 38). Kao prethodnike takvom stavu Brooks navodi kasnijeg Richardsa i engleskog romantičara Coleridgea, koji je pod utjecajem njemačkih filozofa i kritičara zastupao teoriju o pjesnikovoj stvaralačkoj mašti koja rastvara, stapa i stvara sklad između suprotnih kvaliteta.

Osim što su raspravljali o biti poezije uopće, Novi su kritičari također pokušali otkriti specifične i tipične crte dobre pjesme; iz tog područja potječu neki od njihovih najutjecajnijih i najrasprostranjenijih termina i pojmova, kao što su paradoks, ironija i dramska kvaliteta poezije. Neke od tih ideja Brooks je najjasnije objasnio i prikazao u *Dobro iskovanoj urni.* Kako po njemu poezija pruža puninu iskustva koje se sastoji od heterogenih impulsa, jezik poezije jezik je paradoksa — sukob suprotnog i neočekivanog. Brooks tu tvrdnju ilustrira na »Kanonizaciji«, engleskog tzv. metafizičkog pjesnika Johna Donnea (1572.—1631.). U pjesmi sreća ljubavnika ne ovisi ni o kakvom vanjskom svijetu, zapravo je vanjski svijet za njih smetnja, jer je cio svijet sadržan »u lećama njihovih očiju«, ljubavnici ne gnjave druge ljude, pa ne žele ni da ih drugi ometaju. Oni su poput svijeća te će napokon izgorjeti od plamena koji ih hrani. Vidimo tu čitav niz paradoksalnih tvrdnja: ljubavnicima ne treba vanjski svijet, jer je on u njima sami-

ma, oni nisu nikome na smetnju, pa ne žele ni sami biti ometani, ljubav od koje žive napokon će ih iscrpsti do klonulosti. Premda Brooks priznaje da je jezik paradoksa najočitiji u tzv. engleskih pjesnika metafizičara, on tvrdi da sva dobra poezija sadrži paradokse. Kako bi ilustrirao tu generalizaciju, on uzima pjesme iz drugih razdoblja te prikazuje kako i relativno jednostavne pjesme, kao npr. Wordsworthov sonet »Na Westminsterskom mostu«, sadrže paradoks: pjesnik promatra London u času koji je za velegrad najnekarakterističniji, rano jutro kada još nema vreve, kada je sve još usnulo i tiho, a čitav grad naliči na golem spomenik. Pjesnik dakle promatra grad kad najviše odstupa od svoje uobičajene slike.

Kad ovo čitamo, pitamo se da li bismo te tvrdnje mogli primijeniti i na drugu poeziju. Uzmimo za ilustraciju gotovo nasumce nekoliko Cesarićevih pjesama: u stihovima »Mrtve luke« otkrit ćemo isti paradoks kao u Wordswortha. Situacija u luci isto je tako neuobičajena, čitava poenta pjesme nalazi se u antitezi, u paradoksu da je ta luka *mrtva,* a brodovi »na jarbole šarene zastave meću i — stoje«, za razliku od normalne, prosječne luke u kojoj vlada vreva, komešanje i pokret. I Cesarićev »Pjesnik« osniva se na paradoksu: pjesnik će uvenuti u gradu »gdje imaju dušu samo lopte nogometa«, — jaz između takvih duša i njegova duha (»ekstazom vođen«) odveć je dubok, a da bi pjesnik mogao preživjeti. I »Oblak« je zasnovan na suprotnosti, kontrastu i paradoksu: dok oblak plovi u visine, »... oči sviju ljudi bjehu uprte u zemne stvari«. I drveće je u »Brezama na ulici« grada nježno, treperavo i čisto, među vulgarnim svijetom »što viče«. U svakom ovom slučaju radi se o odstupanju, o raskoraku, o određenom iznenađenju za koje npr. Richards tvrdi da ga sadrži sva dobra poezija. Pa ako prihvatimo tvrdnju da je pjesma izraz izvora iskustva, ili da je, po Blackmuru, »ogledalo duše« *(speculum mentis),* neće nas začuditi što ćemo tako često naići na potvrde analitičkih rezultata Novih kritičara. I pri tome, nadajmo se, nismo upali u klopku o kojoj govori Lee J. Lemon: »Aksiom je kritike da što god kritičar traži, on će naći — bez obzira da li je to tamo ili ne.«[10]

[10] Lee J. Lemon: *The Partial Critics,* New York, 1965., str. 134.

Novi su kritičari često hvalili pjesnike koji su po njihovu sudu izražavali »vjernost pjesnika složenosti iskustva« (MPT, 169), tj. pjesme bez apstraktnih primjesa i formulacija. Taj kritički pristup postao je u posljednja dva desetljeća ciljem brojnih kritičkih napadaja u kojima su komentatori istaknuli da Novi kritičari izdvajaju osobine jedne vrsti poezije te ih poistovjećuju s poezijom uopće i na taj način svode pjesništvo na neopravdano usku formulu. Dok nema sumnje da u tim zamjerkama ima osnove, ne smijemo zaboraviti da je Novim kritičarima bilo osobito stalo da istaknu heterogenost poetskog materijala, dijalektičku narav ljudskog iskustva prije nego što je umrtvljeno u utrte sheme i klišeje. Kao što je rekao R. P. Blackmur: »Tragični karakter misli — kao što će pokazati bilo koja perspektiva — jest u tome da odveć rano poprima kruti kalup; izabire sudbinu, poput kalvinista, u djetinjstvu umjesto da čeka strpljivo starost, te zbog toga uglavnom djeluje protiv svijeta, zdravog razuma i svoga vlastitog predmeta...« (LG, 376).

Shvaćanje ironije usko je povezano uz pojam paradoksa: dok je paradoks potpun kontrast, kontradikcija i prividna nemogućnost, ironija može označiti samo djelomične promjene značenja u okviru pjesničkog teksta. Kao što Brooks kaže, značenje mora proistjecati iz pojedinosti pjesme, »ono ne smije djelovati kao da je nametnuto pojedinostima. Na taj način moramo obrnuti svoje konvencionalne jezične običaje kad govorimo o poeziji, jer ovdje rep maše psom«.[11] U pjesmi su svi dijelovi vezani organski uz temu. Brooks to prikazuje na Shakespeareovoj pjesmi »Tko je Silvija«. Pjesma je oda Silvijinoj ljepoti; pjesnik pretpostavlja da su joj »nebesa podijelila takvu draž da je svi mogu obožavati...« (The heavens such grace did lend her / That she might admired be...). Kao što Brooks komentira, riječ »draž« (grace) ovdje se odnosi na način Silvijina kretanja, no kad dalje čitamo, uviđamo da ta riječ može imati i teoloških, kršćanskih konotacija u asocijacijama riječi »grace« sa samilošću, ljubaznošću, te dalje sa šarmom i koketnošću Silvije kad poganski bog Kupido vreba iz njezinih

[11] Morton Dauwen Zabel: *Literary Opinion in America*, sv. II., New York, 1962., str. 779.

očiju. Riječ »grace«, uvjetovana i obogaćena pjesmom kao cjelinom, znatno je iznad značenja što bi nam ga bilo koji riječnik mogao pružiti. Djelovanje cjelokupnog pjesničkog konteksta doprinosi stabilnosti i ravnoteži pjesme; ili, kao što Brooks sugestivno uspoređuje: »Stabilnost je poput stabilnosti svoda: one snage koje proračunano vuku kamen prema dolje zapravo stvaraju načelo podupiranja — načelo po kojem pritisak i protupritisak postaju način stabilnosti.«[12] I dok Brooks vjeruje da na djelovanje konteksta možemo naići u poeziji svih vremena, on smatra da dobar dio moderne poezije upotrebljava ironiju kao posebnu strategiju, za što ima dobar razlog: »radi se o slomu zajedničkog simbolizma; tu je opća skepsa prema univerzalnim pojmovima; i ne manje važno, tu je iscrpljenje i kvarenje samog jezika s pomoću reklame i masovno proizvedene umjetnosti, radiom, filmom i jeftinom beletristikom«.[13]

Samo se po sebi razumije da po isticanju ironije Novi kritičari nisu jedinstveni u ovom stoljeću. Npr. T. S. Eliot je smatrao da u dobroj poeziji ton nikako ne može biti jednoznačan, nego mješavina ozbiljnosti i frivolnosti, čuvstava i misli. Richards je također smatrao da je najbolja poezija ironična, što je u njegovu smislu značilo mogućnost i prisutnost suprotnog impulsa. Esej R. P. Warrena »Čista i nečista poezija« zanimljiv je doprinos toj diskusiji. Podsjećajući nas na slavni prizor iz *Romea i Julije* gdje Romeo ispod balkona veliča Julijinu ljepotu, Warren ističe da srećom u tom prizoru Romeo i Julija nisu jedini likovi, nego da je prisutan i Merkucije sa svojim dvosmislenim primjedbama na račun Romeove ljubavi. Bez tog »kontrapunkta«, toga naglaska na putenoj strani ljubavi, Romeov hvalospjev njegovoj dragoj zacijelo bi bio otvoren parodiji. Merkucije spašava prizor od jednostranosti i drvene dvodimenzionalnosti.

Brooks je raspravljao i o pjesničkim figurama, osobito o metafori, te je tvrdio da je moderna poezija »ponovno otkriće metafore i potpuna obveza metafori«.[14] Kako bismo tu tvrdnju objasnili, uzmimo četiri prva stiha iz glasovitoga

[12] Ibid., str. 733.
[13] Ibid., str. 738.
[14] Ibid., str. 729.

Keatsova soneta u kojem on govori o silnom dojmu što ga je na njega proizveo Homer u prijevodu engleskog renesansnog pjesnika Chapmana. Kao što Keats kaže:

> Mnogo sam putovao u carstvima zlata
> I vidio mnoge lijepe države i kraljevstva,
> Bio sam oko mnogih zapadnih otoka
> Koje bardi drže u vjernosti Apolu.[15]

Pjesnik želi reći da je čitao mnoga vrijedna književna djela te da je upoznat s velikim spomenicima zapadne kulture. No ipak između te parafraze i Keatsova originala postoji velika razlika. Parafraza jednostavno nema one raznolikosti asocijacije »carstva zlata« — asocijacije sjaja, bogatstva, dragocjenosti. Drugim riječima: »carstva zlata« nije drugi način izricanja »vrijedna književnost«, nego je to i bitno nešto drugo. Pjesnikov je način osvrtanja na zapadnu kulturu prema tome neizravan (kroz »carstva zlata«, zapadne otoke itd), ali ne manje sugestivan i efektan. »Carstva zlata« iz prvog stiha sugestivan je uvod u samu pjesmu o dojmu zapadne kulture (Homer, Apolo itd) na pjesnika. U tom smislu »zapadni otoci« iz trećeg stiha isto su tako nezamjenjivi: ono čemu se Keats divi jest zapadna kultura, a u tu ga je kulturu uveo Champan, pjesnik engleske renesanse, dakle vremena obnavljanja antičke zapadne kulture. Napokon pjesnik, svoj dojam uspoređuje s dojmom što ga je istraživač Zapadne hemisfere, konkvistador Cortez, morao imati kad je najednom s vrha brijega prvi put ugledao beskrajna prostranstva Tihog oceana. Na taj način »zapadni« iz trećeg stiha djeluje na ostatak pjesme te kroz kontekst dobiva svoje puno značenje.

Drugi Novi kritičari izricali su slične misli. Allen Tate smatra da napetost (tension) u pjesmi izražava puno značenje. Dva su bitna elementa u tom smislu, po Tateu, ekstenzija (extension) — doslovno značenje, detonacija — i

[15] Keatsovi stihovi u originalu glase:

> Much have I travell'd in the realms of gold,
> And many goodly states and kingdoms seen;
> Round many western islands have I been
> Which bards in fealty to Apollo hold.

Približni prijevod stihova je moj.

intenzija (intension) — metaforično, konotativno značenje. U najboljoj poeziji postoji vitalna tenzija između ekstenzije i intenzije, što Tate ilustrira na nekoliko primjera, od kojih ćemo prikazati njegov komentar o engleskom prijevodu jedne terzine iz »Božanske komedije« u kojoj grešna Francesca kaže pjesniku da je rođena u gradu na ušću rijeke Pad, tj. tamo gdje se Pad spustio sa svojim pritocima. Jedan prevodilac preveo je talijanski original »seguaci« glagolom »slijediti« i u tome Tate vidi propust, jer u originalu »seguaci« ne sugerira samo one koji slijede nego i one koji *progone*. Dante je vrlo jednostavno označio prirodnu okolinu Franceskina rodnog mjesta, no u isti čas on je to značenje obogatio sugestijama da su pritoci rijeke Pad i Franceskini progonitelji: »Finim pomicanjem žarišta vidimo progonjenu rijeku kao Francesku u paklu: pritoci koji progone nova su vizualna slika njihove strasti« (EFD, 71). Prvenstveno značenje i sugestivnost bogato su koncentrirani u jednoj riječi, tenzija je, u smislu jedinstva ekstenzije i intenzije, potpuna.

U svom poznatom eseju »Kritika kao čista spekulacija« Ransom razvija svoju teoriju o strukturi (structure) i tkivu (texture) pjesme. Pjesma je logička struktura s lokalnim tkivom — čime misli na parafrazu i temu pjesme kao strukturu, a sve ostalo (metafore, ostale pjesničke figure, metar, itd) smatra tkivom. Ransom pobliže objašnjava i ilustrira svoju teoriju:

> Zidovi moje sobe očito su funkcionalni; grede i daske imaju svoju funkciju; žbuka, koja je vidljiv dio zida, isto tako ima funkciju. Žbuka je mogla ostati neoličena, bez pretenzija na bilo kakav karakter, isključivo funkcionalna. No u stvari žbuka je oličena, obojena; ili je na njoj papirnata tapeta, s bojom i uzorkom, premda bez strukturalne vrijednosti; a možda su na njoj tapiserije, ili slike za 'ukras'. Boja, papir, tapiserija su tkivo. Logički, oni nemaju veze sa strukturom.[16]

Posao je kritičara istražiti i analizirati pjesmu kako u pogledu strukture tako i tkiva te, kao što Ransom dodaje,

[16] Citirano po *The Intent of the Critic* (Namjera kritičara), edited by Donald A. Stauffer, New York, 1941., str. 91.

»ako kritičar nema što kazati o njezinu tkivu, on nema što kazati o njoj specifično kao o pjesmi, nego je tretira kao prozu«.[17]

Ransom se češće bavio svojom tezom o strukturi i tkivu pjesme. Tako je npr. u časopisu »The Kenyon Review« (ljeto 1943.) u polemici s Ruth Herschberger opet istaknuo da dobra pjesma unatoč digresijama i zaobilaznostima (koje nastaju zbog figura i metra) ima dovoljno supstance za zaokruženu suvislost. No pjesma ignorira pragmatičnu ekonomičnost te ispituje složenost stvarnosti ispod razine neposredne korisnosti. U jednom od svojih najnovijih komentara o istoj temi, objavljenom u *Simpoziju o formalističkoj kritici* (A Symposium on Formalistic Criticism, Austin, Texas, 1965.) Ransom zamišlja odnos između strukture i tkiva pjesme kao napetost između reda i nereda: »Ne može biti ljepote ako nered svlada red. Ali mora biti nereda kako bi došlo do borbe. Pjesma bilježi sam čin pobjede, sadržeći u svom izrazu nered nad kojim trijumfira« (str. 17). Ako držimo na umu Brooksova kritička načela, nećemo se čuditi što se on nije mogao složiti s Ransomom. Dok je Ransom inzistirao na dualizmu između strukture i tkiva pjesme, Brooks je tvrdio da je pjesma savršeno stapanje i jedinstvo teme i forme, te da su prema tome ta dva aspekta nerazdvojiva. Iz toga je slijedila i poznata Brooksova teza da parafraza *nije* prozna *verzija* pjesme, nego njezino osiromašenje i iskrivljenje. A Ransom je isticao vrijednost parafraze, te ne priznaje da dolazi do stapanja između značenja i tkiva, nego govori o borbi i napetosti između jednog i drugog elementa.

Razrađujući tezu da poezija pruža specifično znanje, Novi kritičari su polemizirali s predstavnicima drugih kritičkih pravaca. Tako Tate u eseju »Današnja funkcija kritike« poriče vrijednost kritičkom stavu koji on zove teorijom relevantnosti. Predstavnikom te teorije Tate smatra poznatog engleskog kritičara Davida Daichesa. Relevantnost, kako je Daiches tumači, upire na povijesnu dokumentaciju, i ono što kritika pokušava učiniti jest da djelo gleda u povijesnom svjetlu te da testira relevantnost u usporedbi s provjerenim povijesnim procesom. No, kao što Tate nastavlja, »budući da 'razumijevanje ovisi o svijesti o relevantnosti', da li se radi o razumijevanju povijesti ili romana, ili jednog i drugog?« (EFD, 208). Za razliku od Daichesa i njegovih istomišljenika Tate tvrdi da književnost pruža »posebno, jedinstveno i potpuno znanje« te da je kritičarova zadaća da to objasni i prikaže. I Wimsatt smatra da Daiches griješi kad u *Studiju književnosti za čitaoce i kritičare* (Study of Literature for Readers and Critics) tvrdi da je stanovita forma ili uzorak u književnosti samo sredstvo, a ne cilj sam po sebi. Nasuprot tome Wimsatt ističe da u književnosti dio nikada nije sredstvo za neki drugi dio koji bi trebao biti cilj. Unutar pjesme nema ciljeva i sredstava, nego samo cjelina i dijelovi. Pjesma nije instrument kroz koji gledamo nešto drugo, nego je poseban način punog i složenog znanja koje ne služi kao sredstvo nekom drugom cilju.

[17] Ibid., str. 91.

3.

U skladu s popularnom predodžbom Novu kritiku obično identificiramo s praktičnom, analitičkom kritikom, no ipak je nedvojbena činjenica da se glavnina djela najvažnijih Novih kritičara (Ransom, Tate, Wimsatt) bavi književnom teorijom; jedino je Cleanth Brooks objavio opsežnije analitičke studije. Njegov manifest »formalističkog« (pojam dobrim dijelom identičan s Novom kritikom) pristupa književnosti (objavljen 1951. u časopisu »The Kenyon Review«) važan je u tom pogledu. Kao što Brooks kaže:

> Evo nekoliko načela koja bih mogao potpisati:
> Da je književna kritika opis i ocjena svoga predmeta.
> Da je prvenstvena briga kritike problem jedinstva... vrst cjeline koju književno djelo oblikuje ili je promašilo da je oblikuje, te uzajamni odnos između različitih dijelova u izgradnji te cjeline.
> Da normalni odnosi u književnom djelu mogu uključivati, ali svakako prelaze, odnose logike.
> Da u uspješnom djelu formu i sadržaj ne možemo dijeliti.
> Da je forma značenje.
> Da je književnost u krajnjoj liniji metaforična i simbolična.

Da opće i univerzalno obuhvaćamo apstrakcijom, ali do njega dolazimo kroz konkretno i pojedinačno.
Da književnost nije nadomjestak za religiju.
Da, kao što Allen Tate kaže, »specifični moralni problemi« jesu predmet književnosti, no da nije svrha književnosti upućivati na moral.
Da načela kritike određuju područje relevantno za književnu kritiku; ona ne sačinjavaju metodu za ostvarenje kritike.[18]

U svojim djelima Brooks je primijenio ta načela i on je vjerojatno najuspješniji analitički Novi kritičar. Njegovu kritičku metodu i analitički dar hvalili su čak i autori koje nipošto ne možemo dovoditi u vezu s Novom kritikom. Tako npr. urednici poznatog britanskog časopisa »Critical Quarterly«, C. B. Cox i A. E. Dyson, u svojoj knjizi *Praktična kritika poezije* (London, 1965.) smatraju Brooksovu *Dobro iskovanu urnu* »odličnom knjigom, zaista možda i najboljom zbirkom kritičkih analiza«.[19] Mogli bismo pitati u čemu se sastoje izvanredne kvalitete te knjige. Odgovor je vjerojatno u Brooksovoj sposobnosti da ispuni obećanje iz navedenog manifesta te da prikaže i uvjerljivo dokaže organsko jedinstvo dobre pjesme.

Sažmimo njegovu analizu Tennysonove pjesme »Suze, jalove suze« (Tears, Idle Tears) u pokušaju da prikažemo njegovu metodu. Kao što Brooks ističe, prva strofa izražava govornikovo (ne nužno pjesnikovo) čuđenje i zbunjenost nad vlastitom tugom, čime je tematika narednih stihova i strofa najavljena i uvedena. Tema je razrađena do treće strofe, u kojoj govornik pokušava izraziti kako se njemu čine čudnim prošli dani, »koji su isto tako tužni i čudni kao što se čini umirućem čovjeku priroda svijeta koji se budi; mrtva se prošlost živom čovjeku čini isto tako neobičnom i svježom po svojoj tuzi kao živa sadašnjost čovjeku koji umire« (WWU, 172). Ti stihovi dalje razvijaju dojam neobičnosti, sugestivno najavljene na samom početku, i pripremaju raspoloženje očaja posljednjih stihova. Ironični obrati (priroda koja se budi i umirući čovjek, mrtva prošlost i živa

[18] Citirano iz knjige Vernon Hall, Jr.: *A Short History of Literary Criticism*, New York, 1963., str. 174.
[19] C. B. Cox & A. E. Dyson: *Practical Criticism of Poetry*, London, 1968., str. 11.

sadašnjost) vode do paradoksa posljednjeg stiha: »O smrti u životu, dani koji to više nisu« (O Death in Life, the days that are no more). Taj konačni paradoks osvjetljava i uvodni stih »Suze, jalove suze, ne znam što one znače« (Tears, idle tears, I know not what they mean), stvorivši tako osjećaj usmjerenosti za nešto što se na početku činilo samo lamentacijom bez cilja. Početak, sredinu i kraj pjesme ne možemo zamisliti bez ostatka, bez konteksta, bez pjesme kao organske cjeline.

Knjiga *Razumijevanje poezije* (zamišljena kao priručnik za nastavu poezije na američkim koledžima) također je bila pozdravljena kao važan datum u popularizaciji norma Nove kritike. T. D. Young čak tvrdi da bi izjava »da je ta knjiga počela pravu revoluciju u nastavi književnosti jedva bila pretjerana«.[20] U posljednjih tridesetak godina na anglo-američkom području objavljeno je doslovce na tucete knjiga koje bi čitaoca trebale uvesti u kritičku analizu. Najčešće se takvi uvodi sastoje od jednog tipa pitanja u vezi s najraznovrsnijom poezijom. Time autori takvih pristupa zapravo negiraju ono što tako često u općim uvodima vole tvrditi: da je poezija visoko individualan i specifičan način izražavanja. I kad ovakvi autori postavljaju pitanja, ona obično stoje izolirano, npr. neko pitanje o jezičnoj figuri neće biti dovedeno u vezu s pjesmom kao cjelinom, itd. Pristup Brooksa i Warrena neusporedivo je imaginativniji i elastičniji. Autori uviđaju da čitaoca treba uvesti u novu pjesmu, pa zbog toga pjesmi obično prethodi njihov komentar. Najbolja ilustracija poraznih rezultata kad studente izložimo stihovima bez ikakva komentara bili su testovi što ih je tridesetih godina ovog stoljeća proveo poznati engleski kritičar I. A. Richards. Analize i odgovori studenata bili su prava parada zabluda, no, kao što su kasniji komentatori istaknuli, bila je to više krivica metode nego studenata: jer ako ne znamo da li je pjesma iz XVII. ili XIX. stoljeća (što je zbog kontinuiteta engleskog jezika lako zamišljiva pogreška), pjesniku ćemo vrlo lako pripisati kvalitete koje su smiješno pogrešne.

U svojim komentarima Brooks i Warren uvijek interpretiraju neku jezičnu figuru, riječ ili metričku shemu u

[20] *John Crowe Ransom*, edited by T. D. Young, Baton Rouge, Louisiana, 1968., str. 18.

kontekstu cijele pjesme, bez obzira da li govore o odlikama ili nedostacima pjesme. Kako bi bili što jasniji i izrazitiji u svojim komentarima, oni u svojim objašnjenjima često uzimaju dvije pjesme sa sličnom temom ili nekom drugom sličnošću te uspoređuju njihove individualne kvalitete. Katkada zamišljaju da je pjesnik krenuo drugim putem od stvarnog pa traže razloge zašto je autor izabrao određen modus i tehniku izražavanja. Oni također zamišljaju prigovore na vlastite interpretacije te diskutiraju sa svojim zamišljenim kritičarima. Knjiga je, ukratko, odličan primjer dijalektičkog pristupa poeziji, ali ona ipak ne bi bila od većeg značenja bez izvanredne darovitosti autora za interpretaciju poezije. Nedostatke knjige komentatori su već odavno uočili; tako npr. Walter Sutton — premda priznaje da se »teško može procijeniti do koje mjere je knjiga stimulirala inteligentan interes za poeziju« — ističe da su autori pristrani u izboru pjesama te da su relativno malo pozornosti posvetili međusobnoj ovisnosti između metrike, sintakse i emotivnih kvaliteta.[21]

Zanimljivo je pratiti evoluciju kritičkih nazora Brooksa i Warrena u toj knjizi. U postskriptu revidiranom izdanju 1950. oni ističu da je prije deset godina (kad je objavljeno prvo izdanje) glavna potreba bila oštra koncentracija na samu pjesmu: »U to vrijeme činilo se prikladnim da se pobrinemo za tu koncentraciju i da odnos pjesme prema njezinu povijesnom zaleđu bude tek impliciran, u okviru mjesta u kontekstu pjesnikova djela, te (prepušten) općenito povijesnom i biografskom proučavanju« (UP, izdanje 1950., str. XXXI). No prošlih deset godina dokazalo je da to nije dovoljno pa su autori u revidiranom izdanju odlučili kritiku povezati s drugim književnim proučavanjem, premda i dalje inzistiraju na »potrebi oštre koncentracije na samu pjesmu« (UP, XXI). U trećem izdanju, objavljenom 1960., autori su išli još dalje; u točki broj 2 novog predgovora oni ističu: »Pjesme proizlaze iz povijesnog momenta, i budući da su napisane na određenom jeziku, forma je vezana uz cijeli kulturni kontekst« (UP, XIV). Autori su postali još svjesniji važnosti književnih konvencija te, premda još uvijek zastupaju induktivnu metodu, ističu da »student

[21] Walter Sutton: *Modern American Criticism*, New York, 1963., str. 118.

treba imati više teoretske prednaobrazbe prije nego što počne interpretirati određene pjesme« (UP, XIV). Tako brojne pjesme, koje su u ranijim izdanjima bile bez komentara, sada su popraćene autorskim uvodom i relevantnim informacijama. Očito je da se autori udaljuju od ortodoksne verzije Nove kritike i na taj način obezvređuju mnoge prigovore na račun ahistoričnosti njihova pristupa.

Hvalili smo Brooksovu darovitost za interpretaciju, a ipak je on postao jedan od prvih ciljeva napadaja na Nove kritičare. Kasniji komentatori i kritičari tvrde da se Brooks i njegovi sljedbenici iživljavaju u pravom lovu na paradokse, ironiju i višeznačnosti (ambiguity)[22] te da zanemaruju povijest i razvoj jezika. Tako Helen Gardner (u *Poslu kritike*, London, 1959.) zamjera Brooksu što u svojoj analizi jednog odlomka iz *Macbetha* (u *Dobro iskovanoj urni*) smatra da su kerubini u isti čas bili anđeli samilosti i osvete. Da je Brooks upućen u teološke poglede Shakespeareova doba, bilo bi mu jasno da ne postoji mogućnost da kerubine shvatimo kao anđele osvete. Brooks tu vidi paradoks ne zato što bi on ovdje zaista postojao, nego zato što ga on ovdje *želi* vidjeti. Helen Gardner se ne slaže sa shvaćanjem da pjesmu možemo interpretirati kako želimo: »Pjesma nije što god izaberem da od nje učinim. Ona je nešto što je autor svjesno učinio, izabravši da kaže jedno, a ne drugo.«[23] Te kao što ona dodaje, aludirajući na Wimsattovu tezu o intencionalističkoj herezi (spomenutu ranije u ovom napisu): »ako sam se zbog toga ogriješila o 'intencionalističku herezu', posve sam zadovoljna da budem ekskomunicirana.«[24] Ova je tvrdnja radikalan zaokret od vjerovanja Novih

[22] Ovdje kao i drugdje u Novih kritičara očit je utjecaj Williama Empsona. U svojoj raspravi *Sedam tipova mnogoznačnosti* (London, 1930.) Empson tvrdi da je sva dobra poezija mnogoznačna na jedan ili drugi način: »Kako se meni čini, u velikoj poeziji uvijek nailazimo na osjećaj generalizacije na temelju slučaja koji je bio posebno prikazan; uvijek postoji aluzija na zaleđe ljudskog iskustva koje je to prisutnije što ne može biti imenovano« (iz Empsonova uvoda u knjigu, str. XV.) O karakterističnoj osobini riječi da imaju više značenja Empson kaže: »U neku ruku sve riječi imaju korpus te vrsti; ni jednu ne možemo svesti na ograničen broj kvaliteta, i kad bismo mogli, te kvalitete ne bismo mogli dočarati riječima« (str. 5).

[23] Helen Gardner: *The Business of Criticism*, London, 1959., str. 75.

[24] Ibid., str. 75.

kritičara i T. S. Eliota koji se u nekoliko navrata zalagao za vrijednost različitih interpretacija jedne pjesme.

Kritičari su također poricali vrijednost tvrdnja Novih kritičara o ironiji i paradoksu kao konstitutivnim oznakama poezije. Poznati predstavnik chikaškog neoaristotelovskog kritičkog pravca[25] R. S. Crane istaknuo je da ironija i paradoks nisu karakteristični *samo* za poeziju, nego da na njih nailazimo i u drugim vrstama pisane riječi. Crane također kritizira Brooksovo shvaćanje poezije kao sinteze ili uključivanja raznorodnih elemenata, što bi trebalo osigurati stabilnost konteksta u kojem se unutarnji pritisci uravnotežuju i međusobno podupiru. Craneova je protutvrdnja da ćemo isto uključivanje i prisutnost suprotnosti naći i u drugim vrstama književnosti i filozofije. Npr. Platonovi i Humeovi dijalozi još su bolji primjeri takvog dijalektičkog jedinstva te ni njih ne možemo parafrazirati ili rezimirati. Po Craneu Brooks je krenuo iz krivog pravca. Umjesto da počne od poetskih cjelina, on zasniva svoje pojmove na jeziku, a jezik je sirovina daleko veće raznolikosti nego poezija.

[25] Tzv. chikaška ili neoaristotelovska kritička škola razvila se tridesetih godina ovog stoljeća na Sveučilištu u Chicagu. Ronald S. Crane jedan je od začetnika te škole, a njezinim sljedbenicima smatramo W. R. Keasta, Richarda McKeona, Eldera Olsona i dr. Chikaška škola nastala je dobrim dijelom kao reakcija na Novu kritiku. Crane je Novim kritičarima predbacivao što su zanemarili tradicionalnu poetiku kao osnovu za književnu teoriju i praksu. Tvrdio je da se većina termina Novih kritičara odnosi na problem značenja u poeziji (npr. tema, mnogoznačnost, paradoks) te da Novi kritičari svode poeziju na pojednostavnjene sheme ravnoteže suprotnih elemenata. Crane je također smatrao da se nedostaci terminologije Nove kritike mogu nadomjestiti Aristotelovim književno-teoretskim pojmovima koji vode više računa o književnim djelima kao umjetničkim cjelinama nego kao o jezičnim sklopovima. Uz to se zalagao za raznovrsnost kritičkih metoda, od kojih je svaka vrijedna u svojoj vlastitoj sferi. U svojim kritičkim radovima chikaški su kritičari posebno razvili pojam fabule u drami ili romanu. Fabula, po Craneu, znači vremensku sintezu radnje, karaktera i misli koje sačinjavaju građu umjetnikove mašte. Fabula dakle uključuje uz radnju i etičke vrednote i čuvstva. Najvažniji kritički napisi pripadnika chikaške škole sabrani su u zborniku *Kritičari i kritika: stari i moderni,* (Critics and Criticism: Ancient and Modern, Chicago, 1952.), urednik R. S. Crane.

Donald Davie u svojoj je knjizi *Artikulirana energija* (Articulate Energy, London, 1955.) slično kritizirao imažiste i njihove sljedbenike Nove kritičare. Imažisti i Novi kritičari krivo su postupili kad su zanemarili razne vrste poezije i inzistirali da je pjesma isključivi proizvod individualne pjesničke mašte. Pjesničke su konvencije dogovor između autora i čitaoca. Čitalac zna što može očekivati ako počne čitati recimo elegiju. Po Daviejevu mišljenju Novi su kritičari zanemarili ulogu sintakse, pa on, u želji da nadomjesti taj propust, klasificira sintaksu na subjektivnu, dramsku, objektivnu, te sintaksu poput glazbe i matematike. Davie je skeptičan što se tiče visokih pretenzija simbolista (i kontekstualnih kritičara), po kojima je pjesma posve autonomna, u sebi zatvorena cjelina; kao što on kaže pri samom kraju svoje studije:

> Moja je pritužba protiv simbolističkih teoretičara da oni, u želji da udalje ljudski miris iz poezije, čine samo zlo. Da poezija bude velika, ona mora imati ljudski miris /. . ./ To nije nova tvrdnja, ali je možda jedna od stvari koje ne možemo izreći dovoljno često.[26]

Ipak je najsustavniji osvrt na Nove kritičare knjiga Murrayja Kriegera *Novi branitelji poezije* (The New Apologists for Poetry, Minnesota University Press, 1955.). Po Kriegeru, nedosljednosti Nove kritike onemogućuju joj da postane suvisla estetička teorija. Krieger se nije ograničio samo na Nove kritičare u uskom smislu riječi, nego je uključio i njihove prethodnike kao što su Eliot i I. A. Richards. Krieger nas podsjeća da su se Novi kritičari uvijek zalagali za organsku teoriju pjesništva, po kojoj pjesma nije imitacija ili jezični izražaj gotova čuvstva, nego ona sama definira to čuvstvo u toku stvaranja. U svojim općim izjavama Novi bi kritičari uvijek zastupali organsku teoriju, no u samoj kritici oni ipak često zanemaruju dosljednu primjenu tih načela. Eliot se npr. izjašnjavao za teoriju aktivne mašte koja rastvara i stvara nove cjeline, dok je u drugu ruku izložio doktrinu o objektivnom korelativu koji bi bio slika, situacija ili radnja koja predstavlja čuvstvo. U skladu s tim nazorom čuvstvo je već gotovo

[26] Donald Davie: *Articulate Energy,* London, 1955., str. 165.

prije stvaralačkog procesa, a objektivni korelativ samo je njegov vanjski predstavnik. Ransomova podjela pjesme na strukturu i tkivo ostavlja teoriju Novih kritičara otvorenom prigovoru o dihotomiji između sadržaja i forme, što bi Novi kritičari u deklarativnom dijelu svoje kritike uvijek odbijali. Tvrdnje Novih kritičara o kontekstualnom karakteru poezije isto su tako neodržive, nastavlja Krieger. Po toj teoriji pjesma definira svoje značenje u toku procesa stvaranja, što bi značilo da je pjesma zatvorena cjelina koja nije otvorena prema iskustvu. Ako Novi kritičari u drugu ruku tvrde da je poezija otvorena prema iskustvu, ona ne može imati potpuno kontekstualno značenje definirano u samoj pjesmi.

Zanimljiva crta u razmatranjima Novih kritičara jest mjesto što ga oni pripisuju ulozi mita u imaginativnom životu čovjeka. Novi su kritičari s odobravanjem citirali Richardsa kad ovaj tvrdi da veliki mitovi nisu hirovi ili mašta, nego izrazi cijele ljudske duše, te su zbog toga neiscrpni za meditacije. No mit nije nikada postao pojam od središnje važnosti za Novu kritiku, što opet ne znači da Novi kritičari mitu nisu pripisivali nikakvu važnost, kao što bismo mogli steći dojam iz nekih komentara posljednjih godina. Tako npr. Leslie Fiedler tvrdi da se moderna kritika previše bavi samim medijem, očito aludirajući na Nove kritičare i njihov pokušaj jezične analize teksta. Po Fiedleru pjesma ima svoje podrijetlo u arhetipu (osnovni ili originalni model, uzorak ili mit) koji je meta-osoban ili nesvjestan, »on pripada njegovim najdubljim predsvjesnim razinama prihvaćanja«.[27] Uz arhetip druga je komponenta poezije potpis, koji je zbroj individualnih faktora u djelu osoba kroz koju se arhetip očitovao. Analitički kritičar zanemaruje dvostruko podrijetlo pjesme, a »potpuno ignoriranje takvog kriterija sa strane inherentnog kritičara ostavlja ga zbunjenim pred tako izrazito mitopoetskim talentima kao što su Dickens ili Stevenson; a isti nedostatak u njegovu sustavu /.../ sprečava njegovo razumijevanje komplementarnog odnosa između života i djela«.[28]

Potrebu za uključivanjem mita i arhetipa u književnu teoriju istaknuo je i najznamenitiji predstavnik suvremene

[27] »The Sewanee Review«, proljeće 1952., str. 262.
[28] Ibid., str. 268.

arhetipske kritike[29], Kanađanin Northrop Frye. U jednom članku objavljenom šest godina prije njegove epohalne *Anatomije kritike* (1957.) Frye priznaje da treba početi sa strukturalnom analizom umjetničkog djela, »ali isključivi strukturalni pristup ima ista ograničenja u kritici kao što ih ima u biologiji. Sama po sebi takva kritika tek je zasebni niz analiza zasnovanih na pukoj egzistenciji književne strukture koja pri tome ne razvija nikakvo objašnjenje kako je došlo do toga da postane ono što jest i ono što su njezini najbliži srodnici«.[30] Ono što nedostaje današnjoj kritici, nastavlja Frye, jest načelo ko-ordinacije, centralna hipoteza koja će promatrati sve dijelove kao cjelinu. Takva će hipoteza pokazati da je cijeli korpus književnosti zapravo varijacija relativno ograničenog broja formula koje ćemo naći u primitivnim kulturama. Frye je ovdje očito mislio na svoj kasniji sustav iz *Anatomije kritike*, koji predstavlja najimpresivniju književnu teoriju nakon Nove kritike.

Oživljavanje interesa za povijesni pristup književnosti predstavlja drugi post-novokritički trend. Na apel da trebamo krenuti povijesnim putem nailazimo u članku Royja Harveyja Pearcea »Opet povijesni pristup« (Historicism Once More)[31], a nužnost takvog pristupa ističe i Helen Gardner u svom *Poslu kritike*. No, kao što smo već vidjeli, i Brooks je u svojoj kasnijoj kritici isticao potrebu poznavanja povijesnih odrednica, što dokazuje da se kretao paralelno s

[29] Arhetip otprilike znači pra-uzor iz kojeg su poslije izvedene sve stvari iste vrsti. Tako arhetipska kritika smatra da se raznolikost književnosti može svesti na ograničen broj pra-tema koje su poslužile kao osnova za kasnije bezbrojne nove varijante. Arhetipska se kritika osniva na teoriji švicarskog psihologa Carla P. Junga po kojoj postoji nešto »kolektivno nesvjesno« u ljudskom duhu što neprekidno stvara nove varijante tipičnih općeljudskih tema i motiva. Takva je npr. tema uzdizanja i spuštanja sunca (ili rođenja i smrti), a u razrađenom se obliku takve teme javljaju u književnosti kao mitovi. Arhetipovi su npr. junak (spasitelj, osloboditelj), strašna mati (vještica, maćeha), mudri starac (čarobnjak) itd. Kako čitalac, po toj teoriji, ima svoj udio u »kolektivnom nesvjesnom«, on će biti dirnut pričom koja obrađuje motive iz te nesvjesne duhovne baštine čovjeka. Vjerojatno je najrazrađenija teorija arhetipskih oblika književnosti knjiga Kanađanina Northropa Fryja *Anatomija kritike* (Anatomy of Criticism, New York, 1957.).
[30] »The Kenyon Review«, 1951., br. 1, str. 95.
[31] »The Kenyon Review«, 1958., br. 2.

trendom onih godina. Općenito bismo mogli reći da su se kritičari u fazi nakon Nove kritike zalagali za veću raznolikost kritičkih instrumenata te da su pledirali za veću elastičnost i savitljivost kritike. To se osobito odnosi na britansku kritiku posljednjih dvadesetak godina. Među ostalim sazrelo je uvjerenje da između autora i čitaoca treba izgraditi više mostova ako ne želimo da dođe do sve većeg slabljenja interesa za poeziju. Pružanje relevantne informacije može biti od dragocjene važnosti u održavanju i poboljšanju veza između pjesnika i čitaoca. Kao što su istaknuli James Reeves i Martin Seymoor-Smith: Što više znamo o svojoj svijesti i o svijesti i životima pjesnika, to ćemo bolje razumjeti poeziju. Nikakva relevantna informacija — biografska, psihološka, povijesna, lingvistička ili bilo koja druga — nije beskorisna. Naravno, važna riječ je 'relevantan'.«[32]

Krieger vjerojatno ima pravo kada kaže da su nedostaci književne teorije Nove kritike pospješili opadanje njezine popularnosti, a isto bismo mogli reći i za analitički dio Nove kritike. Taj aspekt Nove kritike u rukama najsposobnijih predstavnika (npr. Cleantha Brooksa) postigao je izvrsne rezultate, no u manjih sljedbenika razvio se u mehaničku vježbu domišljatosti i lov na simbole i mnogoznačnosti. Ako povijesno orijentiran kritičar učini manje otkriće, on je ipak nešto dodao općem kvantumu našega znanja, dok osrednja interpretacija uglavnom predstavlja izvor iritacije i rezultat je slabog ukusa. No razloge opadanja vitalnosti Nove kritike treba tražiti i u širim okvirima. Često bi naime Novi kritičari promatrali književno djelo kao statički objekt izvan vremenskog konteksta, kao što pokazuju već i sami naslovi njihovih knjiga, npr. *Dobro iskovana urna, Jezična ikona.* A naša povijest posljednjih desetljeća bila je često toliko potresna i nesmiljena da je teško zadržati nazor na umjetnost koji želi isključiti promjene prouzročene vremenom. Nova je kritika na početku značila reakciju protiv izvanestetičkih pristupa književnosti, no u posljednjih dvadesetak godina ona je iscrpila svoju ulogu. Danas opet osjećamo da su pritisci izvanestetskih aspekata života toliko snažni da jedva možemo prihvatiti kao adekvatnu bilo koju estetičku teoriju koja želi isključiti odjeke učinka vremena,

[32] James Reeves & Martin Seymoor-Smith: *Inside Poetry,* London, 1970., str. 1.—2.

odnosno povijesti. Nije čudo da je Nova kritika postigla najbolje rezultate na području lirske pjesme, jer lirsku pjesmu možemo relativno najlakše izolirati od promjena izazvanih vremenom, no svakako je ograničenje jedne teorije i kritike (koja želi biti opća) da postigne adekvatne rezultate samo u jednoj književnoj vrsti. Također je karakteristično da se Nova kritika nije iscrpila samo u Americi; i u Engleskoj se nalazimo u postleavisovskoj fazi, u Njemačkoj je popularnost interpretacije stvar prošlosti, dok su ruski formalisti pod vanjskim pritiskom već odavno prestali biti utjecajna snaga. Spomenimo na kraju mišljenje jednog drugog »novog kritičara«, Rolanda Barthesa, istaknutog predstavnika francuske Nouvelle critique. Premda on u svojoj *Kritici i istini* (Critique et vérité, Pariz, 1966.) polemizira s prof. Picardom kao predstavnikom tradicionalne kritike, njegove riječi imaju vrijednost i mogu se primijeniti na klasike američke Nove kritike. Kao što Barthes kaže:

> ... ne možemo postaviti zahtjev o specifičnosti književnosti osim u okviru opće teorije znakova: da bismo imali pravo braniti imanentno čitanje djela, treba znati što je logika, povijest, psihoanaliza; ukratko, da bismo djelo vratili književnosti, moramo zapravo napusiti književnost i obratiti se antropološkoj kulturi. Pitanje je da li je stara kritika voljna to učiniti. Kako se čini, za nju je to čista estetična specifičnost koju valja braniti: stara kritika želi u djelu braniti apsolutnu vrijednost koju ne dotiče nijedna od *»vanjskih«* nedostojnosti kao što su povijest ili dubina psihe, ono što ta kritika želi nije stvoreno djelo, nego *čisto* djelo, kod kojega nema nikakvog kompromitiranja sa svijetom ili neke nesretne veze sa željom. Uzor je toga sramežljivog strukturalizma, najjednostavnije rečeno, moralan.[33]

Pokušajmo napokon odgovoriti na pitanje da li je nešto ostalo od Nove kritike kao trajan doprinos suvremenoj kritičkoj teoriji i praksi. Novi su kritičari usmjerili našu po-

[33] Roland Barthes: *Critique et verité,* Pariz, 1966., str. 37.

zornost na strukturu pjesništva i teško da su bilo koji drugi kritičari bili tako uspješni u pronalaženju bitnih karakteristika poezije. Njihova je zasluga što su pjesmu gledali kao organsku cjelinu te isticali da poezija potječe iz samog izvora živog isksutva još prije nego što je simplificirano procesom apstrakcije. Nema dvojbe da su Novi kritičari na taj način cjelinom svoga djela obogatili našu sposobnost doživljavanja poezije, što je postignuće za koje im možemo biti zahvalni.

VIRGINIA WOOLF I BLOOMSBURY: BORBA ZA KNJIŽEVNU MODERNU

1.

Po imenu londonske četvrti Bloomsbury nazvao se jedan od najutjecajnijih intelektualno-umjetničkih pokreta u Velikoj Britaniji na početku XX. stoljeća. U Bloomsburyju, u stanu Virginije Woolf, skupljale su se još prije Prvog svjetskog rata brojne ličnosti engleskog javnog i kulturnog života, kao poznati ekonomist Maynard Keynes, biograf i povjesničar Lytton Strachey, estetičar Clive Bell, likovni kritičar Roger Fry i mnogi drugi. E. M. Forster i T. S. Eliot bili su također u prijateljskim odnosima s Bloomsbury krugom, iako ih ne smatramo njegovim pripadnicima. Kako ističe Stephen Spender, »Virginia Woolf bila je u samom središtu Bloomsburyja«,[1] a s njim se slaže i John Lehmann, koji izjavljuje da je duboko poštovao Virginiju Woolf kao »sveto središte, najdarovitiju i najviše obožavanu /.../ u krugu Bloombury.[2] T. S. Eliot ide još dalje, tvrdeći da Virginia Woolf nije bila samo središte Bloomsburyja, nego i cijelog književnog Londona.[3] Što se tiče važnosti i uloge Bloomsburyja, čujmo F. R. Leavisa, kojega nipošto

---

Virginia Woolf (1882.—1941.), romanopisac i esejist rođena u Londonu, kći poznatog viktorijanskog kritičara i filozofa Leslieja Stephena i sestra Vanesse (slikarice i supruge estetičara Clivea Bella). Nakon očeve smrti (1904.) Virginia seli s braćom i sestrom u londonsku četvrt Bloomsbury; 1912. udaje se za Leonarda Woolfa, a 1917. osniva zajedno sa suprugom izdavačko poduzeće Hogarth Press. Glavna djela (romani): *Putovanje brodom* (The Voyage Out, 1915.); *Noć i dan* (Night and Day, 1919.); *Ja-*

FFZG

ne možemo smatrati simpatizerom te grupe. Kao što on kaže, Bloomsbury je nakon Prvog svjetskog rata »postao gotovo nedvojbeno središte književnog svijeta — svjesno vladajuće središte ukusa, prosvjetiteljskog duha i rafinirane mode«.[3a] Prvi svjetski rat razorio je u Engleskoj mnoge ideale iz viktorijanskog doba i dokazao da su npr. ideali o nepovredivosti engleskog imperija, o čvrstom moralnom kodeksu i patriotskom heroizmu samo iluzije. Skepsa i ironija bile su karakteristične za poratne godine, i Bloomsbury je postao idealan predstavnik nove atmosfere.

Premda Bloomsbury nije imao zajedničkog programa, niti je izdavao književne manifeste, članovi toga kruga na širokoj su platformi dijelili neke važne zajedničke nazore. Budući da su postojale razlike u shvaćanjima između pojedinih predstavnika toga kruga, možda je lakše odrediti

kovljeva soba (Jacob's Room, 1922.); *Gospođa Dalloway* (Mrs. Dalloway, 1925.); *K svjetioniku* (To the Lighthouse, 1927.); *Orlando* (Orlando, 1928.); *Valovi* (The Waves, 1931.); *Godine* (The Years, 1937.); *Između činova* (Between the Acts, 1941.). Eseji Virginije Woolf sabrani su u dvije zbirke pod naslovom *Običan čitalac* (The Common Reader, 1925. i 1932.). Zbirke eseja Virginije Woolf objavljene nakon njezine smrti: *Smrt noćnog leptira* (The Death of the Moth, 1942.); *Moment* (The Moment, 1947.); *Kapetanova smrtna postelja* (The Captain's Death Bed, 1958.); *Granit i duga* (Granite and Rainbow, 1958.). Izbor iz dnevnika Virginije Woolf *Dnevnik jednog pisca* (A Writer's Diary) objavljen je 1959. U knjizi *Vlastita soba* (A Room of One's Own, 1928.) raspravlja o društvenoj zapostavljnosti žene. Virginia Woolf izvršila je 1941. samoubojstvo, predosjećajući živčani slom vjerojatno kao rezultat rata koji je potresao njezinu hipersenzitivnu narav.

U poglavlju o Virginiji Woolf služio sam se ovim kraticama:

The Common Reader, First Series	= CR I;
The Common Reader, Second Series	= CR II;
The Death of the Moth	= DM;
The Moment	= M;
The Captain's Death Bed	= CDB;
Granite and Rainbow	= GR;
Roger Fry, a Biography	= RF;
A Writer's Diary	= WD;
Virginia Woolf and Lytton Strachey, Letters	= VWLS.

Knjige su objavljene u izdanju Hogarth Press, London.

[1] Stephen Spender: *World Within World*, London, 1951., str. 151.
[2] John Lehmann: *The Whispering Gallery*, London, 1955., str. 169.
[3] J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group*, London, 1954., str. 17.
[3a] F. R. Leavis: *Anna Karenina and Other Essays*, London, 1967., str. 96.

njihove zajedničke elemente na negativan način, tj. navođenjem onoga što bi pojedinca *isključilo* iz Bloomsburyja. To upravo čini Stephen Spender kada kaže:

> Ne smatrati francuske impresionističke i postimpresionističke slikare svetima, ne biti agnostičan, a u politici liberalan sa socijalističkim sklonostima, značilo je isključiti se iz Bloomsburyja. S tih je razloga Eliot bio odveć dogmatičan u religiji i odveć konzervativan u politici a da bi pristajao u Bloomsbury.[4]

Svi predstavnici Bloomsburyja pokazivali su izvanredno živ interes za umjetnost, koju su smatrali bitnim dijelom civiliziranog života. Isprepletenost umjetničkih poriva i interesa, političkih preokupacija i ideja došla je do izražaja u načinu na koji su se rađale i kristalizirale njihove ideje — u razgovoru i osobnim kontaktima. Prijateljstvo, intelektualne diskusije, uživanje u umjetnosti bili su sastavni dijelovi njihove egzistencije. U knjizi *Bloomsbury grupa* J. K. Jonstone kaže: »Bloomsbury je bio veseo; bio je skeptičan, bio je uljudan. Prijateljstvo je bilo osnova toga društva; prijateljstvo ih je međusobno zbližilo; a trajnija egzistencija Bloomsburyja ovisila je o osjećaju srodnosti.«[5]

Kao jedan od glavnih utjecaja na Bloomsbury J. K. Johnstone i Irma Rantavaara navode filozofiju G. E. Moorea. Njegova reakcija protiv viktorijanskog utilitarizma, naivnog materijalizma i ukočenosti toga doba najviše je oduševila predstavnike Bloomsburyja. Mooreovo djelo *Principia Ethica* (1903.) snažno je djelovalo na njihov način mišljenja. Tako Maynard Keynes piše u eseju objavljenom neposredno uoči Drugog svjetskog rata:

> Upisao sam se na Sveučilište u Cambridgeu na Miholje 1902., a Mooreova *Principia Ethica* izašla su potkraj moje prve godine. Nikada nisam čuo da ga je današnja generacija čitala. No /. . ./ učinak te knjige na nas, kao i razgovor koji je knjizi prethodio i poslije slijedio, dominirao je i možda još uvijek dominira nad svima ostalim.[6]

[4] Stephen Spender: *World Within World*, str. 140.
[5] J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group*, str. 17. Vidi također Quentin Bell: *Bloomsbury*, London, 1968., osobito 5. poglavlje.
[6] Ibid., str. 20.

Moore u toj knjizi zastupa mišljenje da među etikom i estetikom postoji bitno jedinstvo. Ako kažemo da je nešto lijepo, onda ono nije nužno istovjetno s dobrim, no ono ipak upozorava da je neizbježiv element u nečemu što je dobro. Istinsko dobro ne može biti odijeljeno od lijepoga kako kod doživljaja umjetnosti tako i u osobnim odnosima. Svaki nam lijepi predmet govori da mora biti dobar i skladan. Doživljaj lijepe slike, pjesme, prirode, uvijek po svom karakteru, po zadovoljstvu i radosti sadrži element dobroga. Sve nas to navodi da zaključimo, ističe Moore, da su

> daleko najvrednije stvari koje znamo ili ih možemo zamisliti /.../ stanovita stanja svijesti koja možemo otprilike opisati kao radosti ljudskih odnosa i uživanje u lijepim predmetima. Nitko, vjerojatno, tko je sebi postavljao to pitanje nije nikada posumnjao da su osobne simpatije i poštivanje onoga što je lijepo u umjetnosti i prirodi sami po sebi nešto dobro; niti se čini vjerojatnim, ako strogo razmotrimo koje su stvari vrijedne posjedovanja *zbog sebe samih*, da bi bilo tko pomislio da išta ima *približno* tako veliku vrijednost kao stvari uključene u ta dva naslova...[7]

Već smo vidjeli kako se kritičari slažu da je Virginia Woolf bila središnja ličnost Bloomsburyja. Očekivali bismo da je i na njezino stvaranje Mooreova filozofija izvršila znatan utjecaj. No za takav zaključak nedostaju nam definitivni dokazi. J. K. Johnstone ističe da Helen Ambrose, jedan od likova u prvom romanu Virginije Woolf, *Putovanje brodom* (1915.), čita *Principia Ethica*, ali time smo ujedno naveli praktično i jedini slučaj kada ona spominje Moorea. U drugu ruku ona često spominje Prousta, Sternea i ruske autore među umjetnicima kojima se divi te koji su na njezino stvaranje izvršili snažan utjecaj. No ne trebamo se ograničiti na dokaz fizičke naravi, tj. na materijalno nepostojanje Moorea u opusu V. Woolf. Opće je poznato da A može izvršiti utjecaj na B tek ako B ima barem latentno slične sklonosti kao A te da se takav utjecaj pod drugim okolnostima ne može mehanički prenositi. Ako primijenimo tu istinu na odnos između Virginije Woolf i Moorea,

[7] G. E. Moore: *Principia Ethica*, London, 1903., str. 188.

vidjet ćemo da su sklonosti tih dvaju autora bile prilično različite. Dok je Moore bio filozof koji je u svojim djelima baratao filozofskim apstrakcijama te gradio teorije, cjelokupan stvaralački dar Virginije Woolf bio je upravljen prema konkretnom, fizičkom svijetu te je na tom području i postigao najveće uspjehe. Ne može biti ni govora o tome da je Virginia Woolf bila pod Mooreovim utjecajem u nekom užem, stručno-filozofskom smislu riječi. Ako je i bilo kakve veze između nje i autora *Principia Ethica* tu vezu treba tražiti u općoj intelektualnoj atmosferi Bloomsburyja koji je uzgajao prijateljstvo i razumijevanje za umjetnost.

Za razliku od filozofa Moorea, likovni kritičar Roger Fry (1886.—1934.) izvršio je znatan utjecaj na V. Woolf. Da se opet poslužimo materijalnim dokazom: Virginia Woolf napisala je o Rogeru Fryju esej[8] i opsežnu biografiju, *Roger Fry, biografija* (1940.). Fryjova je glavna zasluga što je englesku javnost upozorio na nova strujanja u evropskom slikarstvu, te je s time u vezi u svojim esejima i studijama iznio čitav niz zanimljivih i korisnih misli o umjetnosti te o odnosu između gledaoca (odnosno čitaoca) i umjetničkog djela. Od umjetnika je očekivao da se ne zadrži samo na površinskom opisivanju predmeta i prirode, da ne prikazuje samo neku »priču«, nego da se više bavi formom, uzorkom, te da u djelu razvija estetske odnose, a ne da stvara sentimentalne zgode. Za ilustraciju Fry navodi Rafaelovo djelo »Preobraženje«. Slika se sastoji od dva dijela: Kristovo preobraženje i neuspješni pokušaj Kristovih učenika da izliječe ludog dječaka za vrijeme učiteljeve odsutnosti. U povijesti ta je slika izazvala brojne komentare, no oni su obično bili motivirani nelikovnim osjećajima, npr. kršćanskim uvjerenjima ili upozorenjem da ovaj ili onaj detalj ne pruža vjernu sliku ljudske prirode u takvoj situaciji. Ni u jednom od tih slučajeva ne možemo govoriti o specifičnoj reakciji na umjetničko djelo; te reakcije mogle su potjecati od pojedinaca koji nemaju pojma o likovnoj umjetnosti. O specifičnoj kritičkoj reakciji možemo govoriti ako raspravljamo o *formalnim odnosima* na slici, o raz-

[8] Zapravo prigodan govor koji je Virginia Woolf održala na otvorenju izložbe Fryjevih slika (nakon njegove smrti u srpnju 1935.). Poslije je govor objavljen kao esej u zbirci The Moment.

mještaju masa boja i o njihovu odnosu i ravnoteži. Tek kad smo stigli do te točke, »čini se da smo izolirali tu izvanredno neobuhvatljivu estetsku osobinu koja je stalna osobina svih umjetničkih djela i koja kao da je neovisna o svim preduvjerenjima i asocijacijama što ih gledalac donosi sa sobom iz svog prošlog života«.[9]

U likovnoj umjetnosti postimpresionistički slikari (Cézanne, Gaugin i dr.) proveli su radikalan obrat od slikarstva kao imitacije prema slikarstvu kao traženju forme, uzora i novog estetskog sklada. Postimpresionisti ne imitiraju, nego *stvaraju* formu, oni ne opisuju vanjski svijet, nego stvaraju ekvivalent toga svijeta. Zbog tih razloga Fry je smatrao da su postimpresionisti proveli najveću revoluciju u likovnoj umjetnosti od grčko-bizantinskih vremena: »To je bila revolucija koju je Cézanne počeo i koju su Gaugin i Van Gogh nastavili.«[10] Na prigovor da su ovi slikari doveli likovnu umjetnost do ruba kaosa Fry odgovara da je upravo suprotno istina, te da je sa Cézanneom »umjetnost počela još jednom njegovati jezik estetske strukture (design) i istraživati mogućnosti koje su dugo bile zapostavljene«.[11] Slijedeći tu svoju tezu, Fry je proveo stanovitu reviziju likovne prošlosti. Tako on firentinskoga slikara Paola Uccella (1396.—1475.) više ne smatra zanimljivim ekscentrikom, nego ga zbog nerealistične linearne perspektive ističe kao dalekog preteču suvremenih apstraktnih tendencija u likovnoj umjetnosti. Ne bi bilo pretjerano ustvrditi da Fry (svojom revizijom tradicije u svjetlu nove umjetnosti) provodi u djelo ono što je Eliot teoretski razradio u svojim tezama o tradiciji i individualnom talentu.

U umjetnika koji ne opisuju ropski akcidencije prirode i vanjskog svijeta zamijetit ćemo uvijek neku određenu ideju, neki osnovni osjećaj koji prožima cijelo djelo. Mogli bismo čak reći, smatra Fry, da je u takvom slučaju i najobičnije umjetničko djelo, kao npr. neki lonac, »izraz ideje u umjetnikovu duhu«.[12] Kad umjetnik promatra neki objekt, on taj predmet ne gleda kao slučajan zbir ili konglomerat crta i krivulja, nego mu pristupa sa strašću, neke se crte

[9] Roger Fry: *Vision and Design*, Cleveland, SAD, 1956. (prvo izdanje 1920.), str. 299.
[10] Ibid., str. 11.—12.
[11] Ibid., str. 289.
[12] Ibid., str. 50.

sve jasnije ističu, a isto je s masama boja; sâm predmet kao da tone, a umjesto njega javlja se nova likovna struktura. Fry smatra da umjetnik može izabrati bilo koji predmet za svoje djelo i da nema razlike između manje ili više dostojanstvenih tema.

Osvrćući se na pojam značajne forme kako ju je formulirao Clive Bell, Fry se ne slaže s Bellovim ekstremnim stavom da je potpuno irelevantno da li će umjetnik prikazivati prirodu ili neće, te da slika može biti potpuno nereprezentativna. No Fry ipak ističe da se najveća umjetnost uvijek bavi univerzalnim aspektima prirodne forme, te da se tek minimalno zanima pojedinostima. Pod značajnom formom Fry smatra svakako nešto drugo od ugodnog formalnog sklada; značajna je forma prije svega napor da se dosljedno izrazi jedna ideja. Kao što Fry dodaje: »Barem što se mene tiče, uvijek mi se čini da pod značajnom formom podrazumijevamo napor umjetnika da pomoću svoga strastvenog uvjerenja obuzda do našeg emocionalnog razumijevanja neki neukrotiv materijal koji je stran našem duhu.«[13] Umjetničko je djelo organski zaokruženo, autonomno i specifično, a estetski doživljaj potpuno je odijeljen od svake praktične djelatnosti, on je *sui generis*, duhovan i impersonalan; tvrdnja koja je poslije izazvala Richardsovu i Lawrenceovu negativnu reakciju.

U svojoj knjizi o Fryju Virginia Woolf se slaže s njim da su »Cezanne i Picasso pokazali put; pisci trebaju odbaciti opisno prikazivanje i slijediti taj primjer« (RF, 172). Poslije u istoj knjizi Virginia Woolf ističe kako ti slikari »ne imitiraju život, nego pokušavaju naći ekvivalent za život« (RF, 178). Te rečenice u vezi s Fryjevim shvaćanjem umjetnosti vrlo su bliske mislima same Virginije Woolf o romanu i potrebi da pisac ne ostane samo kroničar, nego da stvori umjetničko djelo koje neće biti opterećeno efemernom aktualnošću. A do koje mjere je Virginia Woolf smatrala odlučnom Fryjevu ulogu, vidimo i po njezinim riječima u eseju »G. Bennett i gđa. Brown«: »A sada ću se usuditi izreći još jednu tvrdnju koja je možda još preporniija, a ta je da se u prosincu ili oko prosinca 1910. ljudska priroda promijenila« (CDB, 91). Neupućenu čitaocu taj datum može izgledati potpuno proizvoljan, no u stvari radi

[13] Ibid., str. 302.

se o vremenu kada je Fry prvi put priredio izložbu francuskih postimpresionističkih slikara u Londonu. Na važnost Fryja kao pobornika estetskog integriteta Virginia Woolf upozorava u svom eseju posvećenom njemu:

> On je želio da umjetnost bude umjetnost; književnost da bude književnost: život da bude život. Bio je neumoljiv neprijatelj nemarnosti, neodređenosti, sentimentalnosti koja je ispunila tolike akademije anegdotama o psima i vojvotkinjama. Mrzio je duh pričanja koji je zamaglio naše slikarstvo i zbunio našu kritiku (M, 85).

Većina Fryjevih misli odnosi se na likovne umjetnosti, no one su načelno relevantne i za druge grane umjetnosti; sama Virginia Woolf često ih je primjenjivala u svojim esejima. Njezine zamjerke tzv. edvardijanskim piscima (Wells, Bennett i Galsworthy) osnivaju se na premisama koje su istovjetne s Fryjevim zahtjevom da umjetnička djela budu potpuno autonomna i zaokružena. Wellsovi su romani po mišljenju Virginije Woolf dobrim dijelom sociološke rasprave, didaktični spisi, a ne potpuna umjetnička djela. Pa ipak, bilo bi krivo govoriti o izravnom Fryjevu utjecaju na Virginiju Woolf; radi se možda više o zajedničkim zaključcima, budući da je poznato da su Fry i Virginia Woolf često raspravljali o problemima umjetnosti.

Lytton Strachey (1870.—1932.), poznati pisac biografija i povjesničar, bio je dugogodišnji prijatelj Virginije Woolf, o čemu svjedoči i objavljena korespondencija *Virginia Woolf i Lytton Strachey, pisma* (1956.). U svom dnevniku Virginia Woolf često spominje Stracheyja, a o njemu govori i u esejima »Nova biografija« i »Razgovor o memoarima«. U ovom kontekstu Strachey je osobito važan po svojim idejama o pisanju biografija. Bio je uvjeren da biografija može postati umjetničkim djelom, budući da u izboru građe za biografiju ima dovoljno mjesta za imaginativnu interpretaciju. Dva su uvjeta koja autor biografije mora zadovoljiti da bi postao dobar biograf: on treba imati razvijen osjećaj za ljudsku psihu i mora biti književno nadaren. Tek ako biograf prihvati disciplinu umjetnosti, on će napisati uspješnu biografiju. Bitno je za biografa, tvrdi Strachey, da se služi metodama koje se odnose na stvaranje umjetničkog djela, a to su selekcija i oblikovanje. Pri tome je važno da biografija bude uvjerljiva i konkretna po sadržaju. Apstrakcije i generalizacije u biografiji i povijesti ne bi smjele imati mjesta; to je i slabost koju Strachey nalazi u povijesnim napisima filozofa Davida Humea. Kao što Strachey ističe:

> vrline metafizičara mane su povjesničara. Općenit, bezbojan i neimaginativan pogled na stvari hvale je vrijedan kad razmatramo zakon kauzalnosti, ali nešto drugo je potrebno ako želimo opisati kraljicu Elizabetu (VWLS, 13).

No glavna oštrica Stracheyjeve kritike bila je uperena protiv viktorijanskog tipa biografije, protiv svečane ukočenosti, ukrućenosti i glomaznosti kojom su viktorijanci tretirali junake svojih biografija. Za razliku od njih Strachey se prije svega želio baviti unutarnjim, psihičkim životom svojih likova. Poput Racinea, kojega je duboko poštovao, Strachey je za materijal svojih biografija najviše birao duhovnu stranu ljudi o kojima je pisao. Pišući Virginiji Woolf, Strachey ovako govori o Racineu: »On piše o jedinoj stvari o kojoj je po mom mišljenju vrijedno pisati — o ljudskom srcu!« Prema posvećenim viktorijanskim veličinama imao je kritičan odnos te ih je htio svesti na pravu ljudsku mjeru, Držeći te ideale na umu, Strachey je, kako kaže u predgovoru svom biografskom djelu *Eminentni viktorijanci* (1918.), pokušao stvoriti čvrsto oblikovano umjetničko djelo iz amorfnih i razvučenih biografija viktorijanskih vremena.

U pismu Stracheyju Virginia Woolf se divi ekonomičnosti s kojom su *Eminentni viktorijanci* napisani:

> Pretpostavljam da je glavno čudo način na koji savršeno izravno gradite priču, nikada nijedna rečenica labava, a ipak vam uspijevaju ti sjajni mali portreti, jedan za drugim svaki točno na svom mjestu, osvjetljavajući, bez prekida ili uznemirenosti, ili ijednog časa zastoja ... Čini se da ste sve sveli na najmanju moguću mjeru, a da ste ipak zadržali svo meso i kosti i utrobu (VWLS, 92).

U svojim nazorima na biografiju Virginia Woolf se u potpunosti slagala sa Stracheyjem. Za viktorijanskog biografa ona tvrdi da je

> neuspješan u pokušaju da izabere one istine koje dočaravaju ličnost. Jer, da bi svjetlost ličnosti sjala, činjenice moramo organizirati; neke moraju izgledati svjetlije; druge osjenčane, no ipak u tom procesu one nikada ne smiju izgubiti svoj integritet. A očito je da je lakše slijediti te recepte ako smatramo da se pravi život vašeg subjekta pokazuje u djelatnosti, koja je očitija nego unutarnji život misli i čuvstva koji krivuda mračno i nejasno kroz skrovite kanale duše. Zbog toga je biograf u prošlosti birao lakši put. Život, čak i svećenički, bio je niz pothvata (VWLS, 149—150).

A danas više ne možemo tvrditi da se život u biti sastoji od vanjskih djelatnosti, od samih akcija i riječi. Život se prije svega sastoji od ljudske ličnosti, ističe Virginia Woolf. Biograf više ne smije slijepo slijediti svaki korak svoga junaka, on ima pravo da iz materijala koji mu stoji na raspolaganju oblikuje autonomno umjetničko djelo: »On bira, on suosjeća, ukratko, on prestao biti kroničar; on je postao umjetnik« (GR, 152). Moderni biografi nemaju određene sheme svijeta, niti apsolutnog kriterija hrabrosti kojih bi se čvrsto morali držati: »Sam čovjek najviši je predmet njihove radoznalosti« (GR, 153). Osim toga suvremeni biograf smatra da se čovjek, sama srž njegova karaktera, pozornu promatraču najbolje otkriva u sitnim pokretima ljudske ličnosti, kao što je trzaj glavom, promijenjena boja glasa, neka fraza izrečena u prolazu, itd. U mnogočemu nazori Virginije Woolf istovjetni su sa Stracheyjevim, bliskost je još izrazitija nego kod Fryja, što je i razumljivo kad uzmemo u obzir da su se predmeti interesa Virginije Woolf i Lyttona Stracheyja potpuno poklapali u pogledu biografije — dok je kod Fryja ideje o likovnoj umjetnosti trebalo tek primijeniti na književnost.

Na kraju spomenimo još Leonarda Woolfa, Virginijina muža, koji je svojim shvaćanjima i uvjerenjima utjecao na svoju suprugu. Po uvjerenju je Leonard Woolf bio socijalist laburističke orijentacije i veliki pobornik Lige naroda, a po zanimanju publicist i nakladnik. Kao što kaže J. K. Johnstone:

> Leonard Woolf unio je te društvene i političke interese u Virginijin život, a s njom je dijelio živ interes za književnost. On je poštovao i hrabrio njezin književnički dar, dok ju je uvodio u manje izbirljiv svijet koji je bio više zainteresiran za osnovne potrebe života nego što je ona ranije imala prilike naći.[14]

U svojoj autobiografiji *Svijet unutar svijeta* (1951.) Stephen Spender konstatira da je poput njega i grupe ljevičarskih engleskih pjesnika i Virginia Woolf »mrzila fašizam, suosjećala sa španjolskim republikancima i imala ista politička uvjerenja kao i mi«.[15] Bernard Blackstone piše kako je Virginia Woolf trpjela od »gotovo neizdržive iznerviranosti zbog španjolskog građanskog rata i sve veće sjene fašizma«.[16] Premda vidimo da je Virginia Woolf bila istih političkih uvjerenja kao njezin muž i engleski »socijalni pjesnici«,[17] ipak taj zaključak moramo preciznije odrediti. Dok je političko-povijesni položaj Engleske bio gotovo isključiva intenzivna preokupacija za neke od njezinih suvremenika (prije svega za »socijalne pjesnike«), za Virginiju Woolf to je bilo jedno od manje važnih područja interesa. U nje se taj interes prije svega manifestirao u gorljivoj intelektualnoj borbi za ravnopravnost i emancipaciju žena; na tom području napisala je Virginia Woolf i neka od svojih najvitalnijih djela (npr. feminističku raspravu *Vlastita soba* (1929.), no kad bi izgubila perspektivu i osjećaj razmjera, nastali bi pamfleti (npr. *Tri gvineje*, 1938.) koji nas začuđuju naivnošću i pomanjkanjem povijesnog osjećaja. Ne želimo tvrditi da se Virginia Woolf trebala aktivnije baviti političkim i društvenim zbivanjima, nego samo upozoriti kako je lutala kad se odvažila pisati o tim zbivanjima. Poput većine predstavnika Bloomsburyja ona je bila prilično odvojena od previranja svoga vremena. Tako Stephen Spender uspoređuje Bloomsbury s grupom prijatelja u Boccacciovu *Decameronu* koji su se pred kugom povukli iz Firence i pričali priče:

---

[14] J. K. Johnstone: *The Bloomsbury Group*, str. 16.
[15] Stephen Spender: *World Within World*, str. 158.
[16] Bernard Blackstone: *Virginia Woolf*, London, 1954., str. 33.
[17] Ljevičarski orijentirani engleski pjesnici tridesetih godina; najpoznatiji su W. H. Auden, Stephen Spender, Louis McNeice i C. Day Lewis.

Virginia Woolf i njezin krug formirali su grupu prijatelja koji su dijelili iste ideje i koji su uzgajali poštivanje visokih vrednota i osjećali duboku lojalnost jedan prema drugome. Stanujući u svojim malim ladanjskim kućama, u svojim londonskim stanovima, punim ukusa, sastajući se preko vikenda u malim društvima, raspravljajući o povijesti, slikarstvu, književnosti, naveliko ogovarajući i proizvevši i nešto vrlo dobrih priča, oni su naličili na one prijatelje koji su se za vrijeme kuge u Firenci povukli na ladanje i tamo pričali Boccacciove priče.[18]

Irma Rantavaara također nas upozorava na izoliranost Bloomsburyja, no u tome vidi odraz intelektualno senzitivne natprosječnosti toga kruga:

Svi su oni bili svjesni da predstavljaju elitu, da pripadaju onima »koji raspolažu senzibilnošću prema posve formalnim odnosima u umjetnosti. Za takve ljude ti odnosi imaju smisla i stvaraju silna čuvstva zadovoljstva«. To ih izdiže iznad većine, od standarda kojeg su oni svjesni da se bitno razlikuju time što više vole usmjerenost prema intelektu nego prema osjetilima.[19]

No samo se po sebi razumije da uz intelektualni dug prethodnicima i suvremenicima kritičko djelo Virginije Woolf nosi i njezin osobni pečat. Svrha ovog uvodnog dijela nije bila samo da pokaže koliko je Virginia Woolf dugovala svojoj okolini, nego i želja da se najkraćim crtama prikaže ta okolina zbog znatnog utjecaja što ga je vršila na kritičku atmosferu u Engleskoj prvih desetljeća ovog stoljeća.

2.

Kako smo do sada razmatrali pozitivne utjecaje na Virginiju Woolf, potrebno je također ukratko opisati i vrst književnosti protiv koje je ona svojim kritičkim opusom

[18] Stephen Spender: *World Within World*, str. 159.
[19] Irma Rantavaara: *Virginia Woolf and Bloomsbury*, Helsinki, 1953., str. 57.—58.

reagirala. Za formulaciju suprotnih stavova korisna je podjela pisaca na dvije osnovne skupine kako ih prikazuje Stephen Spender u svojoj knjizi *Borba modernih* (The Struggle of the Modern, London, 1963.). U prvoj skupini su autori koji direktnim i jednostavnim proznim stilom prikazuju zbivanja uz optimističko uvjerenje — pa makar bili i satiričari i kritičari — da se društvo može reformirati te da oni tome mogu pridonijeti. Spender zove takve autore »suvremenicima«, a od Engleza među njih ubraja Bernarda Shawa, H. G. Wellsa i Arnolda Bennetta. Drugu skupinu sačinjavaju autori koji su kao umjetnici manje zainteresirani za reformu društva, a težište svoje književne djelatnosti stavljaju na reformu konvencionalnih oblika književne komunikacije, na pokušaj da omoguće novu viziju kojom bi izrazili svoju krizu, što se često očituje kao potraga za nekom izgubljenom ili prekinutom tradicijom. U takve autore Spender ubraja T. S. Eliota, Jamesa Joycea, D. H. Lawrencea i Virginiju Woolf. Ove autore Spender naziva modernistima. Među modernistima i »suvremenicima«, naravno, dolazi do karakterističnih neslaganja; takva su neslaganja u engleskoj književnosti ovog stoljeća pokazale polemike između Henryja Jamesa i H. G. Wellsa, između D. H. Lawrencea i Galsworthyja te na kraju polemike između Virginije Woolf i Arnolda Bennetta. Sama Virginia Woolf smatrala je da je pretežno okružena »suvremenicima« koji nastavljaju stare i konvencionalne norme romana. U eseju »Kako se doimlje suvremenika...« ona o književnosti svoga vremena kaže:

Naše je doba siromašno do granice neimaštine. Nema imena koje bi dominiralo nad ostalima. Nema majstora u čijoj bi radionici mladi mogli biti ponosni da uče svoj zanat. Gospodin Hardy odavno se povukao s arene, a u geniju gospodina Conrada ima nešto egzotično, što ga ne čini toliko utjecajnim koliko idolom, cijenjenim i poštovanim, ali udaljenim i ostavljenim po strani. A što se ostalih tiče, premda su brojni i krepki i u punoj snazi, nema nikoga tko bi mogao izvršiti ozbiljan utjecaj na suvremenike ili tko bi se mogao probiti od naših dana do one ne odveć daleke budućnosti koju volimo nazivati besmrtnost (CR, I, 296).

Zašto, pita se Virginia Woolf, velike pisce iz prošlosti još uvijek možemo čitati s tolikim interesom? Točno je, nastavlja ona, da su ti pisci izostavljali mnoge stvari koje moderni umjetnici prikazuju u svojim djelima, prije svega osjete glasa, vida, opipa, te kvalitete ljudskog bića u svoj njegovoj dubini, raznolikosti i složenosti. Od svega toga naći ćemo malo u Waltera Scotta ili Jane Austen, tvrdi Virginia Woolf. No razlog zašto unatoč svim tim nedostacima djela naših prethodnika žive među nama jest njihov osjećaj sigurnosti i stabilnosti, koji ne postoji u naših suvremenika. Kao što Virginia Woolf kaže: Nama se nameće njihovo uvjerenje — njihova moć vjerovanja. U tih autora postoji uvjerenje da život ima neke definitivne kvalitete, oni su bili sigurni da su im poznati odnosi među ljudima i odnos čovjeka prema svijetu. Zbog toga ona i kaže da

> naša svađa /. . ./ i nije s klasicima, a ukoliko i govorimo o svađi s g. Wellsom, g. Bennettom i g. Galsworthyjem, onda je to barem djelomično i zbog toga što samom činjenicom njihova fizičkog postojanja njihovo djelo ima neko živo /. . ./ svakodnevno savršenstvo, koje nam nalaže da s njime uzmemo slobodu kakvu želimo (CR, I, 185).

Wells, Galsworthy i Bennett isprva su nam davali povoda za nadu, nastavlja Virginia Woolf, no poslije su nas potpuno razočarali. Glavna optužba protiv ovih pisaca jest da su oni materijalisti. Evo što ona smatra pod tim terminom:

> Oni su nas razočarali zato što ih ne zanima duh, nego tijelo, te su u nama ostavili dojam da, što se prije engleski roman od njih odvrati /. . ./ te ode, pa makar i u pustinju, to bolje za njegovu dušu (CR, I, 185).

U Arnoldu Bennettu Virginia Woolf vidi glavnog krivca među spomenutim piscima, on od njih najbolje pozna svoj métier, ali u njegovim djelima nema života. Pišući o Bennettovoj knjizi *Knjige i ljudi* (1917.), Virginia Woolf podijelila mu je prilično problematičan kompliment:

> Kad bi od nas tražili da dokažemo kako je g. Bennett nešto više od izrazito kompetentna, uspješna, poslovna

> književnog kreatora, mi bismo upozorili na njegov esej Neoimpresionizam i književnost. Nakon ovih novih slika dojadile su mu druge slike. Nije li moguće da će doći neki pisac te da će riječima učiniti ono što su ovi ljudi učinili bojama? I pretpostavimo da se to dogodi te da g. Bennett moradne priznati da se nepotrebno bavio nebitnim stvarima, da se brinuo oko toga da postigne djetinjasti realizam?[20]

U ovim odlomcima nalazimo neke od osnovnih zamjeraka Virginije Woolf svojim suvremenicima općenito i Arnoldu Bennettu posebno: oni se zanimaju za ono što nije bitno, a njihova književna dostignuća možemo nazvati djetinjastim realizmom. Otprilike pola godine prije nego što je 1924. održala svoje poznato predavanje o odnosu između stvarnosti i eduardijanaca, Virginia Woolf je objavila članak pod naslovom »G. Bennett i gđa. Brown«, u kojem je već najavljena poznata kritika iz predavanja u Cambridgeu. Za razliku od Rusa, u čijim djelima su ljudski karakteri »mračni, strašni, i neodređeni... eduardijanski romanopisci jedva da su pokušali prići ljudskom karakteru osim u njegovu najopćenitijem aspektu«.

Duh poznatog eduardijanskog[21] autora H. G. Wellsa prelazi okvire njegova vlastitog djela, on je odveć širokogrudan da bi se posvetio minucioznom razrađivanju pojedinog romana. Na taj način, umjesto da usavršuje svoja djela, Wells trpa u njih materijal koji pripada sociologu ili statističkim uredima. Vrijednost je tih romana dvojbena, jer život iz njih bježi, a Virginia Woolf dodaje da »bez života teško da je išta vrijedno truda«. Ti pisci pišu o nevažnim stvarima, oni troše golemu sposobnost i neizmjernu marljivost »pokušavajući da se trivijalno i prolazno čini kao da je istinito i trajno« (CR, I, 186). Neobuhvatljivost, elastičnost i raznolikost života, koji ne može trpjeti nikakvu shemu, upravo je ono što su Wells, Galsworthy i Bennett propustili prikazati u svojim djelima. Ti autori, tvrdi Virginia

[20] »The Times Literary Supplement«, 5. srpnja 1917., str. 319.
[21] Virginia Woolf naziva Arnolda Bennetta (1867.—1931.), Johna Golworthyja (1867.—1933.) i H. G. WEllsa (1866.—1946.) eduardijancima zato što se dio njihove djelatnosti odvijao u doba vladavine engleskog kralja Edwarda (1901.—1910.).

Woolf, savjesno i temeljito grade svoja 32 poglavlja, fabule i rješenja, slijedeći u stopu tiranina konvencije i tradicije.

U svom glasovitom predavanju u Cambridgeu 1924. Virginia Woolf zamišlja da gđa. Brown, starija uredna i siromašna žena, koja pokazuje sve simptone teška života, putuje vlakom u blizini Londona. Koji je najjači dojam kad gledamo gđu. Brown:

> Mirijade irelevantnih i neskladnih misli javljale su se u gomilama u ljudskoj glavi; čovjek vidi gđu. Brown u središtu najrazličitijih prizora. Zamislila sam je u kući uz more, među čudnim ukrasima, morskim ježevima, modelima brodova u staklenim kutijama. Medalje njezina muža stajale su na kaminu. Ona je jurila u sobu i opet van, smještajući se na rubovima stolica, vadeći jelo iz tanjura, prepuštajući se dugim, šutljivim pogledima (CDB, 96).

A kako bi eduardijanci opisali gđu. Brown? Wells bi odmah snovao o sretnijem društvu, gdje takve siromašne stare žene ne bi mogle postojati, on bi u svojoj mašti stvorio svijet koji bi obilovao domovima za stare ljude, knjižnicama i stambenim zgradama, on bi stvorio svijet gdje je svatko velikodušan i ljubazan i gdje nema mjesta za ljude koje bi život porazio kao gđu. Brown. Prizor gđe. Brown razbjesnio bi Galsworthyja, i on bi u svom gnjevu počeo reorganizirati civilizaciju s ciljem da se spriječe takvi nesretni slučajevi. Jedini od eduardijanaca koji bi zadržao svoj pogled u vagonu bio bi Arnold Bennett. No, da li bi se on zadržao na gđi. Brown? Ne, odgovara Virginia Woolf, Arnold Bennett detaljno bi opisao kupe vagona, oglase u njemu, slike i sjedala, pisao bi o ljudima koji se obično voze tim vlakom, no gđa. Brown opet bi bila zaboravljena:

> Sa svom svojom moći opažanja, koja je izvanredna, sa svim svojim suosjećanjem i humanošću, koja je velika, g. Bennett nije ni jednom pogledao gđu. Brown u njezinu kutu. Tamo ona sjedi u kutu vagona — u vagonu koji ne putuje iz Richmonda u Waterloo, nego iz jednog razdoblja engleske književnosti u drugo, jer gđa. Brown je vječna. Gđa. Brown je ljudska priroda, gđa. Brown se mijenja samo na površini, pisci ulaze i izlaze — ona tamo sjedi, a ni jedan od eduardijanskih pisaca nije ju ni pogledao (CDB, 103).

Ovdje su optužbe protiv eduardijanaca najteže; ono što oni izostavljaju u svojim djelima, to je život i ljudska narav. Oni opisuju kuće, a čitaocu prepuštaju na volju da zamisle stanare. To je bilo stanje 1910., kada su georgijanci[22] počeli pisati. Premda su neki od georgijanaca iz početka htjeli praviti kompromise s eduardijancima, njihova svijest o prisutnosti gđe. Brown, tj. svijest o prisutnosti ljudskog bića, bila je odveć snažna, a da bi ostali u tradiciji eduardijanaca. Ubrzo smo čuli, nastavlja Virginia Woolf, lom i rušenje, mrvljenje i uništenje. Iskrenost je georgijanaca neustrašiva, a njihova hrabrost golema. No za pothvat kao što je njihov potrebno je vrlo mnogo vremena, pa sada prolazimo kroz fazu pokušaja i neuspjeha. Na kraju Virginia Woolf ponavlja svoje uvjerenje u budućnost novog romana, no jedini uvjet za uspjeh jest — ne zaboraviti gđu. Brown,

> tu staru damu neograničenih mogućnosti i beskrajne raznolikosti, koja se može pojaviti na bilo kojem mjestu, koja može nositi bilo kakvu odjeću, koja može bilo što kazati i učiniti. Ali stvari što ih ona govori, i njezin govor i njezina šutnja silno su fascinantni, budući da je ona, naravno, duh od kojega živimo, život sam po sebi (CDB, 108).

Virginia Woolf poručuje piscu:

> Ispitajte načas običnu svijest jednog običnog dana. Svijest prima mirijade dojmova — trivijalnih, fantastičnih, nestalnih ili uklesanih oštrinom čelika. Oni dolaze sa svih strana kao neprekidni pljusak bezbrojnih atoma. I kako oni padaju i oblikuju se u život ponedjeljka ili utorka, naglasak se mijenja od starog na novo, sad važnost više nije ovdje nego je tamo, tako da

[22] Virginia Woolf naziva E. M. Forstera (1879.—1970.), Jamesa Joycea (1882.—1941.) i D. H. Lawrencea (1885.—1930.) georgijancima zato što se dio njihove djelatnosti odvijao u doba kralja Georgea (1910.—1936.).

bi pisac, kad ne bi bio rob, nego slobodan čovjek, kad bi pisao ono što želi, a ne ono što mora, kada bi svoje djelo mogao zasnivati na vlastitom osjećaju, a ne na konvenciji, ne bi bilo fabule, ni komedije, ni tragedije, ni ljubavi, ni interesa ili katastrofe u konvencionalnom smislu riječi... (CR, I, 189).

Nakon toga dolazimo do često citiranog, danas već čuvenog mjesta, gdje Virginia Woolf kaže da

> život nije niz simetrično poredanih svjetiljaka na kočijama, život je svijetleća aureola, poluprozirni ovoj koji nas okružuje od početka svijesti do kraja (CR, I, 189).

Piscima je slijediti taj uzorak dojmova, bez obzira kako on bio amorfan i nekoherentan, i ne smiju uzeti kao gotovu činjenicu da je život puniji u onome što obično smatramo velikim. Kriteriji veličine i važnosti postaju tako relativniji nego što se to prije vjerovalo. Bitni su ljudski osjećaji, čovjekova subjektivnost. Tako Virginia Woolf hvali Laurencea Sternea, engleskog pisca iz XVIII. stoljeća, zato što se on, za razliku od svojih suvremenika, nije bavio pustolovinama s drumskim razbojnicima, nego je središte njegova interesa bilo ljudsko srce. S toga stanovišta:

> Jedna djevojka sa zelenom satinskom torbicom može biti kudikamo važnija od katedrale Notre Dame. Jer, kako se čini, on /tj. Sterne — M. B./ nagovještava da nema opće skale vrijednosti. Djevojka može biti zanimljivija od katedrale, mrtav je magarac možda poučniji od živa filozofa. Sve je to stvar osobnog stanovišta (CR, II, 80).

Jedino ako krene u tom pravcu te se drži tih načela, moderni će roman opet postati važan književni rod. Što se tiče budućnosti romana, Virginia Woolf bila je puna povjerenja. Svoje predavanje o Bennettu i gđi. Brown završila je riječima:

> Zapanjit ću vas svojim završnim proročanstvom: mi treperimo na rubu jednoga od velikih razdoblja engleske književnosti. Ali mi to možemo postići tek ako smo odlučni da nikada, nikada ne napustimo gđu. Brown (CDB, 111).

Apel Virginije Woolf da pisci trebaju bilježiti kako atomi padaju na ljudsku svijest, za nju je ponajprije u praksi značilo identifikaciju autora s jednim likom u romanu te promatranje okolnih zbivanja kako se ona odražavaju u svijesti toga lika. Daljnje obilježje njezinih zrelih djela jest promjena žarišta svijesti. Ta tehnika rezultirala je u Virginije Woolf u prozi koja slijedi svojevoljan niz asocijacija, sjećanja i simultanih efekata. Dva odlomka, jedan iz Bennettova romana *Hilda Lessways* (koji Virginia Woolf uzima za ilustraciju u svom predavanju »G. Bennett i gđa. Brown«), a drugi iz romana V. Woolf *Gđa. Dalloway*, prikazat će razliku. U oba odlomka tema je slična (pogled s prozora), pa je zbog toga osobito pogodna za usporedbu.

> 1. Turnhillski okrug prostirao se iza nje, a cijela tmurna oblast pet gradova, od kojih je Turnhill bio sjeverna predstraža, prostirala se prema jugu. Na podnožju šume Chatterley kanal je vijugao u velikim zavojima na putu prema neuprljanim poljima Cheshirea i mora. Pokraj kanala, točno nasuprot Hildinu prozoru, nalazio se mlin koji je katkada puštao isto toliko dima kao visoke peći i dimnjaci koji su zatvarali vidik s obiju strana. Iza mlina je put od opeka, koji je odvajao priličan red kuća od njihovih vrtova, vodio ravno u ulicu Lessways, pred kuću gđe. Lessways. Tim putem trebao je stići g. Skellorn, budući da je stanovao u najdaljoj kući.
>
> Taj red kuća zvao se 'Vile s vlasnicima', svjesno ponosno ime u kotaru gdje je dobar dio zemlje bio unajmljen i koji je mogao promijeniti vlasnika jedino uz plaćanje 'globe', i tek uz feudalno odobrenje 'suda' kojem je predsjedavao predstavnik vlasnika. Većina stanova bila je vlasništvo stanara, od kojih bi svaki kao apsolutan vladar na svom tlu uvečer tratio vrijeme u vrtu uz lepršanje košulja i ručnika koji su se sušili. 'Vile s vlasnicima' simbolizirale su konačan trijumf viktorijanske ekonomske teorije, te apoteoze opreznog i marljivog obrtnika.

2. Gđa. Dalloway rekla je da će sama kupiti cvijeće. Jer Luciji je već bio određen posao. Vrata je trebalo skinuti sa šarka. Rumpelmayerovi ljudi su dolazili. A onda, pomislila je Clarissa Dalloway, kakvog li jutra — svježeg kao da je stvoreno za djecu na žalu. Kakve li zabave! Kakvog li skoka! Jer uvijek joj se tako činilo kad je uz sitno škripanje šarka, koje je sad čula, naglo otvorila francuski prozor i ostala zapljusnuta svježim zrakom u Bourtonu. Kako svjež, kako tih, tiši od toga, naravno, bio je zrak rano ujutro, kao lagan udar vala, kao poljubac vala, svjež i oštar, a ipak (za djevojku od 18 godina, kao što je ona onda bila) svečan, osjećala je, stojeći tamo kraj otvorena prozora, da će se nešto strašno dogoditi, gledajući cvijeće, drveće, i gledajući dok Petar Walsh nije rekao: »Razmišljanje među povrćem?« — da li je tako bilo? »Više volim ljude od cvjetače« — da li je tako bilo? Mora da je to rekao za doručkom jednog jutra kada je ona izašla na terasu — Petar Walsh. On će se vratiti iz Indije jednog dana, u lipnju ili srpnju, zaboravila je točno kada, budući da su njegova pisma bila silno dosadna, bile su to njegove izreke kojih se sjećala, i njegove oči, njegov džepni nožić, njegov smiješak, njegovo gunđanje i, pošto su milijuni drugih stvari iščeznuli — kako je to bilo čudno — nekoliko riječi o kupusu. Ona se malo ukočila na rubu pločnika čekajući da prođe Dartmallov kamion. Šarmantna žena, pomislio je Scope Provis (poznajući je kako se već poznaju ljudi koji stanuju u susjedstvu u Westminsteru), nešto poput ptice na njoj, šojke, plavo—zelene, lagane, žive, premda je bila preko 50, i prilično osijedjela nakon bolesti. Tamo je stajala poput ptice i ne vidjevši ga uopće, čekajući da prođe, vrlo uspravno.

Uzmimo kao prvi kriterij analize položaj pripovjedača u oba odlomka. U Bennettovu odlomku on promatra kraj i likove iz ptičje perspektive, dok se u odlomku iz *Gđe. Dalloway* pripovjedač u potpunosti identificirao sa svojim likovima. Zanimljivo je ispitati posljedice toga na mjesto i vrijeme u oba odlomka. Dok u Bennetta pripovjedač poput reflektora obasjava različite dijelove kraja o kojem govori, u drugom odlomku, budući da se stopio s likovima on mi-

jenja mjesto i vrijeme (gđa. Dalloway u mislima se nenadano prenosi u svoju mladost). Pogledajmo jezik u oba odlomka i vidjet ćemo da u Bennetta imamo racionalnu neutralnu prozu (kako u sintaksi tako i u izboru riječi), dok u Virginije Woolf nailazimo na traženje prave nijanse (uzmimo za primjer opis svježine jutarnjeg zraka), zatim eliptične rečenice i napokon — metaforičnost za prosječnu prozu neuobičajenu. Sve nam to govori o osobinama proze Virginije Woolf, o njezinoj gipkosti (u pogledu vremena, mjesta, traženja nijanse) i odstupanju od normalnih sintaktičkih shema. Naravno, ako objema odlomcima pristupimo sa stanovišta jasnoće i očitosti, onda Arnold Bennett ima prednost. No Virginia Woolf se pita da li je život takav, ne nameće li Arnold Bennett svoj masivni, muški racionalni red neobuhvatljivosti i beskrajnoj šarolikosti života? Umjesto da slijedi krivudavu crtu života i ljudske naravi, Bennett — smatrala je Virginija Woolf — vrši nasilje nad životom svojom nezgrapnom prozom koja je izraz muškog razuma, a ne adekvatna slika života.

Međutim, između kritičkih izjava Virginije Woolf i njezine stvaralačke prakse postoji znatan raskorak. U svojim ključnim kritičkim primjedbama ona zahtijeva od pisca da pomno slijedi misli i osjećaje svojih likova, bez obzira kamo to autora vodilo. Dosljedno provođenje u djelo toga zahtjeva rezultiralo bi u nekoj vrsti psihograma, pisac bi se sveo na pisihičko-emocionalni magnetofon te bi osjetljivo bilježio titraje svijesti svojih karaktera bez obzira na amorfnost konačnog rezultata. No romani Virginije Woolf daleko su od takve amorfnosti: u njima postoji prozračna (ali ipak primjetljiva) struktura, ritam i razvojna linija (npr. u *Gđi Dalloway* povremeno otkucavanje londonske ure Big Ben, ponavljanje određenih simbola, motiva i reminiscencija) koja ne proizlazi iz osnovnih *teoretskih* postulata Virginije Woolf, ali je svakako u skladu s Fryjevim zahtjevom da umjetnik vodi računa o estetskoj strukturi i formalnom skladu. No taj se formalni sklad u Virginije Woolf ne zasniva na fabularnosti, izraženoj radnji ili priči kao u njezinih prethodnika, nego se javlja na planu simbola i refrenskih motiva.

Zbog toga možemo shvatiti i njezino nezadovoljstvo sa sve većom ulogom opisanih odlomaka u djelima autora kao što je Arnold Bennett. Ne radi se samo o tome da ti od-

lomci nisu zadovoljavajući zato što su opisni, nego zato što često poprimaju razmjere kod kojih postaju neka vrst izraslina na romanu i teret na samim likovima, a da nisu integrirani u tkivo romana. To možemo npr. vidjeti u Bennettovu romanu *Ana iz pet gradova,* gdje pojedini opisi (npr. prizor parka u prvom poglavlju, Anina kuhinja itd.[23]) postaju važniji od same radnje. Relativna autonomija tih opisa obilježje je naturalističkog romana, u kojem oni postaju teret cijelom djelu. A te izrasline nisu samo negativni elementi u estetskoj fakturi romana, one održavaju i autorovu koncepciju, njegovu apsorpciju materijalnim pojedinostima, što naposljetku dovodi do pasivnog determinističkog stava prema životu, do stava koji nije u stanju odraziti životnu šarolikost. Potkraj XIX. stoljeća život je za umjetnika bio dovoljno kompleksan i neproziran, da likovi u njegovim romanima postanu više žrtve nego junaci. Virginia Woolf usvaja ljudske vrednote i rehabilitaciju ljudske prirode. Pitanje je: koju je cijenu ona platila za uključivanje tih vrednota? Vidjeli smo kako Virginia Woolf inzistira na malim, često trivijalnim stvarima kao karakterističnim za stvarnost i život. To zanimanje za male stvari neposrednog ljudskog iskustva (predodžbe, sjećanja, asocijacije) u dobrom dijelu njezinih romana lomi djelo u digresije i epizode bez ozbiljnih kriza i ljudskih sukoba. Za ilustraciju možemo uzeti dan jednog lika iz romana *Godine,* za koji Virginia Woolf u svom dnevniku kaže da treba pri- kazati »cijelo društvo — ništa manje: činjenice i viziju«, (WD, 197). U čitavom odlomku dolazi prekid za prekidom, radnja se odvija ili na ulici, gdje su promet i vreva idealni za prizore raspršenja, ili u restoranu, u parku, i na večeri kod Lady Lasswade. Neprestano nailazimo na komentare kao što su: »Bilo je nemoguće razgovarati. Previše ljudi je slušalo«, ili da je glavni lik osjećao »istu raspršenost«, ili da je njegov mozak u jednom času bio prazan, ili da je razgovor bio nemoguć, budući da su se »svi glasovi stopili u jedan«, ili da je netko prestao u sredini rečenice, itd. U romanu nailazimo na odlomke izvrsne proze, fine prikaze vreve, sjećanja, asocijacija, dojmova, igre između vanjskih

[23] James Joyce je taj nefunkcionalni način opisivanja svjesno dotjerao *ad absurdum* u opisu, zapravo popisu, stvari u Bloomovoj kuhinji.

zbivanja i ljudskih osjećaja. Uzmimo za primjer prizor gdje je sunce točkicama obasulo lišće kao da je razlomljeno u zasebne otoke svjetla, što toliko djeluje na Martina — jedan lik u romanu — da se i on sam osjeća »raspršen«. Tako slikovit prikaz raspršenog svjetla i djelovanja na ljudske osjećaje teško bismo mogli naći u eduardijanaca. No u daljnjem čitanju uzalud očekujemo kakvu ljudsku dramu, »centrifugalne« snage raspršenja kao da u potpunosti uvjetuju razvoj romana.

Ovo je bila odulja digresija od glavne teme, no pozitivno i negativno često su tako blisko vezani da nam jedan pogled na kreativno djelo Virginije Woolf, uvid u ono što je ona smatrala »životom«, osvjetljuje i njezinu kritiku, te nam pruža bolje mogućnosti ocjene njezina stava prema eduardijanskim piscima. Oni ne prikazuju život na način kako ga je shvatila Virginia Woolf, no to ne opravdava sud da su zanemarili život uopće. Premda u Bennetta nećemo naći gipke proze kao u Virginije Woolf, zašto bismo ipak smatrali obitelj Baines iz *Bablje priče* neuvjerljivom i lišenom života u socijalnom kontekstu engleskih lončarskih gradova? Da li nam je teško identificirati se sa sudbinama protagonista u tom romanu, zar nas ne dira vizija središnjega lika, Sofije, na kraju djela, u kojem ona rezimira svoj promašeni život? S pravom kaže kritičar John Wain da se zamjerke Virginije Woolf na račun Arnolda Bennetta »zapravo sastoje od zalaganja za novu konvenciju koja bi uključivala jasnije priznanje da je život svijetleća aureola«.[24] U biti radi se o promjeni konvencije, a ne o antitezi života i odsutnosti života. U tom svjetlu odnos Virginije Woolf prema eduardijanskim piscima čini nam se u biti kao promjena konvencije, tj. kao prodor onoga što bismo mogli nazvati modernizmom nakon faze naturalizma. To bi možda bila preciznija formulacija od Spenderove konstatacije o sukobu između »suvremenika« i »modernista« u slučaju Virginije Woolf. No kad govorimo o kritičkim idejama Virginije Woolf, ne smijemo zaboraviti da je nama danas iz historijske perspektive lakše uočiti obrise nekih promjena u prošlosti nego što je to bilo samoj Virginiji Woolf u polemici s njezinim svjetski poznatim suvremenicima. Vrijeme je predalo zaboravu brojne glasove epigon-

[24] John Wain: *Preliminary Essays,* London, 1957., str. 155.

stva koji su suvremenicima Virginije Woolf mogli djelovati kao autoriteti; u njezino doba trebalo je pronicavosti i smjelosti da se digne glas protiv prividno čvrstih položaja inertne tradicije. Kad sve to uzmemo u obzir, nećemo zamjeriti Virginiji Woolf što nije potpuno adekvatno izrazila svoj revolt, nego ćemo je cijeniti kao jednoga od znamenitih novatora u našem stoljeću.

U prvim poratnim godinama sudbina nije bila sklona književnoj slavi Virginije Woolf. Uzevši u cjelini, engleska književnost u prvim poratnim godinama bila je neusporedivo bliža »suvremenicima« — po Spenderovoj definiciji — nego »modernistima«. Zapravo se radilo o promjeni shvaćanja onoga što smatramo životom. Dok je za »moderniste« život zakučast, neobuhvatljiv i raznorodan — »svijetleća aureola« po Virginiji Woolf — za »suvremenike« život prije svega znači prosječnu svakodnevnost, školovanje, ljubav, vjenčanje, karijeru i napokon uspjeh ili neuspjeh. Dok »modernisti« traže što specifičniji jezični medij kako bi izrazili individualnost svoga iskustva, »suvremenici« se oslanjaju na manje-više običnu prozu u uvjerenju da ona može prikazati »život«. Naravno da je pri takvoj promjeni shvaćanja ugled Virginije Woolf kao kritičara i pisca morao opasti. Među ostalim bilo je prigovora na račun preuzetnosti Virginije Woolf. Ponekad se te optužbe protežu na cijeli Bloomsbury; tako kaže urednik poznatog kritičkog časopisa »Essays in Criticism« F. W. Bateson: »Grijeh Bloomsburyja bila je samodopadljivost...« (listopad 1957., str. 357.). Nema dvojbe da je i Virginia Woolf u tome imala udjela; često u njezinim djelima nailazimo na izjave koje su u stvari banalne istine, ali izrečene kao da se radi o nekoj velikoj mudrosti. Ta samodopadljivost manifestira se i u odnosu Virginije Woolf prema D. H. Lawrenceu. Tako, premda priznaje da su *Sinovi i ljubavnici* uspješan roman, ona ipak tvrdi: »Ni o jednoj rečenici kao da Lawrence nije dva puta razmislio; ni jednu riječ nije dodao radi učinka na arhitekturu rečenice« (M, 80). U svom dnevniku Virginia Woolf zove Lawrencea: »taj dašćući izmučeni čovjek«, te se dalje čudi: »Pa zašto Aldous Huxley kaže da je on bio umjetnik?« Ona završava odlomak (u dnevniku) o Lawrenceu riječima: »Ja ga naravno nisam čitala« (WD, 187—188). Uspoređujući Lawrencea s Proustom, ona kaže da čovjek osjeća da Lawrence »ne nastavlja nikakvu tradiciju, a

nije ni svjestan prošlosti ili sadašnjosti, osim po učinku koji bi mogla imati na budućnost« (M, 82). Točno je da ni Lawrence nije bio velikodušan prema svojim suvremenicima, no to je bio dio njegova općeg obračuna, dok je Virginia Woolf češće znala hvaliti i neznatne (i danas već zaboravljene) suvremenike ako su bili bliži njezinu krugu.

Novi engleski roman okrenuo se prema tradiciji koja potječe iz pikaresknog romana, te doseže naše doba preko Dickensa, Wellsa i Orwella. Tu valja ubrojiti pisce kao što su Kingsley Amis, John Wain i John Braine. Među rijetkim predstavnicima eksperimentalnog romana u poratnoj engleskoj književnosti najpoznatiji je Lawrence Durrell sa svojim nizom od četiri romana koji sačinjavaju *Aleksandrijski kvartet* (1957.—1960.). I on je, poput brojnih »modernista«, vrlo svjestan umjetnosti romana, pa o tome raspravlja u svojim djelima. Često te misli i zapažanja svojom skepsom, relativizmom i pobunom protiv književnih konvencija podsjećaju na Virginiju Woolf. Tako za ljudsku psihu jedan lik u Kvartetu, pisac Pursewarden, kaže da je »isto toliko bez supstance kao dúga — ona postaje suvisla u stanju i atributima koje možemo identificirati tek kad se naša pozornost na nju usredoči«.[25] Istu usporedbu za ljudsku psihu upotrebljava i Virginia Woolf kad govori o »ljudskoj ličnosti kao o nečem što je neobuhvatljivo kao dúga« (GR, 149). Poput Virginije Woolf i Lawrence Durrell, opet kroz Pursewardena, vidi istinu i stvarnost u malim, neznatnim stvarima: »Istina nije ono što se izriče pri punoj svijesti. Ona je uvijek nešto što je 'tek izmaknulo' — tiskarska pogreška koja je odala cijelu priču.«[26] Za Virginiju Woolf stvarnost se sastoji »od nečega što se može naći na prašnoj cesti, sad u komadiću novina, a onda opet u sunovratu na suncu«.[27] Poslije Pursewarden, slično kao i Virginia Woolf, govori o neobuhvatljivosti života: »Kako na kraju krajeva shvatiti život sa svim njegovim grotesknim trzajima i obratima? I kako... umjetnik ima drskosti da životu nameće uzorak koji je zarazio svojim vlastitim tumačenjima?«[28] To nas podsjeća na citat iz eseja Virginije Woolf gdje ona govori da pisac ne bi stvarao zaplete, komedije

[25] Lawrence Durrell: *Balthazar*, London, 1961., str. 141.
[26] Ibid., str. 146.
[27] Virginia Woolf: *A Room of One's Own*, London, 1929., str. 165.
[28] Lawrence Durrell: *Balthazar*, str. 175.

i tragedije da je slobodan čovjek, a ne rob konvencije. Mogli bismo dalje nizati paralele koje govore u prilog tome da Virginia Woolf i Lawrence Durrell pripadaju bitno istoj tradiciji eksperimentalnih, skeptičnih i relativistički nastrojenih pisaca od Rabelaisa, Montaignea pa preko Sternea do autora našeg stoljeća.

U posljednje vrijeme čini se da je razdoblje poratnih engleskih »suvremenika« prošlo svoj zenit, a najnovija djela Iris Murdoch i Williama Goldinga kao da najavljajuju skretanje prema simboličnom romanu, prema vrsti književnosti koja se bavi nekim trajnim porivima u čovjeku, problemom dobra i zla, dualizmom ljudske ličnosti, seksualnim anomalijama i sličnim. A s jenjavanjem popularnosti »suvremenika« oslabila je i žestina kritike protiv Virginije Woolf. Ugledni časopis »The Critical Quarterly« objavio je posljednjih godina dva oduža članka o Virginiji Woolf, a još je značajnije da u sedmom svesku vodiča kroz englesku književnost *Moderno doba* (The Modern Age, London, 1963.) nalazimo posebno poglavlje o književnoj kritici i romanu Virginije Woolf, dok su npr. Galsworthy i Huxley samo prolazno spomenuti (u knjizi koja ima preko 500 stranica). Istaknuli smo da je to još značajnije od napisa u »Critical Quarterlyju«; svjesna je naime politika urednika toga časopisa da svakom piscu nađe »mjesto pod suncem«, dok su autori vodiča kroz englesku književnost uglavnom Leavisovi sljedbenici s načelima oštre selekcije.

No ako djelo Virginije Woolf želimo gledati u okviru razvoja suvremenog romana uopće, morat ćemo krenuti izvan Engleske i osvrnuti se na jednog poznatog modernog eksperimentatora, na francusku književnicu Nathalie Sarraute. U svojoj zapaženoj studiji o romanu koja nosi naslov *Era sumnje* (L'Ere du soupçon, Pariz, 1957.) ona je vrlo nesklona Virginiji Woolf:

> Kome bi danas palo na pamet uzimati ozbiljno ili čak samo čitati članke koje je Virginija Woolf pisala nekoliko godina nakon Prvog svjetskog rata? Njihovo naivno samopouzdanje, njihova nevinost jednog drugog doba naveli bi nas na smiješak.[29]

[29] Nathalie Sarraute: *L'ère du soupçon*, Paris, 1957., str. 81.

S kojih pozicija Nathalie Sarraute odbacuje kritičke eseje Virginije Woolf? Sam naslov njezine studije odnosi se na sumnju u vezi sa stvaranjem lika u romanu. U tradicionalnom romanu »lik«, »karakter« bio je zatvorena jedinica s fiksnim vanjskim osobinama, određenim atributima za jasnu identifikaciju. I Virginia Woolf i Marcel Proust stvarali su takve likove, tvrdi Nathalie Sarraute. Čim zatvorimo Proustovu knjigu, odmah nam pred očima iskrsavaju gotovi i zaokruženi likovi s vrlo određenim osobinama kao u nekom konvencionalnom romanu. Novi roman, kako ga zamišlja Nathalie Sarraute, treba biti neusporedivo suptilniji, on treba prekinuti s tradicijom »realističkih« likova koji se u nedogled ponavljaju bez obzira na prividnu raznolikost. Novi se roman treba koncentrirati na procese u ljudskoj svijesti kad govorimo, mislimo i radimo, on treba prikazati neku vrst protoplazme ljudskosti bez pokušaja individualiziranja i stvaranja autentičnih likova pojedinaca. Već smo govorili o utjecaju Cézannea i ostalih post impresionista na Virginiju Woolf i njezin krug. Dok je Virginia Woolf smatrala da je krenula dalje od konvencionalnog romana kao što je Cézanne prvi zakročio prema apstrakciji, oslobodivši se načela realizma, Nathalie Sarraute uspoređuje svoje djelo s kasnijim kubistima koji se više nisu oslanjali na model pred očima, nego su »rastavljali« stvarnost na forme za koje su smatrali da leže u osnovi prividne raznolikosti vanjskih oblika. Tako Nathalie Sarraute ne želi više stvarati jasno omeđene likove, nego prikazati supstrat koji podliježe raznolikosti individualnosti, te je, kao što često biva u povijesti kulture, najoštrija u kritici svojih neposrednih prethodnika. No bez obzira na eventualne negativne sudove kasnije avangarde, ako uzmemo periodizaciju kao kriterij, Virginia Woolf ostaje jedan od međaša u engleskoj književnosti XX. stoljeća.

LAWRENCEOV OBRAČUN SA SVOJIM SUVREMENICIMA

1.

Lawrenceova književna kritika organski je dio njegovih općih nazora na život i svijet, tako da bilo kakav prikaz njegovih kritičkih ideja mora uključiti i pregled njegovih općih pojmova. Kao uvod u Lawrenceove nazore na život

---

David Herbert Lawrence (1885.—1930.), romanopisac, pjesnik i kritičar; rođen kao sin rudara u Eastwoodu kod Notthinghama. Jedan je od vrlo rijetkih znamenitih engleskih pisaca porijeklom iz radničke obitelji. Do objavljivanja svoga prvog romana *Bijeli paun* (The White Peacock, 1911.) bio je učitelj. Godine 1912. otputovao s Friedom, suprugom profesora Ernesta Weekleyja, u Italiju; 1913. objavio roman *Sinovi i ljubavnici* (Sons and Lovers); 1914. vjenčao se s Friedom nakon njezine rastave. *Duga* (The Rainbow, 1915.) u Engleskoj zabranjena kao opscena. Nakon Prvog svjetskog rata ponovno odlazi u Italiju. Godine 1920. objavljuje *Izgubljenu djevojku* (The Lost Girl) i *Zaljubljene žene* (Women in Love); 1922. odlazi u Australiju i piše *Klokana* (The Kangaroo, 1923.), zatim odlazi u Novi Mexico, gdje piše *Pernatu zmiju* (The Plumed Serpent, 1926.). *Ljubavnik Lady Chatterley* (Lady Chatterley's Lover, 1928.) u Engleskoj zabranjen sve do 1960. Lawrence je umro od tuberkuloze godine 1930. u južnoj Francuskoj. Nakon njegove smrti objavljen je *Feniks* (Phoenix, 1936.), zbirka autorovih raznovrsnih napisa; izabrao i uredio Edward D. McDonald. 1968. izlazi *Feniks II*; izbor i uredništvo: Warren Roberts i Harry T. Moore.

Lawrenceovi esejistički napisi objavljeni su u različitim izdanjima; u poglavlju o Lawrenceu služio sam se ovim izdanjima i kraticama:

Reflections on the Death of a Porcupine (Razmišljanja o smrti dikobraza), Indiana University Press, Bloomington, 1963. = RDP;

uzmimo njegov esej *Kruna* (The Crown), koji kritičar Graham Hough naziva važnim esejem oko 1915., tj. iz doba koje je bilo jedno od najplodnijih u Lawrenceovoj književnoj karijeri. U *Kruni* Lawrence zamišlja da se Lav i Tropreg bore za krunu. Premda je njihova borba ogorčena, ni jedan neće biti pobjednik, a napetost i dinamika te borbe, kako Lawrence ističe, bit je života i svega bića. Lav i Tropreg su naravno metafore, umjesto kojih možemo zamisliti Svjesno i Nesvjesno, Duh i Tvar, Svjetlo i Mrak. Polarnost snaga u borbi ilustrira Lawrenceov nazor na svijet, njegovo isticanje vječne borbe koja stvara i održava život. Jedan aspekt toga dualizma jest tok života i smrti ili, kao što Lawrence kaže u istom eseju, »uništenje i stvaranje dva su relativna apsoluta između suprotnih beskrajnosti« (RDP, 78). Ukoliko pojedinac ne želi priznati postojanje snaga uništenja, kvarenja i raspadanja, proces truljenja, kvarenja i raspadanja postaje sudbonosan, jer samo »kora ostaje trajna, lažno apsolutna, moje lažno apsolutno ja, moj svjesni ego« (RDP, 48).

Lawrence tvrdi da je čak kvarenje poželjnije od stagnacije i inercije, statične samodopadljivosti. No problem kvarenja ili truljenja treba shvatiti kao dio Lawrenceova općeg nazora na život kao dijalektički sukob suprotnih snaga, u kojem rast i smrt treba prihvatiti kao neizbježive osobine života. Jednu od Lawrenceovih najsugestivnijih ilustracija bila života naći ćemo u njegovu *A proposu ljubavnika Lady Chatterley*, u kojem on tvrdi da je stara crkva poštivala prirodni ritam života. Po Lawrenceu »stara je crkva

A Propos of Lady Chatterley's Lover and Other Essays (A propos Ljubavnika Lady Chatterley i drugi eseji), Penguin Books, 1961. = AP;
Etruscan Places (Etruščanska mjesta), 1932.; Compass Books, New York, 1957. = EP;
Apocalypse (Apokalipsa), 1931.; Compass Books, New York, 1960. = A;
Psychoanalysis and the Unconscious (Psihoanaliza i nesvjesno), 1921.; Compass Books, New York, 1961. = PU;
Studies in Classic American Literature (Studije o klasičnoj američkoj književnosti), 1923.; Compass Books, New York, 1961. = SCAL;
Selected Literary Criticism (Izabrana književna kritika, uredio Anthony Beal), 1956.; Mercury Books, London, 1961. = SLC.
Godina uz naslov označuje vrijeme prvog objavljivanja, a druga godina izdanje kojim sam se služio.

poštivala ritam života sat za satom, dan za danom, godišnje doba za godišnjim doba. Osjećamo to u proslavama, u mimohodima /.../ A to je i unutarnji ritam čovjeka i žene, tuga korizme, radost Uskrsa, čudo Duhova, vatre Sv. Ivana, upaljena božićna drvca, svi predstavljajući živi ritam, čuvstva u dušama muškaraca i žena« (AP, 109). Lawrence je smatrao da je prirodno prihvaćanje raspadanja i smrti našao u izumrlih Etruščana, za koje je »smrt bila ugodno produženje života, sa draguljima i vinom i flautama koje su svirale za ples. Nije to bila ekstaza blaženstva, ni raj, ni čistilište. Bio je to samo prirodni nastavak punine života« (EP, 26).

U predkršćanska vremena čovjek je još živio u bliskom fizičkom dodiru s kozmosom, pojedinac jedva da je bio izdvojen, cijeli svijet bio je živ i u dodiru s čovjekom, te nije bilo mjesta za pojavu ideje o bogu. Pojam o bogu razvio se i postao je posrednikom između čovjeka i kozmosa tek kad se pojedinac izdvojio iz cjeline svijeta, kad je postao svjestan samoga sebe i svoje zasebnosti. Iz Lawrenceovih napisa nije posve jasno kada se to izdvajanje, ta disocijacija, taj »istočni grijeh«, zbio. Kao što kaže David J. Gordon u svojoj studiji o Lawrenceu kritičaru:

> Priroda toga 'istočnog grijeha' prilično je jasna, no kada se to dogodilo — u Cromwellovo, Shakespeareovo, Danteovo, Isusovo, Platonovo doba — ili još ranije? Renesansa ostaje kritično doba, no u ranom Lawrenceu to *je* prekretnica, dok je nakon 1925. to češće tek kasnija faza degeneracije. U jednom eseju i drami iz 1925. on se vratio sve do biblijskog Davida, koji je uveo osobno shvaćanje boga, kako bi locirao porijeklo istočnog grijeha. 1927. /Lawrence/ je izrazio mišljenje da je postojala 'velika epoha' dvije tisuće godina prije Krista, »kada ljudi nisu ratovali /.../ Vlastito ja još nije postojalo svjesno samoga sebe, još se nije odijelilo, duh se još nije rodio, tako da nije bilo unutarnjeg prijepora, pa prema tome ni trajnog vanjskog prijepora.«[1]

[1] David J. Gordon: *D. H. Lawrence as Literary Critic*, New Haven and London, 1966., str. 107.—108.

No bilo kako bilo, Lawrence je bio uvjeren da se *naša* civilizacija nalazi u razdoblju nakon »istočnog grijeha«. Smatrao je da je to civilizacija koja je radikalno različita od prošlih zbog znanstvenog duha, racionalizma i svijesti o samome sebi. Moderna civilizacija želi trijumfirati nad smrću i nad shvaćanjem da je čovjek dio prirode. Naša civilizacija pokazuje kobne simptone želje da postoji, vjere u statični i apsolutni *ja* koji može prevladati ritam prirode u dualizmu između života i smrti. Cerebralna volja i uporna odlučnost za ovjekovječenjem mehaničke industrijske civilizacije vode do latentnog procesa truljenja i raspadanja pod na izgled savršenom korom, koja napokon mora neizbježivo i sama propasti.

Čovjek se može preporoditi, njegov život može biti opet ispunjen zadovoljstvom i smislom tek ako se vrati spontanom jedinstvu s kozmosom, ako napusti samodopadljivo uvjerenje o svojoj nadmoći nad prirodom te ako se oslobodi ideje o kompenzaciji nakon zemaljskog života. Preporod čovjeka treba se dogoditi na zemlji, u vidu nove senzibilnosti i nježnosti, u poštivanju života i bila prirode. Kako bi to postigao, čovjek mora priznati superiornost poganskih predkršćanskih vjerovanja koja su se manifestirala u bogatom simbolizmu i mitologiji, u onome što Lawrence zove znanje po krvi, koje se osniva na drugim načelima od zapadne civilizacije. Čovjek bi također trebao prihvatiti koncepciju povijesnog razvoja u ciklusima, po kojoj je jedan ciklus završen, a drugi ne mora nužno biti njegov nastavak, nego može predstavljati nešto posve drugo i natražnije. Čovjek bi trebao razviti svoju čuvstvenu svijest, koju je mentalna svijest posljednjih stoljeća potpuno zapustila i prezrela:

> Duh zna u dijelovima/.../ s točkom nakon svake rečenice. Ali čuvstvena duša zna u cjelini, kao rijeka ili bujica. Npr. simbol zmaja — pogledajte ga na nekoj kineskoj šalici ili na nekom starom drvorezu i razmislite o tome, čitajte o tome u nekoj vilinskoj priči, i kakav je rezultat? Ako ste živi u starom čuvstvenom sebi, što više gledate zmaja i o njemu razmišljate, sve dalje i dalje zapljuskivat će vašu čuvstvenu svijest, dalje i dalje u mutna područja duše, vjekove i vjekove u prošlosti. Ali ako ste mrtvi u starom vidu osjećanja-znanja, kao što su mrtvi mnogi moderni ljudi, tada zmaj »predstavlja« ovo ili ono, ili nešto drugo — sve što predstavlja u Frazerovoj *Zlatnoj grani,* ili je neka vrst duboreza ili etikete, kao tučak i mužar povrh ljekarne (A, 184—185).

Ukratko, moderna mentalna svijest paralizira i umrtvljuje, ona je snažna zapreka u razvoju imaginativnog i čuvstvenog ljudskog identiteta, sakateći napokon cijelu ljudsku ličnost. Učinak tih tendencija mora nedvojbeno biti zamašan i koban, smatrao je Lawrence, on mora napokon završiti u uništenju i katastrofi. Kako bi čovjek izbjegao taj škripac, on mora prihvatiti svoje prirodno mjesto u hijerarhiji svijeta. Falus su često upotrebljavali kao simbol u stara vremena, a Lawrence katkada upotrebljava isti simbol u smislu preporoda i kontinuiteta života. Njegov posljednji roman, *Ljubavnik Lady Chatterley,* imaginativni je proizvod toga uvjerenja. Degenerirane, ružne i licemjerne sile moderne civilizacije suočene su sa životnim izvorima, moderni mehanički poredak u sukobu je s nježnošću intimnih ljudskih odnosa. Iz toga jasno slijedi da Lawrence nije vidio mogućnost preporoda čovjeka *u okviru* moderne civilizacije i njezinih shvaćanja, njegova doktrina značila je odlučno *Ne* vrednotama zapadnog svijeta. Zbog toga je njegova kritika bila uperena protiv onih koji su htjeli stvarati kompromise s tom civilizacijom, a to je značilo velik broj pisaca, kritičara, političara i filozofa.

Na početku ovog stoljeća najutjecajnija skupina pisaca i kritičara u Engleskoj bila je tzv. Bloomsbury grupa.[2] Premda je Bloomsbury bio kritičan prema idealima prošlog, viktorijanskog razdoblja, njihovi vlastiti ideali ostali su u okviru društvenih i političkih norma njihova vremena. Neki pokušaji da se Lawrence približi Bloomsburyju završili su fijaskom.[3] Lawrence ne spominje često Bloomsbury u svojim napisima, no jednu od najpoznatijih kritičkih norma estetičara Bloomsburyja — tzv. značajnu formu — izložio je nemilosrdnoj kritici. Značajnu formu, kako su je tumačili Clive Bell i Roger Fry, trebamo shvatiti kao vodeću

[2] O Bloomsbury grupi vidi peto poglavlje.
[3] O odnosu između Lawrencea i Bloomsbury grupe govori Quentin Bell u svojoj knjizi *Bloomsbury,* London, 1968., str. 70.—78.

ideju koja tako reći prožima djelo. Po Fryju umjetničko djelo manje je važno po priči koju priča, a više po snazi suvislosti koja opravdava cjelinu. Fry je očito tražio opravdanje za moderne tendencije prema apstrakciji u umjetnosti. Ali Lawrence je drukčije mislio. Hvaleći Cézannea zato što ostavlja »da jabuka postoji u svom vlastitom posebnom biću, bez natapanja osobnim čuvstvima« (AP, 33), Lawrence se rugao ideji značajne forme zbog isticanja formalnih odnosa. Za Lawrencea značajna forma nije bila ništa drugo doli »otkrivanje Duhovnog Života koji se kreće iza vela« (AP, 33). Po Lawrenceu Roger Fry bio je tek sljedbenik konvencionalnih nazora koji je pozdravljao proizvode mentalne svijesti kao trijumfe kulture. U jednom napadaju na modernu kritiku uopće Lawrence citira Fryjeve riječi o Cézanneu:

> »Uza svu njegovu rijetku darovitost Cézanneu je slučajno nedostajao prilično opći talent za ilustriranje, dar što ga bilo koji crtač za ilustrirane novine nauči u školi komercijalne umjetnosti.«
>
> Ta rečenica odmah otkriva svu šupljinu moderne kritike. Na prvom mjestu, može li bilo tko naučiti 'talent' u školi komercijalne umjetnosti, ili bilo gdje drugdje? Talent svakako čovjek dobiva, prešutno pretpostavljamo, od boga ili prirode ili od bilo koje više sile za koju smatramo da je odgovorna za stvari kod kojih nemamo izbora (AP, 41).

U uvodu svojim vlastitim slikama Lawrence se ruga kriteriju značajne i čiste forme te tvrdi da su one samo magični žargon bajanja i ništa više: »Ako želite izazvati estetsku ekstazu, stanite pred Mattissea i gorljivo šapućite ... 'Značajna forma! Značajna forma!' — i ona će doći. Meni se to čini kao oblik masturbacije, pokušaj da tijelo reagira na neku cerebralnu formulu« (AP, 35).

Premda su odnosi između Lawrencea i Bloomsburyja bili ispunjeni nerazumijevanjem i animozitetom, u jednom pogledu postojala je prilična sličnost između Lawrencea i Virginije Woolf — te središnje ličnosti Bloomsbury grupe. Virginia Woolf postala je čuvena u engleskoj modernoj kritici po svom napadaju na tzv. eduardijanske pisce, tj. na

Arnolda Bennetta, H. G. Wellsa i Johna Galsworthyja,[4] a isti pisci bili su cilj oštre Lawrenceove kritike. Boreći se za nov način izražavanja u romanu, Lawrence je u jednom pismu J. B. Pinkeru 1915. ovako izrazio svoje nezadovoljstvo u ono doba glasovitim Arnoldom Bennettom: »Recite Arnoldu Bennettu da sva pravila kompozicije vrijede samo za romane koji su kopije drugih romana. Knjiga koja nije kopija drugih knjiga ima svoju vlastitu kompoziciju, a ono što on zove pogreškama, budući da je on stari imitator, ja zovem karakteristikama« (SLC, 20). Ono što Lawrence nije mogao trpjeti u Bennetta jest pomanjkanje stanovite životne elastičnosti, žitkosti; on nije mogao podnijeti Bennettovo pasivno prihvaćanje bijede i sivila života ili, kao što se sam izrazio »Mrzim Bennettovu rezignaciju. Tragedija bi zapravo trebala biti udarac bijedi. A Bennettova *Anna iz pet gradova* čini mi se poput prihvaćanja — kao sav modernizam nakon Flauberta. Mrzim ga« (SLC, 131). U zanimljivoj recenziji Wellsova romana *Svijet Williama Clissolda* (The World of William Clissold) Lawrence ističe da u tom romanu prvo nailazimo na okvir, zatim se upoznajemo s glavnim društvenim pokretima i s poviješću čovječanstva, no u knjizi nema stvarnog *živog* bića, te prema tome ne možemo ni govoriti o pravom romanu, »budući da ne sadrži nikakvih strastvenih i čuvstvenih reakcija, koje su korijen sve misli te koje roman mora dočarati. Ta knjiga sastoji se sva od prožvakanih novina, od prožvakanih znanstvenih izvještaja, poput mišjeg gnijezda« (SLC, 138). Ovdje se Lawrenceov napadaj na eduardijanskog autora približava optužbi Virginije Woolf protiv istih pisaca: život bježi iz eduardijanskog romana, autora zanimaju svakakvi problemi osim zrelih ljudskih bića s njihovim strastima i čuvstvima.

Lawrenceova kritika trećeg eduardijanskog pisca, Johna Galsworthyja postala je *locus classicus* moderne engleske kritike. Kao što Lawrence kaže na početku svoga poznatog članka o Galsworthyju (1928.), »kritičar mora biti sposoban osjetiti kompleksnost nekog umjetničkog djela u svoj složenosti i snazi. Da u tome uspije, on mora sam biti čovjek snage i složenosti, što je točno samo za rijetke kritičare« (SLC, 118). Novac takog čovjeka ne smije dirati, ili, da citiramo

[4] O napadaju Virginije Woolf na eduardijanske pisce vidi peto poglavlje.

samog Lawrencea: »Novac naravno za svakog čovjeka igra važnu ulogu. Ali za stvarno živo biće novac može dosegnuti samo njegov pretposljednji osjećaj. No novac ne može ući u njegov posljednji goli ja« (SLC, 120). Kod društvenog bića novac ide ravno kroz samo središte i postaje pravilo ponašanja, bez obzira što takvo biće kaže ili pokušava učiniti. Dok je čovjek potpuno ljudsko biće, a ne samo društveno biće, »on naivno osjeća da je u potpunosti unutar velikog kontinuuma kozmosa. On nije podijeljen ili zaseban« (SLC, 121). Ako čovjek izgubi svoje naivno pouzdanje, ako pripisuje previše važnosti materijalnom vidu života, shvaćanje materijalnog pouzdanja postat će za njega opsesija i sve njegove vrednote bit će svedene na pitanje novca i ničega više. Teškoća je u Galsworthyja u tome što su njegovi likovi nepotpuna i osakaćena društvena bića, koja nikada ne prelaze ljestvicu materijalnih vrednota. Čak kad se i bune, oni ostaju *unutar* spektra materijalnih vrednota. Galsworthyjevi idealni karakteri, poput Irene i Bossineyja, *žele* postići forsyteovski uspjeh, oni se bune protiv Forsytea jer su od njih manje uspješni, a ne zato što su ljudskiji ili potpuniji predstavnici zaista živog ljudskog roda. Najoštriji dio Lawrenceove kritike jest njegova tvrdnja da Galsworthy nije ni bio svjestan svojih ograničenja, nego je vjerovao da stvara prave društvene revolucionare. Kao što Lawrence ističe:

> Možda je golema brojnost Forsytea preplašila g. Galsworthyja i odvratila od potpune optužbe. Ili se možda radilo o nečem drugom, o nečem ozbiljnijem u njemu. Možda se radilo o njegovu potpunom promašaju da vidi što biste mogli biti ako niste Forsyte. Pa čega ima *osim* Forsytea na ovom velikom ljudskom svijetu? G. Galsworthy gledao je i nije našao ništa. Zaista, nakon preplašenog razgledavanja on nije našao ništa. No vratio se s Irenom i Bossineyjem, i njih nam je ponudio. Evo ih!, kao da nam kaže. Tu je anti-Forsyte! Evo ih! Ljubav! Strast! STRAST (SLC, 124).

Kod osvrta na Lawrenceove napadaje na eduardijanske pisce ne smijemo gubiti iz vida datume Lawrenceove kritike. Danas je manje-više općenito prihvaćeno da spomenuta tri eduardijanca ne spadaju u red najvećih modernih engleskih pisaca, no u doba kada je Lawrence pisao svoju kritiku oni su se nalazili u zenitu svoje književne slave, Bennett kao poznat autor romana i književni arbitar, Wells kao javna figura znatnog prestiža, a Galsworthy kao dobitnik Nobelove nagrade za književnost.

Danas bismo se složili s Lawrenceovim sudom da je Bennett kasni izdanak književne tradicije XIX. stoljeća (»stari imitator«, kako ga je nazvao Lawrence), da Wells nije majstor u stvaranju punih ljudskih likova te da je Galsworthyjeva satira ograničena po dubini i opsegu. Lawrence je bio jedan od ranih kritičara (zajedno s Virginijom Woolf i djelomice Henryjem Jamesom) koji je uvidio da eduardijanski pisci ne mogu biti uzor, nego da nade za budućnost romana treba tražiti drugdje. Kao pisac koji se borio za nove prodore i načine izražavanja Lawrence nije ništa našao čemu bi se mogao diviti u svojih neposrednih prethodnika. Bio je dapače i svjestan nužnosti takvog stava; kao što u jednom pismu kaže: »Moramo mrziti svoje neposredne prethodnike da se oslobodimo njihova autoriteta« (SLC, 132).

No stvorili bismo kriv zaključak kad bismo pretpostavili da je Lawrence pozdravio avangardu romana svoga vremena. I tu je Lawrenceova kritika bila negativna i neprijateljska. Introverzija i struja svijesti bile su istaknute inovacije romana u prvim desetljećima ovog stoljeća, no Lawrence do toga nije mnogo držao. Kako bismo shvatili njegov negativni stav, moramo se opet podsjetiti da je Lawrence bio uvjeren da naša civilizacija tetura prema katastrofi zbog sve veće odsutnosti ravnoteže između tijela i duha. Kao što Lawrence kaže: »Povijest našega doba mučna je i odurna povijest raspeća plodnog tijela te glorifikacije duha, mentalne svijesti« (AP, 38). Lawrence je smatrao da je neodgovorno od pisca davati sebi oduška u minucioznim analizama vlastite svijesti u takvim kritičnim vremenima.

Bit njegova stava prema modernim tendencijama u romanu naći ćemo u njegovu eseju *Kirurški zahvat na romanu ili bomba* (Surgery for the Novel or a Bomb, 1923), u kojem kaže: »Tu je on, monstrum s mnogim licima, s mnogim granama, poput drveta: moderni roman /.../ Na jednoj

strani bljedolik i visoka čela, seriozni roman, koji trebate ozbiljno shvatiti, na drugoj strani ta prilično uvjerljiva djevojčura koja se ceri, popularni roman« (SLC, 111). Kao »ozbiljne« romane Lawrence spominje *Šiljaste krovove* (Pointed Roofs) u ono doba poznate književnice Dorothy Richardson, Joyceova *Uliksa,* te Proustov roman, pa nastavlja da čovjek može čuti »posmrtni hropac u njihovim grlima. Ti pisci čuju ga sami. Oni ga slušaju s intenzivnim zanimanjem, pokušavajući otkriti da li su intervali umanjene terce ili povećane kvarte. A to je u stvari prilično infantilno« (SLC, 114). Lawrence dodaje ironično da se likovi Dorothy Richardson, Jamesa Joycea i Marcela Prousta pitaju jesu li osjetili štipanje u malom nožnom prstu, te da li je aroma zapravo mješavina tamjana i finog čaja i paste za cipele, ili je to mirna i slanina i šetland tweed. Ozbiljni moderni roman u stvari je »svijest o samome sebi smrvljena u tako fine komadiće da je većina komadića nevidljiva« (SLC, 115). Lawrence je isto tako u svojoj knjizi *Psihoanaliza i nesvjesno* (1921.) izvrgao ruglu i struju svijesti:

> Struja svijesti! Osjetio sam kako struji kroz moj mozak, ulazi u jedno uho te izlazi iz drugog. I bio sam siguran da kruži po mojoj lubanji, poput Homerova oceana, okružujući moj čvrsti duh. Katkada sam osjetio da mora zakipjeti u malom mozgu te pronaći svoj put kroz navoje velikog mozga. Strašne li struje. Odakle je došla i kamo ide? Struja svijesti! (PU, 4—5).

U svojim usputnim primjedbama o modernom introvertiranom romanu bio je jednako kritičan; u pismu (srpanj 1927.) Huxleyjevima on kaže: »... Proust je odveć poput želatine — ne mogu ga čitati« (SLC, 147). U drugom pismu (kolovoz 1928.) Huxleyevima on je uzviknuo: »Bože, kakva li je Joyce *olla putrida!* Ništa osim starih čikova, otpadaka kupusa i citata iz biblije i drugdje, u soku svjesne žurnalističke prljavštine duha — kakve stare i ishabane bljutavosti, a sve pod maskom kao da je posve novo!« (SLC, 148).

Kakav zaključak da stvorimo na temelju Lawrenceove negativne kritike pionirskih djela modernog evropskog romana? Sjećamo se njegove tvrdnje da kritičar »mora biti sposoban osjetiti utjecaj umjetničkog djela u svoj kompleksnosti i snazi«. No sam Lawrence nije se potrudio da osjeti složenost Prousta i Joycea. Njegove reakcije bile su dogmatske i katkada bahate bez želje da prihvati bilo što izvan svoga vlastitog vidokruga. U članku pod naslovom »Napadaj D. H. Lawrencea na Prousta i Joycea«[5] (D. H. Lawrence's Attack on Proust and Joyce) William Deakin uvjerljivo je pokazao kako je Lawrenceova optužba da je Proustovo djelo »svedeno na tako fine djeliće da je većina tih djelića nevidljiva« neosnovana i neopravdana. Kao što Deakin ističe: »... Proustovo djelo u stvari je mnogo razrađenije konstruirano i čvršće povezano nego Lawrenceovo i njegove su kompozicije povezane suptilnošću i sposobnošću koju njihov kritičar nikada ne bi mogao postići.«[6] Deakinovu tvrdnju ne možemo poreći, složen sustav međusobnih odnosa, aluzija, reminiscencija i anticipacija u Proustovu djelu postao je predmetom divljenja brojnih kritičara i svakako po tehničkom savršenstvu nadmašuje sve što je Lawrence postigao u svojim romanima. No možda to i nije glavni predmet prijepora, jer ne može biti dvojbe o Proustovoj estetsko-tehničkoj superiornosti nad Lawrenceom. Možda nas više čudi da Lawrence nije vidio nikakve *ljudske* vrednote u Proustu i Joyceu, jer — da uzmemo na primjer samo Prousta — u njegovu djelu ima sigurno i nježnosti i senzibilnosti, za koje je Lawrence sve više smatrao da su bitne za obnovu istinskih ljudskih osjećaja i odnosa. Jer tko može poreći da npr. u odnosima između Marcela i Gilberte ima ljepote, pokreta i titraja nježnih osjećaja, ukratko, da u tom odsjeku romana nalazimo prikaz »titrajućeg časa ljudskog života« (palpitating moment in the state of man, SLC, 146), što je Lawrence smatrao svrhom umjetnosti. On je odbio vidjeti bilo što zanimljivo i korisno u svojih suvremenika, on ih parodira, katkada duhovito, ali bez osjećaja mjere. Spomenimo ovom prigodom da i Lawrenceov »titrajući čas ljudskog života« donekle podsjeća na »svjetleći kolut« (luminous halo) svijesti koji roman treba da prikazuje, kako je isticala Virginia Woolf. Oba autora

[5] *Essays in Criticism,* listopad 1957.
[6] Ibid., str. 391.

smatraju da su njihovi neposredni prethodnici pisali djela tako »grubozrnate« kvalitete da jednostavno nisu mogli bilježiti pravu prirodu ljudske svijesti i čuvstava.

Lawrence je i prema Thomasu Mannu zauzimao neprijateljski stav. U eseju o Mannu, objavljenom 1913., Lawrence zamjera njemačkom piscu njegov esteticizam. Kao što Lawrence tvrdi (nakon što je raspravljao o *Smrti u Veneciji),* Mannu se fizički život učinio kaotičnim kvarenjem, protiv kojega se on jedino mogao boriti svojim profinjenim estetskim osjećajem, smislom za ljepotu i savršenstvo koje prkosi raspadanju života. Lawrenceu se Mann činio najnovijom žrtvom Flaubertove bolesti, »koji se udaljavao od života kao od gube. A Thomas Mann, poput Flauberta, nejasno osjeća da u sebi ima nešto finije nego što je fizički život ikada otkrio« (SLC, 265). Lawrence ide još dalje, te tvrdi da je Mannov izraz možda profinjen, »no do sada je ono što on izražava već bljutavo« (SLC, 256). Gotovo da i nije potrebno komentirati: Lawrence je pisao o umjetnosti autora čija će književna karijera trajati još 42 godine. Lawrenceova tvrdnja imala je možda neku vrijednost u odnosu na ranoga Manna, no da li možemo optuživati zbog esteticizma i eskapizma Manna *Doktora Faustusa?* Zanimljivo je da je Lawrence smatrao Flauberta prekretnicom u razvoju evropskog esteticizma. Ono što mu se u Flauberta činilo vrijednim žaljenja bili su likovi kao što su Charles i Emma Bovary, koji su odveć neznatni da bi mogli nositi puni teret tragedije. Lawrencea je vrijeđalo rezignirano prihvaćanje zla i bijede, jer je smatrao, kao što smo već naveli, da »tragedija bi zapravo trebala biti udarac bijedi« (SLC, 131). Nije mogao podnijeti apatiju i stoga je pisao: »Mrzim je. Želim se oprati, oprati se Engleske, starine, zapuštenosti i očaja« (SLC, 131). U svom apelu za većom elastičnošću i vitalnošću romana Lawrence nije bio usamljen; Henry James također se žalio na Flaubertov defetizam[7] i zbog toga je smatrao njegova djela nepotpunim unatoč njihovoj tehničkoj virtuoznosti. U novijoj engleskoj kritici na isti stav naići ćemo u F. R. Leavisa u njegovu uvjerenju da umjetnost koja negira život mora napokon negirati i samu umjetnost.

[7] Više o odnosu H. Jamesa prema Flaubertu vidi u drugom poglavlju.

2.

Premda je Lawrence odbacio djelo svojih suvremenika, on nipošto nije sumnjao u budućnost romana kao književnog roda. No prije nego što roman postane velikim umjetničkim djelom, mora se osloboditi orgije svijesti o samome sebi. Roman ne smije sadržavati apstrakcije, nego mora pružati nova čuvstva, koja će nas osloboditi konvencionalnog i učmalog načina osjećanja. Roman mora prikazivati čovjeka u stvarnom času života, u krizama i dilemama, bez generalizacija i apstrakcija, jer

> ako ste pisac romana, dobro znate da se raj nalazi na dlanu ruke te na vršku nosa, jer su oboje živi; živi, što je više nego što možete reći o raju. Raj je nakon života, a meni prvome nije stalo ni do čega što je *nakon* života. Ako ste filozof, govorite o beskonačnosti i o čistom duhu koji zna sve stvari. Ali ako uzmete roman, odmah ćete uvidjeti da je beskonačnost tek ručka od ovog istog vrča mojeg tijela ... (SLC, 103).

Filozof se bavi apstrakcijama, koje su daleko od stvarnog časa života te su tek blijede slike i stoga varljive. Znanstvenik se također bavi apstrakcijama u težnji da postigne određenu svrhu; njegovo djelo osniva se na rastavljanju života i izboru elemenata za vlastite svrhe. A pisac romana ide do same srži živog časa, do kritičkih događaja u ljudskim odnosima, on ne apstrahira niti izbjegava krize, nego ulaže golem napor da ih uspješno i što bogatije prikaže. Kao što je Lawrence ponosno ustvrdio:

> Zbog toga sam ja autor romana. I budući da sam autor romana, smatram se superiornim svecu, znanstveniku, filozofu i pjesniku, koji su svi veliki majstori različitih dijelova živog čovjeka, ali nikada ne prikazuju cijelu sliku.
>
> Roman je jedina svijetla knjiga života. Knjige nisu život. One su samo titraji na eteru. Ali roman kao titranje može prikazati kako cijeli čovjek dršće (SLC, 105).

Zadatak je autora romana prikazati *živ* čas života, odnose između muškaraca i žena i promjene u njihovu stavu

prema kozmosu. Roman ne može ništa prihvatiti kao apsolutno dobro ili apsolutno ispravno. Najviša je dužnost autora romana prikazati živog čovjeka, što ne dopušta piscu da nametne pojedincu neki uzorak ili kalup.

Da bi roman bio vrijedan, on treba ispuniti stanovite uvjete: »On ne može postojati a da ne bude 'živ'; on ne smije sadržavati didaktični apsolut.« Lawrence ne odobrava svršetak *Ane Karenjine,* jer mu se čini da odnos između Vronskog i Ane služi životu i pravoj nekonvencionalnoj životnosti nasuprot stvarnom svršetku romana. Roman zatim treba slijediti načelo časti i integriteta te biti povezan u svim svojim dijelovima, »vitalno, organski«. Ako su ti uvjeti ispunjeni, roman će postati velik, jer, kao što Lawrence kaže u *Ljubavniku Lady Chatterley,* roman može

> tok naše svijesti koja suosjeća oblikovati i voditi do novih mjesta te može naše suosjećanje odvesti u ustuku od mrtvih stvari. Zbog toga roman, ako je građen na ispravan način, može otkriti najtajnovitija mjesta života; jer u strastvenim tajnim mjestima života, iznad svega, treba da se spušta i protječe plima senzitivne svijesti, pročišćavajući i osvježavajući.[8]

Budući da se odnos između svih stvari mijenja iz dana u dan, umjetnost koja otkriva te odnose bit će neprekidno nova. Kao što Lawrence kaže u svom eseju »*Moral i roman*« (Morality and the Novel): »Moral je ona delikatna, neprestano dršćuća i promjenljiva *ravnoteža* između mene i svijeta oko mene, koja postoji od ranije i prati pravi odnos« (SLC, 109). Pisac će izvršiti nemoralno djelo ako svjesno poremeti delikatnu nestabilnost ravnoteže, a autor će postati nemoralan »kad stavi svoj prst na vagu kako bi je podesio prema svom nahođenju« (SLC, 110). Ako to autor učini za volju bilo koje ideje, recimo radi ljubavi ili nježnosti, on sprečava mogućnost čistog odnosa te u tom smislu to nije »'istančan' roman, nego falsifikat, pa prema tome i nemoralniji od krvoločnog romana« (SLC, 111). Moral u romanu znači otkrivanje pravih živih odnosa, bez obzira od čega se ti odnosi sastoje. Ako roman poštuje takve

[8] *Lady Chatterley's Lover,* Penguin Books, 1961., str. 104.

odnose same po sebi, on će biti velik. Možemo se na ovom mjestu prisjetiti Jamesova shvaćanja morala u romanu kao dužnosti autora da prikaže život u cjelini, bez predrasuda, pristranosti ili ograničenja.

Dok veliki roman prikazuje žive i nove odnose, popularni roman »servira i podgrijava stare odnose« (SLC, 111), pruža učmalo iskustvo i drži se utrtih staza. No u drugu ruku, nema dvojbe da nov odnos mora pri ostvarenju izazvati neke povrede i uvrede. Kad god čitamo neki stvarno nov roman, on će nas donekle povrijediti. Uvijek će postojati otpor prema otkrivanju novih odnosa između muškarca i žene, što je u samom središtu svakog velikog romana. Lawrence je bio uvjeren da je roman savršen medij da nam otkrije »promjenljivu dugu naših živih duša. Roman nam može pomoći da živimo kao što nam ništa drugo ne može; ni u kojem slučaju nekakva didaktična biblija. Ukoliko autor romana drži palac izvan vage. — No kad autor romana *drži* palac na vagi, roman postaje neusporedivi kvaritelj ljudi i žena« (SLC, 113).

Na nesreću Lawrenceov palac nije uvijek bio izvan vage: u *Ljubavniku Lady Chatterley* Lawrenceov je palac vagu snažno potisnuo protiv muža Lady Chatterley, Sir Clifforda. Lawrence nije žalio truda da karikira Sir Clifforda preko svake potrebe radnje romana. No Lawrence je bio svjestan da između autorovih teoretskih postavaka i njegova ostvarenja može biti bitnih razlika. U svojim *Studijama u klasičnoj američkoj književnosti* (Studies in Classic American Literature, 1923.) on kaže: »Nikada nemojte imati povjerenja u umjetnika. Pouzdajte se u priču« (SCAL, 2). Lawrenceu kritičaru bilo je lakše formulirati hvale vrijedna načela nego ih se dosljedno pridržavati u stvaralačkoj praksi. No nema dvojbe da je on kao pisac vodio iskrenu borbu kako bi pronašao nov izraz koji bi odgovarao njegovoj osobnoj viziji života i svijeta. Kao što se kritičari slažu, Lawrence je lako mogao pisati romane u tradiciji svojih neposrednih prethodnika; njegov roman *Izgubljena djevojka* pruža o tome dovoljno dokaza.[9] No prihvaćanje konvencionalnih norma bilo je u suprotnosti s Lawrenceovim originalnim i buntovničkim genijem.

[9] O tome vidi u knjizi Keitha Sagara *The Art of D. H. Lawrence,* London, 1966., str. 36.

U pismu Edwardu Garnettu o prvim varijantama romana koji je napokon postao *Duga* (The Rainbow) Lawrence se bavi svojom borbom da nađe izraz za vlastiti pristup prikazivanju karaktera. Kao što on u pismu ističe: »Cijelo vrijeme, pod površinom, nešto se duboko u meni odvija. A *teško* je izraziti neku novu stvar, potpuno iskreno govoreći« (SLC, 16). Kad je Garnett izrazio svoje čuđenje nad Lawrenceovim novim pristupom, Lawrence je ponovio da on ima drugi stav prema svojim likovima te da stare moralne sheme želi nadomjestiti novima. Kao što on kaže u svom danas već klasičnom pismu Garnettu:

> Nije mi toliko stalo do toga što žena *osjeća* — u običnom smislu te riječi. To pretpostavlja *ego* kojim valja osjećati. Meni je jedino stalo do toga što žena jest — ono što ona JEST — neljudski, fiziološki, materijalno — prema upotrebi te riječi: no za mene, što ona *jest* kao fenomen (ili kao da pretpostavlja neku veću, neljudsku volju), umjesto onoga što ona osjeća prema ljudskom shvaćanju /.../ Ne smijete tražiti u mom romanu stari stabilni *ego* karaktera. Postoji još jedan drugi *ego*, prema čijoj radnji pojedinac nije prepoznatljiv te prolazi, tako reći, kroz alotropska stanja, za koja treba dublji osjećaj od bilo kojeg što smo mi naučeni da se njime služimo, treba otkriti stanja jednog radikalno nepromijenjenog elementa. (Kao što su dijamant i ugljen isti čisti element ugljika. Običan roman pratio bi povijest dijamanta — a ja kažem, »Dijamante, što! to je ugljik.« A moj dijamant mogao bi biti ugljen ili čađa, no moja tema je ugljik.)... Opet kažem /.../ nemojte tražiti da razvoj romana slijedi crte određenih karaktera: karakteri padaju u oblik neke ritmičke forme, kao kad netko povuče gudalo preko tave koja je lagano posipana pijeskom, a pijesak se oblikuje u nepoznatim uzorcima (SLC, 18).

Lawrence je očito bio nezadovoljan tradicionalnim prikazom jasno oblikovane i izrazite ljudske ličnosti; njemu je bilo više stalo da prikaže čuvstveno-stravstveni sloj ljudskog bića, koji ne možemo prikazati jasnim individualnim obrisima. U *Dugi* ta inovacija dolazi najjasnije do izražaja u dijelu romana o Ani i Willu, gdje likovi i vremenski tok

tako reći nestaju te smo suočeni s ritmom i dinamikom odnosa u dijalektičkoj izmjeni između privlačenja i odbijanja. Lawrence je pokušao istražiti ljudsku ličnost ispod racionalne razine, dok je svijest još iracionalna i dok još ne poznaje kategorije ljudskog razumijevanja. Sve intenzivnije zanimao ga je čuvstveni vid ljudske ličnosti, jer je bio uvjeren da je naša civilizacija (svojim trijumfom znanosti i mentalne svijesti) postala snažan čimbenik u procesu čuvstvene degeneracije modernog čovjeka. U jednom od svojih rijetkih eseja s pozitivnom ocjenom Lawrence hvali Giovannija Vergu zbog uspješna prikazivanja čuvstvenog stanja duše. U takvom strastvenom čuvstvenom duhu

> postoji neki čudni spiralni ritam, a duh se sve iznova približava kritičnoj točki, ponavlja se, ide natrag, u potpunosti razara vremenski slijed, tako da vrijeme prestane postojati, pa ga opet napušta a da nije ni dotaknuo, strmo se diže, lebdi, okreće, obara se, sagiba se, no opet ne udara, ali se ipak nalazi bliže, bliže, opet tetura, u krugu odlijeta u zrak, čak zaboravlja, potpuno zaboravlja, no ipak se okreće, savija se, sporo kruži, obara se i sagiba, dok napokon ne dolazi do krize, do časa odluke ili rješenja (SLC, 290).

No Vergina struja svijesti (ili podsvijesti) imala je prirodnost velike umjetnosti, za razliku od »onoga što ljudi kao James Joyce rade tek iz svojeglavosti ili u želji za senzacijom« (SLC, 291).

3.

T. S. Eliot, glavni predstavnik moderne doktrine o impersonalnosti umjetničkog procesa, češće je citirao Lawrencea kao predstavnika suprotnog pristupa. Eliot je Lawrencea optužio zbog subjektivizma te tvrdio da Lawrence slijedi diktat svojih osobnih želja i predrasuda. Lawrence je, po Eliotu, slušao svoj Unutarnji Glas. Točno je da je nekim svojim ranim izjavama Lawrence mogao navesti Eliota da kao izraz otpora formulira svoju teoriju o tradiciji i impersonalnosti. Lawrenceov je glas na početku ovog stoljeća vjerojatno bio jedan od brojnih koji su tražili da se uništi tradicija i sjećanje na prošlost. Kao što je Lawrence

rekao u jednom prikazu tzv. georgijanske poezije 1913.: »Posljednje godine bile su godine uništavanja /.../ Za nas je sve razoreno i mi možemo opet vidjeti cjelinu. Bili smo u zatvoru i gledali nebo kroz male otvore. Veliki su zatvorenici udarili po otvorima jer su nam lagali, i gle, iz ruševina pokazalo se cijelo nebo« (SLC, 72). Nešto poslije Lawrence uzvikuje: »Prošlo je vrijeme da budemo impersonalni. Počinjemo s radošću da smo ono što jesmo, i sve treba da poprimi boju te radosti. To je povratak krvi koja je dugo bila zaustavljena, i kad je djelovanje srca obustavljeno zbog straha. Sada je toplina krvi u svemu, živa, zdrava, stravstvena krv« (SLC, 74). U svojim komentarima o slobodnom stihu Lawrence je istaknuo da »slobodni duh jest, ili bi trebao biti, izravni izraz časa i cijelog čovjeka. To je duša, duh i tijelo kako se u času dižu, a da ništa nije ostavljeno po strani« (SLC, 87). Kad kritičari tvrde da je Lawrence u biti u romantičnoj tradiciji,[10] vjerojatno imaju na umu njegovo isticanje da je poezija izraz osobnog pjesničkog *ja* kao jedan od važnih razloga za tu tvrdnju. No u Lawrenceovim djelima naći ćemo i misli koje bi sam Eliot potpisao. Govoreći o kubistima i futuristima, Lawrence im je zamjerio što žele dokinuti vezu s prošlošću: »Oni žele poreći svaki djelić tradicije, što je glupo« (SLC, 19). U eseju o Galsworthyju on luči tradiciju od konvencije: »Da nastavite tradiciju, morate nešto dodati tradiciji. No da nastavite konvenciju, trebate samo monotonu ustrajnost parazita, beskrajnu upornost strašljivaca, onih koji se boje života jer nisu živi i koji ne mogu umrijeti jer ne mogu živjeti — društvena bića« (SLC, 123). Lawrenceu nije toliko smetala samozataja autora, nego daleko više neuspjeh takvog pokušaja. Kao što on kaže: »Samozataja je isto što i svijest o samome sebi; a možda čak i umišljenije nego da se autor potpuno otpusti« (SLC, 288). Svijest o samome sebi u umjetnosti je za Lawrencea bila isto tako vrijedna prijekora kao za Eliota. Lawrence je srdito zvao takva djela: »Ti dosadni mučni mali osobni romani! Na kraju krajeva, to uopće nisu romani! U svakom velikom romanu, tko je junak cijelo vrijeme? Ne netko od likova, nego neki neimenovani i bezimeni plamen iza njih« (RDP, 109). Eliot opet cijeni Eneju kao jedinog klasičnog junaka u uskom smislu te riječi upravo zato što je on junak u smislu pojedinca koji djeluje u skladu s višim silama. Da opet citiramo Lawrencea: »Ako ste *odveć osobni, odveć ljudski,* plamen će izblijedjeti, ostavivši vas s nečim što je zbilja silno poput života, a zapravo isto tako beživotno kao što je većina ljudi« (DRP, 110). Uglavnom bismo mogli reći da se Lawrence od izrazitog individualizma (osobito u godinama za vrijeme Prvog svjetskog rata) kretao do nazora da individualizam treba biti dopunjen kolektivizmom. Ne smijemo također izgubiti iz vida Lawrenceovu često ponavljanu tvrdnju da čovjek može postići zadovoljstvo ispunjenog života jedino u skladu s kozmosom, tek ako uvidi da je *dio* prirode i svijeta. Kao što je Lawrence formulirao to stanovište u svom posljednjem kritičkom napisu, u *Apokalipsi:*

> Ja sam dio sunca kao što je moje oko dio mene. Da sam ja dio zemlje, moje noge savršeno znaju, i da je moja krv dio mora. Moja duša zna da sam ja dio ljudske rase, moja duša organski je dio velike ljudske duše, kao što je moj duh dio nacije. U mojem strogom ja dio sam svoje obitelji. Nema ničega od mene što je samo i apsolutno, osim moje svijesti, a mi ćemo vidjeti da svijest nema svoju vlastitu egzistenciju, ona je samo odsjaj sunca na površini vode.
>
> Tako je zapravo moj individualizam iluzija. Ja sam dio velike cjeline i ja ne mogu nikamo pobjeći. Ali ja mogu *poreći* svoje veze, slomiti ih, i postati djelić. Ali tada sam bijedan (A, 200).

Ovo nema nikakve veze sa subjektivizmom, nego je naprotiv snažna deklaracija impersonalnosti.

Lawrenceova književna slava porasla je u toku posljednjih petnaestak godina. Vjerojatno ne postoji samo jedan razlog za to oživljavanje interesa. Vrlo je vjerojatno da njegova popularnost u mladih čitalaca ima veze s njegovim radikalizmom i odbacivanjem konvencionalnih stavova. Navedimo samo jedan primjer njegova radikalizma; u pismu Bertrandu Russellu (veljača 1915.) Lawrence kaže: »Ali mi ćemo razbiti okvir. Zemlju, industriju, promet, kao i ustanove javne zabave treba nacionalizirati...« Međutim u Law-

[10] To je npr. teza Davida J. Gordona u već spomenutoj knjizi *D. H. Lawrence as Literary Critic.*

rencea ćemo naići i na izjave koje nijedan radikal ne može cijeniti. Tako on u *Apokalipsi* tvrdi da jedino pravi aristokrat može biti uviđavan i nesebičan te može pokazati »nježnost i blagost snage«. On također smatra da će uvijek postojati moć: »Čim se dva ili tri čovjeka sastanu, osobito ako žele što *učiniti*, stvara se moć i jedan čovjek je vođa, gospodar. To je neizbježivo« (A, 24). Društvo može biti zdravo jedino ako se osniva na prirodnoj hijerarhiji, gdje ljudi prihvaćaju svoje mjesto i stupanj u društvenoj strukturi. No danas prolazimo kroz fazu revolta protiv prirodne hijerarhije. A ipak prirodno vodstvo mora postojati, i ti vođe »ne smiju pitati jednostavne sljedbenike da pokazuju put«. Kad vođe preuzmu odgovornost, oni svoje sljedbenike oslobađaju tereta da traže put: »Oslobođen ovog mrskog zloduha odgovornosti za opće poslove, puk može opet biti slobodan i sretan i spontan, ostavivši druge stvari svojim pretpostavljenima. Nema novina — budući da masa ljudi nikada neće učiti čitati. Još jednom razvoj spontanih gesta života« (PU, 123). I opet: »Ljudi moraju izabrati svoje vođe i slušati ih do smrti« (PU, 210). To je bio Lawrence 1921. s tezama koje nas neugodno podsjećaju na kasnije *Der Führer denkt für uns* i *Vivere pericolosamente*. No ne smijemo podleći iskušenju da Lawrencea prikazujemo kao čudaka time što njegove ideje čupamo iz konteksta i prikazujemo ih izvan razvoja njegovih nazora. Lawrence je bio očajan zbog apatije i bespuća zapadnog svijeta dvadesetih godina te je pokušao razviti neke ideje vodilje za jednu odlučujuću sredinu. Ono što se dogodilo u Evropi strašna je travestija njegovih ideja, a događaji su u mnogočemu krenuli putem koji se radikalno razlikovao od Lawrenceovih predviđanja. No ipak njegova intuicija često je bila upravo lucidna; složili bismo se s Davidom J. Gordonom kad kaže da je

> sposobnost otkrivanja, taj dar za pronalaženje psiholoških podstrujanja i skrivenih predrasuda Lawrenceova glavna odlika kao književnog kritičara. Njegovi komentari o dijaboličnom skrivenom tonu američkog romana, o tome da je svaki čovjek junak za sebe u Dostojevskog, o svjesnom poštovanju, ali nesvjesnom preziru prema ženama u engleskom romanu za razliku od svjesnog prezira, ali nesvjesnog poštovanja (za žene) u grčkoj drami — ta vrst uvida, bogata u njegovu djelu, vrlo je impresivna.[11]

Neke točke što ih Gordon ovdje spominje zaista pripadaju Lawrenceovoj najoštrijoj i najprodornijoj kritici. U svojim *Studijama u klasičnoj američkoj književnosti* Lawrence raspravlja o pojmu slobode u Americi, te tvrdi da ljudi mogu biti slobodni tek kada slušaju neki duboki unutarnji glas: »Slušajući glas iznutra. Ljudi su slobodni kad pripadaju živoj, organskoj zajednici *koja vjeruje*, aktivni u ispunjavanju neke neispunjene, možda neostvarene svrhe... Ljudi su najslobodniji kad su najnesvjesniji slobode« (SCAL, 6). Ljudi nisu slobodni kad pobjegnu od nečega kao što su to činili američki imigranti kad su napustili Evropu. I zbog toga je »sloboda u Americi do sada značila bijeg od *sve* vlasti. Prava sloboda u Americi počet će tek kada Amerikanci otkriju ONO i nastave ispunjavati ONO. ONO je ovdje najdublja *cjelina* vlastitoga ja u čovjeka, ja u cjelini, a ne u idealističkoj polovičnosti« (SCAL, 7). Zbog te polovičnosti ima u Americi mnogo idealističkih deklaracija, koje u praksi često završavaju u zlu i razaranju. Lawrenceu se činilo da u klasičnim djelima američke književnosti može otkriti sličan raskorak. Odsutnost ravnoteže, mjere i osnovnog ispunjenja u Americi razlog je za tu ambivalentnost, a Lawrence je bio sve uvjereniji da se sličan proces degeneracije zbiva i u Evropi. Čuvstveno presušenje i porast mentalne svijesti — kao nuzproizvodi industrijske civilizacije — dovest će čovjeka do konačnog škripca. U jednom pismu Aldousu Huxleyju 1928. Lawrence je predvidio katastrofu sličnu atomskom ratu. Sadašnji *malaise* trajat će, kaže on u pismu, sve »dok, kao što pretpostavljam, ne dođe do konačnog super-rata, te umorstvo, samoubojstvo i nasilje odnesu veliku većinu čovječanstva« (SLC, 146).

Lawrenceova cijela književna karijera bila je pokušaj da se odupre tom procesu degeneracije. Kao što je rekao u svom posljednjem većem djelu, u *Apokalipsi*, čovjek treba učiniti zdvojni napor da se oslobodi mehaničkih, neorganskih veza, osobito onih koje su povezane s novcem, te uspostaviti žive i organske veze s kozmosom, čovječanstvom,

[11] *D. H. Lawrence as Literary Critic, str.* 142.—143.

nacijom i obitelju. Treba doći do preporoda istinske senzibilnosti i živosti, koja bi mogla pružiti otpor mehaničkoj vulgarnosti našega vremena.

Čak ako nam se Lawrenceove ideje i čine utopijskim, moramo se ipak diviti njegovoj mašti i viziji koja je uključivala znatno šire okvire doživljavanja nego što je prosječna moderna zapadna misao. Tako on npr. piše o simboličnim osnovnim elementima, kao što su vatra, voda, voda i zemlja u stara predkršćanska vremena, te uspijeva uvjerljivo dočarati osjećaj čuda, misterija i poštovanja što su ih stari narodi vjerojatno osjećali u svom doživljaju prirodnih sila. Kao što on kaže, povrh tih osnovnih elemenata sol je zaokupila staru maštu. Vatra i voda svojim su »vjenčanjem« proizvele sve supstance, no ravnoteža je izgubljena kad je samo jedan element trijumfirao nad ostalima. U takvim slučajevima imamo nepravdu: »Tako, kad je sunčana vatra postala prejaka za slatku vodu, ona ju je *spalila,* a kad je voda bila spaljena od vatre, ona je proizvela sol, dijete nepravde. To dijete nepravde pokvarilo je vode i učinilo ih gorkim. Tako je došlo do mora. A zatim zmaj mora, Levijatan« (A, 121). No, kao što Lawrence dodaje, taj način doživljavanja mora da je izumro u rimska vremena, pa su pisci apokalipse počeli govoriti o plamtećem sumpornom jezeru kao strašnijem za ljudsku dušu. Tako Lawrence razvija i isprepleće priču o simbolizmu starih naroda u čitav sustav neobičnih, ali ipak suvislih motiva. A uspjeh je njegove priče što mu polazi za rukom da nas uvjeri kako ne govori gluposti ili apsurde, nego priču o jednoj cijeloj dimenziji starih civilizacija koja je poslije bila izgubljena i svijet se zbog toga znatno promijenio.

F. R. LEAVIS: ODNOS IZMEĐU KNJIŽEVNOSTI I ŽIVOTA

1.

Izvan Velike Britanije, čak i u zemljama gdje je engleski materinji jezik, kao npr. u SAD, Leavis nije osobito popularan, a kad stručnjaci i znaju za njega, rijetko su svjesni koliko je utjecajan u poratnoj engleskoj književnoj kritici. Kako bismo potkrijepili tvrdnju o Leavisovoj važnosti za suvremenu englesku kritiku, evo nekoliko sudova o njegovu mjestu u modernoj engleskoj kritičkoj misli. U poglavlju o suvremenoj engleskoj kritici Andor Gomme piše u knjizi *Moderno doba* (The Modern Age, 1963):

F. R. Leavis (1895.), engleski kritičar; do 1962. (kada je umirovljen) bio je predavač na Downing koledžu u Cambridgeu u Engleskoj. Poslije djeluje kao profesor engleske književnosti na sveučilištu u Yorku. Najpoznatija djela: *Nove smjernice u engleskoj poeziji* (New Bearings in English Poetry, 1932.); *Revizija vrijednosti* (Revaluation, 1936.); *Školovanje i sveučilište* (Education and the University, 1943.); *Velika tradicija* (The Great Tradition, 1948.); *Zajedničko traženje* (The Common Pursuit, 1952.); *D. H. Lawrence, romanopisac* (D. H. Lawrence, Novelist, 1955.); *Ana Karenjina i drugi eseji* (Anna Karenina and Other Essays, 1967.); zajedno sa svojom suprugom Q. D. Leavis, koja se također bavi kritičkim radom i koja je objavila knjigu *Umjetnička proza i čitalačka publika* (Fiction and the Reading Public, 1932.), F. R. Leavis objavio je *Predavanja u Americi* (Lectures in America, 1969.) i *Dickens, romanopisac* (Dickens, the Novelist, 1970.). Zajedno s Denysom Thomsonom objavio je knjigu *Kultura i okolina* (Culture and Environment, 1933.). Bio je glavni urednik književnog časopisa »Scrutiny« (Pomno promatranje), koji je izlazio od 1932. do 1953. Leavisova djela objavljena su u

...od svih kritičara našega vremena Leavis se najaktivnije i najpostojanije angažirao za stvaranje dostojnog i stimulativnog kritičkog ambijenta, a također je vlastitim djelima stvorio kritički opus maksimalne dosljednosti i vrijednosti. Nemoguće je odijeliti diskusiju o časopisu »Scrutiny« od njegova vlastitog doprinosa časopisu, jer čovjek ne može imati nikakve sumnje da su pronicavost, značaj i osjećaj relevantnosti bili najviše znak njegova genija, te da bi bez toga život časopisa nesumnjivo dostigao tek polovicu svoga stvarnog vijeka.[1]

No budući da je dobro poznato kako su suradnici u pregledu *Moderno doba* Leavisovi sljedbenici, potrebno je pogledati što drugi govore o Leavisovu mjestu u današnjoj kritici. G. S. Fraser u svojoj knjizi *Moderni pisac i njegov svijet,* (The Modern Writer and His World, 1964.) ističe da je »na sveučilištima, u srednjim školama i kod široke publike ozbiljnih čitalaca dr. F. R. Leavis vjerojatno mnogo poznatiji nego Richards ili Empson«.[2] A George Watson u knjizi *Književni kritičari* (The Literary Critics 1962.) smatra Leavisa »najutjecajnijim kritičarom rođenim u Engleskoj u XX. stoljeću«.[3] Watson dalje nastavlja s tvrdnjom da je njegov utjecaj na nastavu engleskog u školama vrlo jak, da je on na engleskim sveučilištima predmet oštre pole-

nakladi Chatto and Windus, London, a sva godišta časopisa »Scrutiny« objavio je u novom izdanju Cambridge University Press godine 1963.

U poglavlju o Leavisu služio sam se ovim kraticama:

New Bearings in English Poetry = NBEP;
Revaluation = R;
Education and the University = EU;
The Great Tradition = GT;
The Common Pursuit = CP;
D. H. Lawrence, Novelist = DHLN;
Ana Karenina and Other Essays = AKOE;
Lectures in America = LA;
English Literature in Our Time and the University = ELOT;
Dickens, the Novelist = DN.

[1] *The Modern Age,* edited by Boris Ford, London, 1963., str. 361.
[2] G. S. Fraser: *The Modern Writer and His World,* London, 1953., str. 392.—393.
[3] George Watson: *The Literary Critics,* London, 1962., str. 208.

mike, te dodaje da ne samo u Engleskoj, nego u cijelom britanskom Commonwealthu ima malo odsjeka za anglistiku gdje nema barem jednog leavisovca. No da bismo se približili prirodi Leavisove kritike, navedimo dva karakteristična citata iz njegovih djela. U prvome on kaže: »Ne vjerujem da za bilo kojega kritičara koji razumije svoj posao postoje 'samo književne vrednote' ili bilo kakvo 'područje ekskluzivnog estetskog'« (CP, 114). Na drugom mjestu Leavis izražava svoje uvjerenje da »Nikakvo bavljenje poezijom nije osobito korisno ako nije vrlo blisko konkretnom: u tome je problem metode« (R, 2). Iz tih dvaju jednostavnih citata razabiremo neke osnove Leavisova kritičkog stava: prvo on ne vjeruje da je književnost potpuno autonomna djelatnost s isključivim vrednotama i, drugo, on se ne želi baviti književnom teorijom, nego u praktičnoj primjeni kritike vidi njezinu svrhu. Prvi nam citat govori da Leavis promatra književnost u cjelovitom sklopu s civilizacijom i vremenom kad je nastala — tj. da uzima u obzir povijest — a drugi citat jasno izražava Leavisov empirizam, koji je uostalom karakterističan za velik dio engleske književne kritike. Da bismo još bolje prikazali tu prvu determinantu Leavisova mjesta u suvremenoj kritici (tj. empirizam i historičnost), mogli bismo reći da se on nalazi na suprotnom polu od tzv. arhetipske ili mitske kritike, kojoj je na angloameričkom području najznamenitiji današnji predstavnik Kanađanin Northrop Frye. Po tom kritičkom pristupu zapravo je čitava povijest književnosti ograničen broj tema s bezbrojnim varijacijama, ili kako kaže sam Frye: »Cjelokupna književna povijest pruža nam uvid u mogućnost da književnost promatramo kao komplikaciju relativno ograničene i jednostavne grupe formula koju možemo proučavati u primitivnoj kulturi«.[4] Slično je i u francuskih strukturalista koji, po riječima jednoga od osnivača toga pravca, antropologa Claudea Levija Straussa, priznaju »da pod /.../ raznolikošću leži nešto dublje, nešto što je zajedničko svim aspektima /.../ napor da se mnoštvo izraza svede na jedan jezik, to je strukturalizam«.[5] Arhe-

[4] Northorp Frye: *Anatomy of Criticism,* New York, 1966., str. 16.—17.
[5] Intervju s dopisnikom »New York Timesa«, 28. siječnja 1968., str. 37.—38.

tipskom i strukturalnom pristupu (barem kako ga formulira C. Levi Strauss) zajednička je ahistoričnost, dok su na drugom polu kritičari koji umjetnost promatraju u povijesnom sklopu te je dovode u vezu s vremenom u kojem je nastala. Kritičari s povijesnim osjećajem su naravno marksisti (od kojih je u međunarodnim razmjerima još uvijek najpoznatiji György Lukács), a u povijesnu bismo kategoriju također uvrstili i F. R. Leavisa. Ako se složimo s tom ponešto simplificiranom podjelom na dva suprotna pola, na svakoj strani individualne su razlike tako velike da smo tek učinili polaznu, početnu distinkciju, iz koje ne možemo izvesti nikakve nove zaključke.

Jedno je od prvih Leavisovih djela njegova knjiga *Nove smjernice engleske poezije*, u kojoj se autor zalaže za priznanje pjesničke veličine G. M. Hopkinsa i T. S. Eliota. Moramo odmah dodati da tridesetih godina Hopkins i Eliot nisu bili općepriznati pjesnici te da je trebalo pronicavosti, ali i otpora prema konvencionalnim standardima, da se uoči njihova vrijednost. A samo to priznanje značilo je raskrstiti sa zastarjelim književnim shvaćanjima i posvećenim veličinama. Bili su to još kasni izdanci viktorijanske koncepcije poezije, po kojoj je pjesma »zamišljena i stvorena u duši«, po kojoj je pjesma jednostavan, neposredan i osjećajan izraz te duše. Pjesnik je trebao po mogućnosti govoriti o udaljenim stvarima, on je trebao biti nježan i patetičan. Čak je i sam jezik trebao u idealnom slučaju biti arhaičan, a tema što dalje od intelektualnih problema pjesnikova vremena. Kao jednoga od najizrazitijih predstavnika te podvojenosti između poezije i stvarnosti Leavis spominje Williama Morrisa (1834.—1888.), koji se u praksi zalagao za revolucionarne promjene u engleskom društvu, dok je za svoju poeziju uzimao teme iz srednjovjekovnih legenda.

Leavis naprotiv smatra da je poezija važna zato što pjesnik ima osjetljiviju, senzitivniju svijest od ostalih ljudi svojega vremena, jer je on »tako reći na najsvjesnijem vrhu čovječanstva svoga vremena« (NBEP, 13). To se dakle shvaćanje radikalno razlikuje od koncepcije po kojoj je pjesnik sanjar, udaljen od krize svojega vremena. Leavis dapače smatra da su mogućnosti ljudskog iskustva u svakom vremenu ostvarene samo u jednoj neznatnoj manjini, a pjesnik je upravo vrijedan zato što pripada toj manjini, te naravno zato što ima sposobnost da to iskustvo izrazi. U stvari, tvrdi Leavis, pjesnikova moć doživljavanja ne može se dijeliti od njegove sposobnosti za izražavanje, ne samo zato što za jednu ne bismo znali da nema druge, nego i zato što je pjesnikova moć izražavanja nedjeljivo vezana uz njegovu svijest o onome što osjeća. Prevedeno na jednostavniji jezik, to bi značilo da je intenzitet doživljavanja u pjesnika takve kvalitete da zahtijeva formulaciju, pročišćenje i definiranje u pjesničkom izrazu. Pjesnik će evokativnom upotrebom riječi nastojati izoštriti i isklesati svoje osjećaje i time ih učiniti priopćivim. Budući da je iskustvo pravog pjesnika individualno i novo, jezik vrijedne poezije mora nužno biti na suprotnom polu od ustaljenih klišeja i starih šablona, takav jezik bit će pionirski i eksperimentalan (Leavis se služi terminom »exploratory«, što bi otprilike značilo »istraživački«), on će u samom procesu stvaranja vršiti funkciju kristalizacije i objašnjavanja pjesnikova iskustva. Takva će poezija sadržavati svježe načine mišljenja, stvarajući nove ritmove i forme versifikacije. Na taj način poezija može priopćiti ljudsko iskustvo suptilnije i sugestivnije nego bilo koja druga sredstva. Leavis nastavlja da će civilizacija izgubiti svoj najfiniji i najistančaniji izraz svijesti ako između poezije i inteligencije određenog doba više ne bude vitalne međusobne veze. Zbog toga Leavis smatra činjenicu da je u modernom društvu znatno opao interes za poeziju zabrinjavajućom pojavom.

Nakon tog uvoda nećemo se čuditi tome da je pjesnički jezik za Leavisa jedan od ključnih kriterija. Na taj kriterij nailazimo u dijelu knjige koja se bavi poezijom G. M. Hopkinsa, koji je nezapaženo živio i radio u viktorijanskoj Engleskoj. Točno je, priznaje Leavis, da Hopkinsova poezija nije laka i da nipošto ne odgovara tradicionalnim očekivanjima, ali to ne smijemo smatrati slabošću, jer je Hopkins znao pisati i jednostavne konvencionalne pjesme, no njegov pjesnički integritet nije mu dopustio da se zaustavi na onome što su već toliki radili. Hopkins, koji je bio isusovac, pisao je pjesme pune mučne sumnje i dileme iza koje se pobožnost javlja tek kao rezultat patnje i duge borbe sa sumnjom. Njegove pjesme pune su mnogoznačnosti i traže od čitaoca neprestani intelektualni napor. A u tome se, dokazuje Leavis, i sastoji njihova prednost pred glatkim i kliširanim pjesmama njegovih suvremenika — u Hopkinsa je svaka riječ nabijena značenjem te pruža mnogo veće bogatstvo nego konvencionalni pjesnici. No uza

sve teškoće u razumijevanju, Hopkinsova je poezija pisana jezikom koji je mnogo bliži živom govoru nego jezik njegovih pjesnika suvremenika, koji su se služili »pjesničkim« jezikom bez ikakve vitalne veze s govorom svoga vremena. Premda se i Hopkins udaljuje od idioma govornog jezika, njemu je ipak govorni jezik tako reći vrhovni kriterij. Poput glazbenika koji modulira, ali se ipak oslanja na osnovni tonalitet, Hopkins pravi jezične varijacije koje sigurno nisu dio svakodnevnog govora, no ispod tih varijacija osjećamo ritam i karakter živog jezika.

Kao što Leavis zaključuje, ta duboko proćućena osobna poezija svakako zaslužuje da je cijenimo kao jedan od kamena temeljaca modernog engleskog pjesništva. U središnjem dijelu knjige Leavis se na vrlo argumentiran način zalaže za priznanje Eliotove poezije, te u uvodu ističe da je za razliku od prošlih stoljeća gradska civilizacija modernog društva prouzročila mrvljenje tradicije i uzrokovala miješanje raznih kultura i propast starih običaja. Da bi te pojave našle svoj izraz u poeziji, pjesnik se nije mogao služiti konvencionalnim kanonima o onome što je isključivo »poetski lijepo«. I upravo takvu radikalno novu poeziju nalazimo — po Leavisu — u Eliotovu pjesničkom djelu. Osobito je Eliotova *Pusta zemlja* (s mješavinom aluzija na kulturnu prošlost i sadašnjost, s fragmentima razgovora i vješto modificiranim književnim citatima) uspješan pjesnički izraz dezintegracije i prekida s tradicijom. I tom prigodom Leavis ističe da se Eliot služi živim jezikom modernog engleskog i kadencama svakodnevnog govora. Naravno, tu primjedbu ne smijemo shvatiti doslovce; Leavis želi reći da je moderni govorni jezik osnova od koje pjesnik, tj. Eliot, polazi. Nema sumnje da je pjesnikov jezik bogatiji, finiji i istančaniji od svakodnevnog govora, no taj mu služi kao baza od koje se nikada potpuno ne udaljuje.

Na kraju bismo mogli postaviti pitanje: zašto Leavis zapravo pridaje toliku važnost živom govornom jeziku kao kriteriju vrijedne poezije. To uvjerenje proizlazi iz Leavisova osnovnog stava prema književnom djelu, za koje smatra da mora biti otvoreno prema životu i životnom iskustvu, a ne da bježi od njega. Pa ako djelo prikazuje životno iskustvo, ono se može izraziti živim jezikom kao jedinim adekvatnim sredstvom.

Kao što smo vidjeli, u *Novim smjernicama engleske poezije* Leavis se zalaže za priznanje Eliota pjesnika, no on u isto vrijeme u predgovoru izražava svoju zahvalnost Eliotu kritičaru kada kaže da je ta knjiga dobrim dijelom »priznanje, posredno i osobno, duga jednom kritičaru i pjesniku«, misleći time očito na Eliota. No Leavis se postupno udaljavao od Eliotovih kriterija, pa ga je napokon i oštro kritizirao. Ali u drugoj Leavisovoj knjizi o poeziji, u *Reviziji vrijednosti*, još možemo razabrati snažan Eliotov utjecaj. U toj studiji Leavis pokušava ocrniti bitnu strukturu engleske pjesničke tradicije od XVII. do početka XIX. stoljeća. On tu raspravlja o tzv. tradiciji »wita« (koji je neka vrst mješavine duhovitosti, ironije, osjećaja i pjesničke samodiscipline) kao o središnjoj tradiciji engleskog pjesništva, koja se na različite načine stoljećima manifestirala. Dug Eliotu ovdje je još očit, jer je upravo Eliot »rehabilitirao« tzv. metafizičare (engleske pjesnike XVII. stoljeća) zbog miješanja raznorodnih elemenata, o kojima govori Leavis u svojoj *Reviziji vrijednosti*. U toj knjizi vrlo je karakteristična Leavisova ocjena Johna Miltona, poznatog engleskog epičara iz XVII. stoljeća. U najboljim Miltonovim stihovima riječi imaju svoju potpunu funkcionalnu vrijednost, tj. one tako uspješno mogu dočarati ono što žele prikazati da zapravo prestajemo biti svjesni riječi, zaboravljamo ih te kroz njih vidimo predmet prikazivanja. No na žalost, nastavlja Leavis, to nije točno za većinu Miltonovih stihova, jer je on prije svega vodio brigu o samim riječima (o njihovu blagoglasju, simetriji, poretku vokala i konsonanata itd.). Iz toga se razvio tzv. Miltonov »veličanstveni stil« (»Grand style«), za koji je bitna udaljenost od govornog engleskog jezika. Miltonu je veličanstveni stil postao navika, navika umjetnog jezika odsječenog od živog engleskog govora, od »govora koji pripada emocionalnom i osjetnom tkivu stvarnog života te koji odgovara titrajima živčanog sustava, a to je moglo samo potvrditi osiromašenje senzibilnosti« (R, 51).

Možda se već može činiti da je Leavisu prirodan ili neprirodan jezik jedini ili barem glavni kriterij, no daljnja poglavlja *Revizije vrijednosti* pokazuju da su Leavisovi kriteriji mnogo elastičniji i brojniji. Tako npr. pišući o Alexandru Popeu (engleskom pjesniku iz XVIII. stoljeća), Leavis hvali njegovu suptilnu kompleksnost, igru duha i pro-

mjenu raspoloženja, kakve nema u Miltonu. Kao što Leavis ističe, Miltonov duh kao da se sastojao od jedne strune, od svečane moralne samouvjerenosti, dok ozbiljnost za Shakespearea, za tzv. pjesnike metafizičare i za Popea nije značila neprekidni svečani ton, nego uključivanje raznovrsnih i disparatnih elemenata koji zahtijevaju neprestanu čitaočevu pozornost.

Na temelju poznavanja *Novih smjernica engleske poezije i Revizije vrijednosti* možemo stvoriti neke zaključke o Leavisovim kriterijima pri ocjeni poezije: dobra pjesma ne može biti odsječena od života (u smislu sanjarenja ili fantaziranja), njezin jezik mora se u biti zasnivati na živom govornom jeziku, vrijedna poezija posjeduje bogatstvo, svježinu i raznovrsnost izraza. No svaka je generalizacija o Leavisovu pristupu poeziji pokušaj unaprijed osuđen na neuspjeh: takva generalizacija ne može nikako prikazati pronicavost i oštroumnost Leavisove kritike u analizi detalja, iz kojih on poslije izvodi nove i šire zaključke. Čitalac ne može a da ne prizna kako mu je Leavis otvorio oči za kvalitetu pjesme i pjesnika. Ako se čitalac katkada i čudi da je ono što je našao u Leavisa toliko jasno da je to možda i sam mogao otkriti, korisno je da se sjeti riječi Northropa Fryea kad ovaj kaže da je »dobro poznato načelo kako su najosnovniji problemi najteži, ne samo za rješavanje, nego i za uočavanje«.[6]

2.

Premda je Leavis poznat kao kritičar poezije, ipak je važniji kao kritičar romana. Kao što smo vidjeli, on u kritici poezije manje-više djeluje kao sljedbenik pjesnika i kritičara T. S. Eliota, no kao kritičar romana on ima potpuno samostalne kriterije. Već prva rečenica u njegovoj knjizi *Velika tradicija* jasna je deklaracija onoga što Leavis želi tu provesti, a to je drastična revizija konvencionalnog kanona engleskog romana. On na početku kategorički tvrdi: »Veliki engleski romanopisci su Jane Austen, George Eliotova, Henry James i Joseph Conrad, da se za čas zaustavimo na relativno sigurnoj točki u prošlosti« (GT, 1). Na drugom mjestu u knjizi popunjava tu tradiciju američkim piscima Hawthorneom, Melvilleom i Markom Twainom te D. H. Lawrenceom od Engleza. Tu dakle nema imena kao što su Dickens, Thackeray i James Joyce, a koje obično smatramo velikanima romana na engleskom jeziku. Leavis ističe da je potrebno učiniti važne distinkcije po kojima među klasike ne možemo ubrojiti samo prvorazredne romansijere, koji po svojoj važnosti ne zaostaju za znamenitim pjesnicima, jer ne mijenjaju samo mogućnosti umjetnosti za stručnjake i čitaoce, nego su važni i kao nosioci najjasnije oblikovane ljudske svijesti, svijesti koja nam pokazuje mogućnosti života uopće. Za predstavnike svoje velike tradicije Leavis ističe da nisu u toj tradiciji samo zato što su svojim djelima ostavili utjecaj na kojem se poslije gradio engleski roman, nego i zato što njihovo djelo daje smisao književnoj prošlosti.

Možemo se s pravom pitati kojim se načelima i kriterijima Leavis vodio pri izboru svoje tradicije. »Svi pisci u toj tradiciji«, kaže on, »zainteresirani su prije svega za formu; oni su svi odreda tehnički vrlo originalni, jer su svoj genij primijenili i na stvaranje vlastitih metoda i tehnike« (GT, 7). No bitna karakteristika njihove brige za formu može se najbolje uočiti u kontrastu s Flaubertom koji je — kao što Leavis citira Lawrencea — piščevu volju htio nametnuti za neprijeporna gospodara nad materijalom o kojem je pisao. Flaubert je umjetnost pretpostavljao životu i to je karakteristično za njegov stav prema životu uopće, jer po onome kako Leavis opet citira Lawrencea, Flaubert se držao daleko od života kao od kuge. Kasniji estetičari smatrali su formu i stil svojom svrhom i glavna im je briga bila da primjene što ljepši stil na izabrani predmet. No u stvari, nastavlja Leavis, veliki engleski pisci razlikuju se od estetičara Patera i Moorea upravo po tome što su život doveli u intenzivan fokus, uz »izvanredno razvijen interes za život. Jer daleko od toga da imaju bilo što od Flaubertova zgražanja ili dosade, svi se oni ističu vitalnom sposobnošću za ljudsko iskustvo, ističu se određenom, punom poštovanja, otvorenošću prema životu, te moralnim intenzitetom« (GT, 8—9). To je srž Leavisova kritičkog stava, to je osnovni princip na kojem on gradi svoj pristup romanu.

[6] Northorp Frye: *The Well-Tempered Critic*, Bloomington, 1957., str. 16.

Iste kriterije naći ćemo u Leavisovoj studiji *D. H. Lawrence, romanopisac.* No tu nailazimo na oštru konfrontaciju s Eliotom što proizlazi već iz samog motta knjizi, koji se sastoji od tri Eliotove izjave o Lawrenceu. Zapravo sve tri Eliotove izjave negativne kritike Lawrencea, od kojih je za naše svrhe možda najpogodnija rečenica u kojoj Eliot kaže: »Da je Lawrence polazio public school, da je diplomirao na fakultetu, on ne bi bio ništa manji ignorant; a da je postao profesor u Cambridgeu, njegova ignorancija mogla je imati strašne posljedice i za njega i za svijet — sam truo, kvareći i druge.«[7] Kad se uzme u obzir da Leavis smatra Lawrencea jednim od najvećih engleskih pisaca svih vremena, postaje jasno da je navedeni Eliotov sud morao dovesti do radikalnog Leavisova odstupanja od Eliotovih kritičkih uvjerenja. Leavis naime smatra da je Eliotovo nerazumijevanje Lawrencea dublje od osobne averzije te nastavlja da je možda teško usporediti dva tako različita umjetnika kao što su Eliot i Flaubert, no oni ipak imaju nešto zajedničko, a to je negativan stav prema životu — stav ispunjen gađenjem i prezirom. Prema tome Eliotova umjetnost krije u sebi istu kontradikciju kao i Flaubertova, jer svakako je kontradikcija Flaubertove umjetnosti što čitavu kreativnu snagu i intenzitet radnje usmjeruje prema izražavanju gađenja i dosade: »Mislim na Flauberta«, kaže Leavis, »u kojega se paralizirajući karakter unutarnje kontradikcije — koja u sebi uključuje negaciju umjetnosti, jer se negacija života — tako mučno javlja u njegovu *Sentimentalnom odgoju.*« Po Leavisovu mišljenju i u Eliota radi se o istom stavu, a Leavis smatra da je to stanovito pomanjkanje inteligencije, jer ako je pravo područje svake vrijedne umjetnosti život, kako umjetnik može imati negativan stav prema životu? To bi značilo izgubiti iz očiju osnovnu funkciju umjetnosti, a povrh toga, budući da umjetnik ima određenu sugestivnu moć, to povlači za sobom pomanjkanje osjećaja odgovornosti u kreativnom radu. Leavis za Lawrencea tvrdi da je imao potpun osjećaj odgovornosti, kako je znao da time što je pisac nije sve učinjeno, da je znao da je osim umjetnika i čovjek koji piše za čovjeka i o čovjeku:

[7] Motto Leavisovoj knjizi *D. H. Lawrence: Novelist.*

> Lawrence pripada najvećim među kreativnim piscima, za njega se može reći — kao što ne možemo ustvrditi ni za Flauberta ni za Eliota — da je njegovo radikalno gledište prema životu pozitivno. Tražeći termin kojim bi se mogao označiti karakter toga gledišta, moramo upotrijebiti riječ poštovanje, ali to poštovanje nikako ne znači tendenciju prema idealizaciji... Taj je stav pun snage, on je vidovit i čvrst u konfrontaciji sa stvarnošću (DHLN, 75).

No Leavis je poslije opet revidirao svoj sud o Eliotu, osobito u predavanju o Eliotovu klasičnom ugledu, održanom u SAD 1966., a objavljenom u knjizi *Predavanja u Americi* godine 1969. Leavis tu rezimira svoj stav prema Eliotu nedugo nakon njegove smrti 1965. Pitanje na koje on želi odgovoriti jest: što danas razabiremo kao izrazit karakter Eliotova stvaralačkog napora, što je on za sobom ostavio tako vrijedno, zaokruženo te zrelo da djeluje kao trajan utjecaj? Leavis Eliotu pjesniku, za razliku od Eliota kritičara i dramatičara, pripisuje najveću zaslugu u suvremenoj književnosti, te ističe da u Eliotovoj stvaralačkoj karijeri vidimo »neprekidno, herojsko i neumorno bogato i šaroliko ispitivanje najteže vrsti. To je heroizam genija. Pjesnička tehnika njegove intenzivne preokupacije jest tehnika u službi iskrenosti...« (LA, 30). Eliotova poezija pokazuje taj herojski napor za iskrenošću u suočenju s delikatnim, zapletenim i složenim osobnim i općim problemima njegova vremena. Leavis više ne smatra da je rani Eliot — tj. Eliot *Puste zemlje* — najznačajniji, nego ističe njegova kasna *Četiri kvarteta* kao djelo od posebne važnosti u traženju duhovnih vrednota u našem vremenu odanom tehnologiji i utrci za materijalnim standardom. Najbolja Eliotova poezija značajna je po izvanrednom bogatstvu, dubini i vitalnosti s kojom on ispituje ljudsko iskustvo ispod površine pojmovnih shema te koje je neizbježivo *raison d'être* okvira života. Time Eliot ne bježi od života, nego ga uočava, ispituje i testira, njegov je konačni odnos prema životu pozitivan, a ne defetistički.

Moralni kriterij u književnosti — tj. vjerovanje da književnost treba afirmirati pozitivna životna načela — ima dugu tradiciju u engleskoj kritici, a Leavis je samo najartikuliraniji današnji predstavnik te vrsti kritike. No moral-

ni tip njegove kritike moramo pobliže odrediti kako bismo izbjegli svaki nesporazum. Leavisov stav možemo najbolje definirati ako ga usporedimo s velikim engleskim moralistom XVIII. stoljeća, Samuelom Johnsonom. Za Johnsona moralna je ocjena trebala biti deklarirana i primijenjena u književnom djelu, tako da je ono u cjelini trebalo biti moralna deklaracija. Za Leavisa naprotiv samo djelo treba s pomoću *radnje i sukoba* stvarati moralne ocjene. Na romanu *Huckleberry Finn* Marka Twaina mogli bismo na jednostavnu primjeru prikazati Leavisov kriterij. Dječak Huck plovi na splavi niz Mississippi s odbjeglim robom, Crncem Jimom. Cijelo vrijeme Huck je u moralnoj dilemi bi li bjegunca Jima predao vlastima, na to ga nuka konvencionalni moral njegove sredine; no u isti čas nešto se u njemu opire tome, i Huck na kraju odustaje od svoje namjere da oda Jima. U stvari time dolazi do pobjede čovječanskog elementa nad ograničenjem društvenih konvencija, do pobjede života nad izopačenim moralom. A ta se pobjeda pojavila nakon dilema i sukoba, ukratko u dramskoj radnji. Tek ako je moralni element u romanu ostvaren na taj način, Leavis će mu priznati vrijednost u sklopu djela. Važno je uočiti dakle da sam pozitivan odnos prema životu u Leavisa nema funkciju lakmusova papira koji će romane dijeliti na dobre i loše. Leavis smatra da svi znameniti romani u engleskoj književnosti sadrže moralna otkrića, da ispituju nove i neslućene mogućnosti života. Moralna imaginacija nadahnjuje i pruža načelo organizacije romana iz njegove velike tradicije, ona je žarište iz kojeg se projicira struktura djela. Tako je npr. u Conradovu romanu *Nostromo* načelo organizacije pitanje: koje snage i stavovi daju životu smjer, smisao i cjelinu. U romanu *Zaljubljene žene* Lawrence ispituje kakav utjecaj može moderna mehanizirana civilizacija imati na ljudske odnose. I u tim velikim djelima engleskog romana konačni rezultat ispitivanja, testiranja i definiranja (koje vrši radnja romana) uvijek će biti afirmacija života. Taj konačni pozitivan odnos prema životu nedvojben je kriterij za najveće romane, jer oni nikada ne ostavljaju dojam da se život isključivo sastoji od prijevare i podvale. Život sadrži podlost, pokvarenost, prijevaru, ali život to nije u cjelini — to je kriterij kojemu se Leavis često vraća. Prepustiti se defetizmu i cinizmu znači po Leavisu, izgubiti snagu, vitalnost i elastičnost umjetnosti,

kapitulirati pred teškoćama i pristati na manji otpor i konformizam, jer na kraju krajeva uvijek je lakše biti ciničan nego tražiti rješenja i odgovore. Leavisovim bi nazorima otprilike odgovarao sud poznatog američkog kritičara Edmunda Wilsona o zbirci novela *Krivo društvo* engleskog pisca Angusa Wilsona:

> Napokon počinjemo osjećati odbojnost te smatramo da nije posve u redu što se toliko uživa u rugobi i poniženju. Pa negdje mora postojati i neka plemenita vrednota. Sinclair Lewis barem suprotstavlja /.../ svojim strašilima lopovštine i bezvrijednosti dobre stare američke vrline, na koje se on još uvijek oslanja. Čehov, koji je poput g. Wilsona analitičar organizma koji umire, tužan je i podrugljiv te ima neki osjećaj ljudskog dostojanstva, za koje vjeruje da će se napokon pojaviti iz kaosa. Ali stvari koje su vrijedne da se spase iz *Krivog društva* toliko su degradirane da ih više ne možemo prepoznati; žrtve ljudi koji se dalje održavaju na površini srozale su se tako duboko da su izvan granica samilosti.[8]

Isto je tako bliska Leavisovu moralno-etičko-formalnom kriteriju tvrdnja Thomasa Manna da se u Čehova ovladavanje formom razvijalo istodobno s njegovom dubljom društvenom kritičnošću — ukratko: veza između etičkog i estetskog postajala je sve čvršćom te, kao što Mann nastavlja, »svakako baš ta veza daje umjetnosti njezino dostojanstvo, njezino značenje, njezinu korisnost«.[9] I američki kritičar Lionel Trilling zastupa sličan stav kad ističe kako mladi ljudi osjećaju — bez obzira na svjestan stav pisca — da vrijedno književno djelo jednostavno ne može a da se ne zalaže za »više energije i finoće života«.[10]

Za razliku od tradicionalne kritike (koja polazi od karakterne analize likova romana) Leavis ispituje kako se javlja glavna tema djela te kako se odnosi prema drugim temama i motivima u istom romanu. Pri tome osobitu po-

[8] Edmund Wilson: *The Bit Between My Teeth*, New York, 1939., str. 272.
[9] Citirano iz *Russian Literature in English Fiction*, edited by Donald Davie, Chicago, 1963., str. 227.
[10] Lionel Trilling: *Beyond Culture*, New York, 1968., str. 168.

zornost posvećuje elementima koji doprinose živom i dinamičnom ostvarenju glavne teme, a termin kojim se služi jest *enacted* što bi otprilike značilo »dramski ostvareno«, a ima gotovo identično značenje kao Leavisovo isticanje funkcionalne i sugestivne riječi u poeziji, kad zaboravljamo samu riječ te kroz nju vidimo predmet ili radnju. Tako npr. za djela zrelog Henryja Jamesa Leavis tvrdi da su u njima prizori tako uspješno dramski ostvareni da ih više vidimo nego što bismo bili svjesni riječi koje radnju opisuju. Conradova *Nostroma* Leavis hvali zato što pojedini likovi u djelu dramski ostvaruju odgovore na pitanja što ih roman postavlja. Isti termin često se javlja kao pozitivna kritika u knjizi o Lawrencu za čija najbolja djela Leavis tvrdi da su karakteristična po velikom broju važnih epizoda i dramskih ostvarenja. Osobito *Zaljubljene žene* hvali zbog »zapanjujuće raznolikosti i snage dramski ostvarenog života«, te dodaje da cijela fabula romana djeluje kao eksperimentalni proces istraživanja, testiranja i definiranja. Tako dramski ostvareni prizori postižu jedinstveno uvjerljivu snagu. Pišući o Dickensovu romanu *Teška vremena* — koji je uostalom jedini Dickensov roman uključen u veliku tradiciju — on ističe da fabula razvija tako nemilosrdnu i nezaboravnu kritiku viktorijanskog utilitarizma kao što je nikakva logička ili filozofska rasprava ne može postići. No unatoč tome, kaže Leavis, ne treba se čuditi što *Teška vremena* nisu bila zapažena od kritike. Tradicionalna engleska kritika romana bavi se prije svega analizom tzv. realnih karaktera te mjeri vitalnost romana po broju intriga i prizora, a ostaje slijepa prema koncentriranom značenju. Sličan je slučaj i onih kritičara, nastavlja Leavis, koji tvrde za ovaj ili onaj lik da se u životu ne bi ponašao kao u romanu. Važno je da su likovi uvjerljivi unutar romana, a pokušaj da izađemo izvan romana znači krivo shvatiti ono što nam knjiga pruža.

Premda je Leavis Dickensa uvrstio u svoju »veliku tradiciju« (1948.) tek zbog njegovih *Teških vremena,* poslije opažamo njegovo sve intenzivnije zanimanje za tog viktorijanskog pisca. Već u knjizi *D. H. Lawrence, romanopisac* (1955.) Dickensovo ime stoji među »velikim piscima romana« (DH LN, 18), a kasniji Leavisov članak o Dickensovu *Dombeyju i sinu* (»The Sewanee Review«, 1962., br.2) također svjedoči o njegovu oživljenom interesu za Dickensa. U *Ani Karenjini i drugim esejima* on opet svrstava Dickensa među najveće pisce, koje naziva »nasljednicima Shakespearea« (AKOE, 145). U knjizi *Engleska književnost u naše vrijeme i sveučilište* (predavanja održana 1967., objavljena kao knjiga 1969.) Leavis dapače tvrdi: »Postignuće romana na engleskom jeziku jedno je od velikih poglavlja u ljudskoj povijesti. U Engleskoj romanopisci od Dickensa do Lawrencea oblikuju organski kontinuitet; inteligentni studij tih pisaca uključuje proučavanje promjena naše civilizacije koje je njihovo djelo kritika, interpretacija i povijest: ništa se ne može takmičiti s tim postignućem« (ELOT, 170). Nije čudo da se kao rezultat toga povećanog interesa pojavila 1970. knjiga supruga F. R. i Q. D. Leavis pod naslovom *Dickens, romanopisac.* Kao što autori kažu u predgovoru, njihova je namjera što nedvojbenije dokazati svoje uvjerenje »da je Dickens jedan od najvećih kreativnih pisaca; da je on inteligencijom, inherentnom stvaralačkom geniju, razvio potpunu odanost svojoj umjetnosti te je postao popularan i plodan, no ipak dubok, ozbiljan i izvanredno raznovrstan romanopisac, majstor svoga posla, te da kao takav zahtijeva kritičku pozornost koju još nije dobio« (DN, IX). To je svakako daleko od Leavisova ranijeg uvjerenja da je Dickens doduše bio genijalan, no da je to bio genij zabavljača te da zbog toga »u pravilu zreli duh u Dickensu ne nalazi poticaja za iznimnu i neprekidnu ozbiljnost. Mogu samo pomisliti na jednu od njegovih knjiga, *Teška vremena,* u kojoj je njegov karakteristični stvaralački genij u potpunosti pod kontrolom u jedinstvenom organiziranom značenju . . .« (GT, 19)

Metodološki postupak opet je karakterističan za Leavisa; supruzi Leavis ne žele pružiti pregled cjelokupnog Dickensova djela, nego vrše oštru selekciju, izabiru svega šest Dickensovih romana te na njima prikazuju razvoj autorova književnog genija. Leavisovi se osobito obaraju na pomodne interpretacije Dickensova djela, na tumačenja koja Dickensu ne prilaze empirički i povijesno, nego autoru žele nametnuti neki određen kalup, preokupacije ili strasti koje tobože pružaju ključ za bolje upoznavanje toga viktorijanskog pisca. Leavisovi također tvrde da je utjecajna teza poznatog američkog kritičara Edmunda Wilsona potpuno kriva, po kojoj je Dickensova umjetnost tako reći niz vulkanskih erupcija u oscilacijama između izljeva manijaka i po-

tištena čovjeka. Oni isto tako odbacuju teorije da su Dickensovi romani bitno uvjetovani njegovim vlastitim patnjama u djetinjstvu, te da su to samo fantazije i transponirane vilinske priče. Takve teorije nastale su kao rezultat nepoznavanja Engleske Dickensova vremena, nepoznavanja običaja i načina ponašanja toga doba. Poznavanje tih običaja i viktorijanske civilizacije brzo bi uvjerilo kritičare i biografe da pojedine isječke iz Dickensova života ne treba tumačiti s pomoću Freuda ili »dubinske psihologije«, nego ih valja gledati u sklopu ponašanja onoga vremena.

Nakon rasprave o *Dombeyju i sinu* Leavisovi razmatraju Dickensov slavni roman *David Copperfield*, te im je osobito stalo da obračunaju s kritikom koja je *Copperfielda* tumačila kao divovsku basnu u kojoj se neobjašnjiva sreća miješa s isto tako neosnovanom nesrećom. Za razliku od kritičara koji u *Copperfieldu* vide prije svega Dickensovu biografiju, Leavisovi ističu da se radi o autonomnom umjetničkom djelu, koje doduše polazi od autorove autobiografije, ali postaje samosvojna cjelina, o kojoj ne možemo donositi ocjene u svjetlu piščeva života. *David Copperfield* ima za temu ispitivanje, prikazivanje i testiranje osobnih odnosa u viktorijanskom društvu, a brojni likovi u tom dugom romanu doprinose svaki na svoj način razvoju te teme. Leavisovi uzimaju u razmatranje najvažnije karaktere iz romana te ih tumače kao čimbenike u okviru teme djela. Imamo tu čitav niz likova, počevši od samog Davida Copperfielda i njegove prve supruge Dore, koja je u isti čas bila njegova žena i tako reći (po viktorijanskim idealima) dijete, pa zatim njegova druga žena, brižna Agneza; tu je Davidova tetka Betsey Trotwood, koja zastupa — na živ i zabavan način — razum, dok je Mr. Dick sušta suprotnost i predstavlja Dickensovo uvjerenje da život mladosti ne može biti ispunjen bez mašte, domišljatosti i igre. Leavis raspravlja o tim likovima u sklopu teme romana kao da analizira neku polifonu kompoziciju, objašnjavajući kako svaka dionica uz svoj samostalni život pridonosi kontrapunktom ili komplementarnošću drugoj dionici i cijeloj kompoziciji te isprepletanjem, kontrastiranjem, najavljivanjem novih tema i nastavljanjem starih stvara bogato i složeno tkivo, koje ipak predstavlja nedvojbenu cjelinu. No bilo bi krivo ograničiti karakter Leavisove kritike samo na sposobnost formalne analize. Osobito u knjizi o Dickensu dolazi

do izražaja povijesni osjećaj i želja autora da djelo tumače kao umjetničku strukturu, stilizaciju i kompoziciju koju ne možemo u potpunosti zamisliti bez određena povijesnog zaleđa. Tako Leavisovi tvrde da povijest Davida Copperfielda predstavlja individualni uzorak jednog vitalnog razdoblja — tj. viktorijanskog doba — koje je vjerovalo da svaki čovjek može postići blagostanje i ugled ako bude uporan, ozbiljan i svjesno se želi poboljšati. Dickens je u *Davidu Copperfieldu* realističan pisac utoliko što se bavi *bitnim* iskustvom, prikazujući da ljubav postoji kao stvarnost, a ne samo kao viktorijanska konvencija (npr. Davidova prva žena — dijete Dora) te da stvarnu ljubav ne možemo ignorirati, zapostaviti ili usmjeriti u konvencionalne kanale bez ozbiljnih posljedica za ljudsku psihu.

U poglavlju o *Sumornoj kući* povijesna komponenta još jasnije dolazi do izražaja. Autori ističu kako to djelo rječito govori da je Dickens smatrao roman kao duboko proćućeno čuvstvo i tezu koju je trebalo provjeriti i ispitati, kao provjeru ideja koje ne ostaju samo apstraktne, nego su apsorbirane radnjom i tkivom romana. No mi se ipak moramo adaptirati tekstu te, kao što Leavisovi ističu, »od čitaoca se zahtijeva stanovita suradnja, stanovito razumijevanje onoga što je bilo nametnuto oblikom objavljivanja u nastavcima i za vrlo raznovrsnu čitalačku publiku« (DN, 119). U samom središtu teme *Sumorne kuće* sudska je rasprava Jarndyce, koja se oteže u nedogled. I kao što autori navode, ako držimo na umu da je »jarndyce« bio stari izgovor riječi »jaundice« — što znači žutica — uvidjet ćemo da je rasprava Jarndyce zapravo simbolična za *condition humaine* u viktorijanskom društvu. Ono što je zaokupilo Dickensovu maštu jest Carlyleova optužba *laissez-faire* društva i načina života. Roman prikazuje bezdušnost, osobne tragedije, moralnu odvratnost i besciljnu rastrošnost takvoga društva. *Sumorna kuća* također prikazuje cijelo društvo u pokretu. Prikazuje kako aristokracija — u slučaju obitelji Dedlock — silazi s povijesne pozornice, kako je njezina uloga sve nevažnija, te kako trgovački stalež i industrija zauzimaju ključne položaje, kao što vidimo u liku bankara i industrijalca Rouncewella. Dickens klasne razlike ne prikazuje u crno-bijeloj tehnici, on priznaje da je plemenitaš, svojim kodom časti, koji je u modernom industrijskom društvu smiješno neadekvatan. Ni Rouncewell nije satirično pri-

kazan, Dickens mu priznaje vrline nove poslovne klase, kao što su točnost i uporna dosljednost. No ono što postaje u romanu jasno jest to da aristokratski gentleman u takvom društvu znači anakronizam. Aristrokrat je u krajnjoj liniji čovjek koji nije voljan praviti kompromise, te stoga ne može naći svoje mjesto u svijetu građanskih ustanova. Dvorac Chesney Wold simbol je starog načina života i njegova propadanja u viktorijanskoj Engleskoj, što se Dickensu činilo kao pobjeda vlasnika talionice željeza nad starim plemstvom. A to je za sobom povlačilo i gubitak određenih ljudskih vrednota, kao što su stanovit životni stil, gracija i finoća. U novom društvu i uloga umjetnika mora poprimiti novi karakter, što je Dickens pokazao u liku Skimpolea. Skimpole je diletant bez osjećaja odgovornosti i moralne čvrstoće, parazit sredine u kojoj živi. Skimpoleov je stil zabavan, pun razigrane mašte koju nitko ne može ozbiljno prihvatiti, pa se prema tome on nikome ne može ni zamjeriti. Skimpole je također plod te bešćutne sredine, jer jedino takvog umjetnika toleriraju snage koje bi uvijek pokušale uništiti umjetnika s osjećajem odgovornosti i istinom kao osnovnim idealom.

Ono što čitaoca nakon nekog vremena počinje fascinirati jest stanovita sličnost između Leavisove interpretacije Dickensa i Lukácseve interpretacije Balzaca. Kako ističe Lukásc, i Balzac je, tako reći protiv svoje volje, u *Seljacima* prikazao propast plemstva i uspon trgovačke klase, i u Balzaca predstavnik plemstva Montcornet ima stanovitih hvale vrijednih osobina, način života u njegovu dvorcu ima stila i reda, koji će biti izgubljeni s propašću aristokracije. I u Balzaca novo *laissez-faire* društvo poznaje samo snagu bogatijeg i trgovački sposobnijeg, bez ikakva obzira ili humanosti. I Skimpole ima sličnosti s Lukácsevima interpretacijama; po Leavisovu tumačenju on je neka vrst sinteze između Lucien de Rubempréa (iz *Izgubljenih iluzija)* i Mannova Felixa Krulla. U kapitalističkom društvu umjetnost postaje roba i umjetnik proizvodi onu robu koja je tražena, bez osjećaja odgovornosti ili odanosti istini. To je Skimpoleov slučaj, a isto je s Lucienom, koji kao novinar piše po narudžbi svojih poslodavaca, bez obzira na sadržaj. Drugi aspekt Skimpolea (njegova neozbiljnost, nedostatak identiteta i bilo kakve ličnosti) odlično je poslije zastupljen u Mannovu Felixu Krullu. Clowni uvijek dobro prolaze u pokvarenom društvu, pa zbog toga i Skimpole i Felix Krull igraju tu ulogu. I u općim ocjenama ima sličnosti između Leavisova Dickensa i Lukácseva Balzaca. Tako Leavisovi ističu da

> Dickensovu sposobnost da uspješno razmišlja o životu ne možemo razdvojiti od njegova genija kao romanopisca. Veliki romanopisac odan je promatranju i razmišljanju o životu intenzitetom interesa koji uključuje tj. koji jest — misao koja postavlja pitanja, traži odgovore i definira. I /.../ njemu ne treba reći da valja imati čvrst zahvat nad istinom te da je život, za duh koji je iskreno koncentriran na stvarnom, život u stvarnome; da se život stvarno nalazi samo u pojedinim životima te da pojedine živote ne možemo spajati, o njima generalizirati ili svoditi na njihov prosjek.
>
> U drugu ruku on zna da ozbiljno i razrađeno razmatranje o pojedinom životu ne može a da ne bude razmatranje o životima u odnosu prema /.../ pritiscima kako oni vrše utjecaj na bitni život. Zaista velik romanopisac ne može a da ne vrši ocjenjivanje i ispitivanje civilizacije — u kojoj se nalazi i dio koje je on sam (DN, 216).

Lukács opet ovako hvali Balzacov zahvat nad životom svojih likova u Francuskoj XIX. stoljeća:

> Balzacovo poetsko prikazivanje nužnosti osniva se na njegovu dubokom shvaćanju pravca razvoja, stvarno utjelovljenom u njegovoj temi. S pomoću širokog i dubokog shvaćanja svojih likova, s pomoću širokog i dubokog prikazivanja društva i suptilnih i mnogostrukih odnosa između njegovih likova i društvene osnove i mjesta njihova djelovanja Balzac stvara širok prostor koji presijecaju stotine zgoda, a koje ipak u cjelini proizvode nužnosti pune sudbine.[11]

Kao što to Leavis često čini u svojim pozitivnim ocjenama, i Lukács hvali Balzacovu umjetnost kao poetsko prikazivanje. Oba kritičara ističu da velik pisac svoju mate-

[11] Georg Lukács: *Studies in European Realism,* New York, 1964., str. 56.

riju razrađuje i prikazuje na pojedinačnim stvarnim slučajevima, no ipak dodaju da su ti pojedinačni slučajevi u nedjeljivu (premda raznovrsnu) odnosu prema svom vremenu i mjestu.

Dickens postiže punu zrelost u *Maloj Dorrit*, tvrde Leavisovi. Taj roman predstavlja sveobuhvatnu kritiku viktorijanskog društva, i dok je u *Sumornoj kući* rasprava Jarndyce bila središnji simbol, u *Maloj Dorrit* zatvor simbolizira atmosferu romana, koji prikazuje kako odlučne snage viktorijanske civilizacije potiskuju i zatiru spontani i kreativni život. I za *Velika iščekivanja*, Dickensov posljednji znameniti roman, Leavisovi tvrde da je bitna autorova preokupacija osnovnim stvarnostima njegova društva. Dickens je ovdje usredotočio svoju pozornost na dva problema: kako je došlo do toga da je osjećaj krivnje bio usađen u svakom djetetu i s kakvim posljedicama, te zatim kakva je uloga društvene klase u razvoju takvog člana društva? Dickens tu ispituje osjećaj krivnje i srama uz pitanje što je u takvom životu stvarno, jer se glavni junak romana Pip neprestano nalazi u dilemi da li je stvaran život onaj u društvu s jasnim normama što je pravo i krivo, ili je pravi život mašte kako on izrasta iz prirodnih čuvstava.

Uzevši u cjelini, knjiga supruga Leavis bogato je dokumentirano djelo o velikom viktorijanskom piscu. Ne samo da studija obiluje razrađenim i uvjerljivim analizama, koje treba da dokažu Dickensovu veličinu, nego autori svoje tvrdnje potkrepljuju navodima iz drugih izvora o Dickensovu vremenu i mjestu: iz memoara, socioloških i psiholoških rasprava, pružajući na taj način još jednu dimenziju svojim kritičkim postavkama i učvršćujući time svoju bitnu osnovnu orijentaciju. I ne može biti dvojbe o snazi argumenata ili o sposobnosti interpretiranja Leavisovih, jedino preostaje dojam da su autori svojom koncentracijom na Dickensove vrline ostavili po strani njegove nedostatke, koji se čitaocu ipak čine težim i zamašnijim nego što bismo mogli zaključiti iz najnovije knjige supruga Leavis. No možemo shvatiti da su autori htjeli maksimalno istaknuti Dickensove vrline u želji da dokažu njegovu veličinu; vjerojatno je da će *Dickens, romanopisac* postati važan datum u kritici o tom viktorijanskom piscu i da će svi budući autori o Dickensu morati ozbiljno voditi računa o knjizi supruga Leavis.

Isticali smo da je Leavis kritičar s povijesnom osjetljivošću; to smo već uočili u njegovoj ocjeni Eliotove poezije, a isto vrijedi za druge autore kojima se on bavi. Npr. u Conradu (kojega su prije smatrali opisivačem egzotičnih krajeva i pomorskog života), Leavis otkriva neke od najaktualnijih tema XX. stoljeća: osjećaj ljudske samoće, politička previranja i tjeskobe; za razliku od onih koji Lawrencea shvaćaju ekscentrikom i prorokom panseksualizma Leavis vidi u njemu velikog kreativnog pisca, koji u svojim djelima ispituje sveobuhvatne posljedice moderne industrijske civilizacije. I u svojim negativnim sudovima Leavis je često imao pravo: dovoljno je samo da se sjetimo njegove skepse o tzv. pjesničkoj renesansi tridesetih godina ovog stoljeća, koja je, gledana iz današnje perspektive, bila mnogo manje spektakularna nego što se u ono vrijeme činilo konvencionalnoj kritici. I Leavisova kritika tzv. Bloomsbury grupe pokazala se opravdanom, jer djela pripadnika te grupe danas nisu ni izdaleka tako utjecajna kao što se prije činilo. Možda upravo zbog tog historijskog osjećaja i radikalizma ima nekih dodirnih točaka između Leavisa i marksističkog kritičara Georga Lukácsa i povrh navedene studije o Dickensu. Spomenimo neke od tih sličnosti: poput Lukácsa i Leavis vidi u Flaubertu (osobito u njegovu *Sentimentalnom odgoju)* prekretnicu u evropskom romanu s kojom započinje faza estetskog formalizma, defetizma i nedostatka vitalnosti. Poput Lukácsa i Leavis osjeća duboko poštovanje prema Tolstoju, dok prema Dostojevskom nemaju izrazita stava. I Lukács (poput Leavisa) ističe vezu između života i umjetnosti te smatra da do atrofije umjetnosti mora doći zbog udaljenosti od života, pa kaže da »kad god moderna književnost i osobito moderna književna kritika pokazuju znakove siromaštva i jalovosti, sigurno je da je oslabila najvažnija umjetnička osnova, oslabile su čvrste veze koje je vežu sa životom.«[12] Poput Leavisa i Lukács smatra da književnost može zadržati svoju izvornu ulogu samo ako je stav pisca prema životu afirmativan, te ističe da ono što može pružiti osnovu za ispravnu orijentaciju samo je »vjera u život i njegovo kretanje kroz ljudske napore prema nečemu boljem, usprkos svoj gluposti i zlu koje se očituje svakog dana...«[13]

[12] Ibid., str. 108.
[13] Ibid., str. 224.

Da ima i velikih razlika između tih dvaju kritičara, posve je jasno. Dok Leavis polazi od književne pojave kao simptoma (npr. defetizma Flaubertova *Sentimentalnog odgoja),* Lukács će izvršiti povijesnu analizu situacije koja je dovela pisca do takvog stava. Leavis se vjerojatno nikada ne bi složio s onim što Lukács smatra »praktičnom djelatnošću prave vrste«. Ostale razlike potječu iz odgoja u drugim sredinama, iz čega proizlazi među ostalim i Lukácsevo divljenje Mannu i Leavisovo uzdizanje Lawrencea. No karakteristično je da obojica visoko cijene Tolstoja. Također s time u vezi sjetimo se kako Lukács pledira da pisac treba prihvatiti svijet i život bez rezerva, a slične misli naći ćemo i u Leavisa u njegovoj važnoj studiji o Lawrenceu. Lawrenceovo djelo, ističe Leavis, pokazuje da je čovjek organski dio prirode i svijeta te da može preživjeti u ljudskom dostojanstvu samo ako ostane dio toga prirodnog ciklusa. Nasuprot tome oba kritičara smatraju da subjektivna i slična djela neizbježivo ostaju uska i postaju svojevoljna, pa prema tome bez snage i dostojanstva velike umjetnosti.

Leavisov kriterij za roman kao dramsku cjelinu — ili kako ga on često zove, »dramska pjesma« — osniva se na načelima Henryja Jamesa, koji je u svojim romanima i kritičkim napisima pokazivao sve izrazitiju tendenciju prema dramatizaciji. Iz toga se razvio utjecajan kritički pravac da autor romana ne smije pričati ili prepričavati, nego da treba prikazivati ljudske radnje, u neku ruku stvarati dramu. Iz toga se razvila ortodoksija da autor *ne priča,* nego *pokazuje.* Leavis očito pripada tom kritičkom pravcu; u studiji o Dickensu i drugdje on ističe kao pohvalu da autor prikazuje, a ne da prepričava. A ipak je Wayne Booth u svojoj utjecajnoj studiji *Retorika umjetničke proze* (1961.)[14] uvjerljivo pokazao kako vrlo često upravo *miješanje* pričanja i prikazivanja pruža željeni učinak, te kako je apsolutizacija prikazivanja na račun pričanja neosnovana jednostranost moderne kritike. I sam razvoj romana nakon Jamesa govori o tome kako je nemoguće postaviti kriterij prikazivanja (na račun pričanja) kao apsolutan. Sjetimo se samo Gideovih *Krivotvoritelja,* koji osciliraju između memoara, bilježaka, stvarnih povijesnih osoba i izmišljene fabule. Iz toga se

[14] Više o toj kritičkoj tendenciji vidi u drugom poglavlju.

poslije razvio tzv. anti-roman, a za posljednjih petnaestak godina u Francuskoj tzv. novi roman, koji je u neku ruku sav antidramatiziran, na primjer u prikazivanju amorfne psihičke supstance u Nathalie Sarraute ili u detaljnim opisima u djelima Alaina Robbe-Grilleta. Te tendencije zamijetio je i pokojni Thomas Mann, zabilježivši u svoj dnevnik dok je pisao *Dr. Faustusa:* »Zar se ne bi moglo činiti da se još mogu pisati samo romani koji, strogo uzevši, više nisu romani.« Za takve nove tendencije Leavisovi kriteriji nisu pogodni, pa zbog toga vjerojatno i nailazimo u njega na nesnošljivost prema gotovo cjelokupnoj engleskoj književnosti nakon D. H. Lawrencea. Da li ta književnost zaista pokazuje znakove slabljenja i gubitka vitalnosti ili se radi samo o promjeni konvencije, pitanje je na koje će tek budućnost odgovoriti. No preostaje činjenica da je Leavis i svojim »uskim« kriterijima mnogo postigao, da je proveo zamašnu reviziju vrednovanja, s kojom se ne moramo složiti, ali koju nikako ne možemo ignorirati.

3.

Kao kritičar s povijesnim osjećajem Leavis se bavi i neknjiževnim problemima suvremene civilizacije, pa je na tom području objavio nekoliko utjecajnih napisa. Godine 1930. izašla je njegova *Masovna civilizacija i manjinska kultura,* u kojoj raspravlja o posljedicama moderne civilizacije u Engleskoj. Sam pronalazak stroja značio je veću promjenu u ljudskom životu nego što se to obično misli, jer stroj ne znači samo spravu koja proizvodi u većim količinama robu koja nam je potrebna, nego samom svojom pojavom mijenja ljudski život. U prilog toj tezi Leavis navodi knjigu Amerikanaca R. S. i H. M. Lynda *Middletown,* u kojoj autori dokazuju kako je automobil prouzročio krupne promjene u američkoj obitelji: svojom pokretljivošću uzrokovao je raspad obiteljskog života i tradicionalnih običaja. I ostale pojave vezane uz tu civilizaciju imaju slične posljedice. Tako Leavis smatra da u Engleskoj novine svojim ulagivanjem najjeftinijem ukusu publike postupno otupljuju ukus čitaoca, a isto je tako s drugim sredstvima masovnih komunikacija. Film nas npr. privikava na otrcane šablone i formule, te nam time umrtvljuje želju da vlasti-

tim naporom pokušamo pristupiti umjetničkom djelu. Rasprostranjenu i rafiniranu reklamu Leavis smatra još jednim negativnim faktorom: svojim superlativima u trivijalnim kontekstima reklama kompromitira jezik do te mjere da se ozbiljan čovjek ne može služiti sličnim superlativima a da ne bude svjestan koliko su oni izgubili u svom izvornom značenju.

Leavis nije usamljen u toj vrsti kritike modernih medija masovne komunikacije. On tu nastavlja tradiciju poznatog engleskog kritičara iz XIX. stoljeća, Matthewa Arnolda (1822.—1888.), a zanimljivo je da je već na početku XIX. stoljeća engleski romantičar Coleridge, raspravljajući o srozavanju kritičkih standarda zbog sve većeg broja čitalaca, pisao: »A sada, napokon, budući da vjerujemo da svi ljudi mogu čitati i da svi čitaoci mogu suditi, mnogobrojna PUBLIKA, pretvorena u osobno jedinstvo magijom apstrakcije, sjedi kao imenovani despot na prijestolju kritike.«[15] Ono što je Coleridge najavio postaje sredinom ovog stoljeća koban predosjećaj kulturnog raspadanja, tako u posebnom broju tjednika »Times Literary Supplement« (15. kolovoza 1957.), posvećenom problemima engleske kulture, Cristopher Logue izražava bojazan: »Na kraju, kakve će knjige preostati? Telefonski imenici i vozni red, te možda *Wisden, Whitaker* i *Old Moore*.« Učinak takvih dijagnoza može biti i vrlo opasan, jer može navesti na defetističku rezignaciju te poslužiti onome koji pravi takva proročanstva kao opravdanje da ni sam ne pokuša stvoriti ništa osim šunda, jer na kraju krajeva publika nije sposobna da bilo što drugo prihvati.

Na zaključke koji se razlikuju od pesimističnih predviđanja Leavisa i njegovih sumišljenika nailazimo u Raymonda Williamsa, koji je i sam bio pod znatnim Leavisovim utjecajem. U svojoj zapaženoj knjizi *Kultura i društvo* (Culture and Society, 1957.) Williams ističe da se uz veći broj »loših novina povećao i broj dobrih novina i časopisa, a tako i broj korisnika javnih knjižnica i broj svih vrsta službenog i neslužbenog školstva za odrasle...«[16] A za razliku od Leavisa Williams nas upozorava na širi spektar utjecaja pri oblikovanju ljudske ličnosti:

[15] *The Portable Coleridge*, edited by I. A. Richards, New York, 1950., str. 462.
[16] Raymond Williams: *Culture and Society*, London, 1957., str. 308.

> Važno je zapamtiti, kad donosimo sud o jednoj kulturi, da nije dovoljno koncentrirati se na običaje koji se podudaraju s običajima promatrača. Kod načitanog promatrača uvijek postoji iskušenje da pretpostavi kako je čitanje isto tako važno u životu većine drugih ljudi kao kod njega /.../ On zapravo uspoređuje ono što se proizvodi za ljude za koje je čitanje važna djelatnost s onim što se proizvodi za ljude za koje je čitanje u najboljem slučaju sporedna djelatnost. U razmjeru s velikim postotkom njegovih vlastitih ideja i čuvstava koje je stekao iz onoga što je čitao, on pretpostavlja, opet krivo, da će ideje i čuvstva većine biti slično formirana. No /.../ većina ljudi ne pridaje istu važnost /.../ čitanju; njihove ideje i čuvstva formirani su širim i kompleksnijim sklopom društvenog i obiteljskog života.[17]

Nešto prije spomenuli smo da pesimizam u gledanju na budućnost kulture može dovesti do defetizma i prepuštanja snagama dezintegracije. No za Leavisa takva rezignacija nije karakteristična; za njega bi se moglo reći upravo obratno. Kao urednik časopisa »Scrutiny« (koji je izlazio od 1932. do 1953.) on je sebi i suradnicima postavio za cilj otpor prema srozavanju kritičkih standarda te pokušaj da se čitalačka publika upozori na ono što je vrijedno i trajno u književnosti i ostaloj umjetnosti (»Scrutiny« je naime objavljivao članke i o drugim granama umjetnosti, ne samo o književnosti). U manifestu časopisa ističu da

> kad književna kritika ne izvrši svoju obvezu, gubitak neće osjetiti samo čitalac. U posljednje vrijeme objavljena su znamenita književna djela i napisane su ozbiljne kritičke knjige, no prijem tih djela bio je takav da može samo obeshrabriti u budućem stvaralačkom radu/.../ jer unatoč romantičnom shvaćanju pjesnika kao ptice (koja pjeva) da sama sebi ugodi u veličanstvenoj samoći, umjetnik u velikoj mjeri ovisi o vladajućim standardima ukusa. Katkada je on možda u stanju ignorirati svoje vrijeme i njegove zahtjeve, no u prošlosti je odnos između umjetnika i

[17] Ibid., str. 308.

njegova pokrovitelja /. . ./ bio vrlo važan u određivanju primjene njegova talenta. Nema razloga zašto bismo pretpostavili da će u budućnosti biti drukčije.

»Scrutiny« je dosljedno provodio politiku svojih urednika i u tom pravcu nije se ustručavao od sukoba s istaknutim akademskim veličinama. Leavis kao glavni urednik doživio je poslije satisfakciju kada je godine 1963. Cambridge University Press objavio cjelokupne brojeve časopisa u novom izdanju. U uvodu tom izdanju Leavis govori kako je časopis polazio od pretpostavke da treba pisati o onome što je u današnje doba važno i vitalno; to znači, nastavlja Leavis, da se časopis borio za kontinuitet i tradiciju na način koji je bio mrzak akademskim krugovima: »Ono što akademski duh mrzi u 'humanim znanostima' mi smo se trudili unaprijediti: kreativnu razmjenu iskrenih sudova — istinskih osobnih sudova /. . ./ angažiranih umova koji su potpuno saživjeli s današnjicom.«

U otporu prema snagama dezintegracije kulture Leavis smatra da nastava književnosti treba odigrati važnu ulogu te se tom prigodom poziva na veliku snagu uvjerljivosti književnosti, koja po njemu treba zauzeti središnje mjesto u humanističkom odgoju. Studij književnosti treba razviti kritičku osjetljivost (training of sensibility), koja će pojedinca osposobiti da se opire konvencijama i banalnostima te će mu otvoriti oči za vrijednu i novu umjetnost. Za razvijanje kritičke osjetljivosti potrebno je kritički pristupiti književnim djelima te pomnom analizom i usporedbom otkrivati ono što je vrijedno i za nas relevantno. Bez takvog pristupa, tvrdi Leavis, »studij književnosti /. . ./ postaje neizbježivo akademski i jalov — predmet beskorisnog memoriranja, praksa graciozne znanstvene tričavosti u skandiranju stopa te crtanju grafikona fabula i radnja« (EU, 120). Protiv takvog »akademskog i jalovog« studija uperena je Leavisova kritika nastave književnosti na fakultetima. Sada taj studij uključuje, podsjeća nas Leavis, anglosaski, srednjoengleski, povijest jezika i dramu prije Shakespearea, pa prema tome nije teško zaključiti da ostaje vrlo malo vremena za književnost koja bi studenta zaista zanimala. Kao rezultat takvog stanja danas se u Britaniji studenti na fakultetima ne spremaju za život, nego za ispite. Studij engleske književnosti trebao bi sadržati djela

iz prošlosti i sadašnjosti koja su studentu stvarno interesantna, a samu nastavu trebalo bi radikalno reformirati. Predavanja, onakva kakva ih imamo danas, trebalo bi ukinuti, studenti bi se za razliku od pasivnog slušanja predavanja trebali redovito spremiti za nastavu i onda bi s nastavnikom poveli diskusiju o zadanom predmetu u želji da pronađu zajednička rješenja. Na taj bi se način izbjeglo pasivno memoriranje, »bubanje« za ispite, a odgajali bi se ljudi s vlastitom moći rasuđivanja.

Leavis se osobito posljednjih godina opet bavi općim problemom kulture i ulogom sveučilišta u očuvanju i njegovanju kritičke senzibilnosti u borbi protiv suvremenih snaga kulturne dezintegracije. Kao jedan od povoda za nove rasprave o kulturi u naše vrijeme Leavisu je služilo poznato predavanje C. P. Snowa (održano 1959.) pod naslovom »Dvije kulture«. U predavanju Snow je istaknuo da između stručnjaka u prirodnim znanostima i ljudi koji se bave književnošću nema nikakva dodira, te da jaz i antagonizam između tih dviju vrsta stručnjaka (predstavnika dviju kultura) postaje sve vidljiviji. Snow nastavlja da su književnici u XIX stoljeću (kao uostalom i danas) redovito pokazivali nerazumijevanje, ako ne i neprijateljstvo prema industrijskoj i znanstvenoj revoluciji. Tako su glavni pisci prošlih stotinjak godina u stvari *ludditi*.[18] Nasuprot tome stručnjaci u prirodnim znanostima imaju spontani osjećaj za budućnost, tvrdi C. P. Snow. A budući da su danas na Zapadu na vodećim mjestima pretežno ljudi s književnom naobrazbom i orijentacijom, Zapad (i osobito Engleska) nalazi se u ozbiljnoj opasnosti da ga vrijeme pregazi. U napadaju izvanredne oštrine i uvredljiva tona Leavis se 1962. (u predavanju pod naslovom »Dvije kulture — značenje C. P. Snowa«) okomio na Snowovu tezu da postoje dvije kulture, ističući da postoji samo jedna kultura, i to humanistička, koja definira *smisao* ljudskog napora dok prirodne znanosti mogu biti tek sredstvo da se postigne određeni cilj. Predavanje je bilo namijenjeno zatvorenom krugu slušalaca i bez prava javnosti, no kad su novine počele donositi jednostrane i iskrivljene prikaze preda-

[18] *Ludditi* — naziv za borce protiv strojeva u Engleskoj na početku XIX. stoljeća. Revolt protiv uvođenja strojeva u industriju izazvan je nezaposlenošću do koje su strojevi u prvi čas doveli.

vanja, Leavis je dopustio tjedniku »Spectator« da objavi predavanje u cjelini (9. ožujka 1962.). Predavanje je izazvalo pravu buru negodovanja u pismima uredniku. Leavisa su ti napadaji naveli da jasnije formulira svoj stav u nizu predavanja koja su održana 1967., a objavljena u knjizi pod naslovom *Engleska književnost našega vremena i sveučilište*; 1969. o istoj temi govorio je i u predavanju u SAD 1966., pod naslovom »Ludditi? ili, Postoji samo jedna kultura«. U uvodnoj rečenici tog predavanja on se tuži da je već naučen da ga krivo prikazuju, no da to ne može prihvatiti s rezignacijom. Leavisovi objavljeni radovi u posljednjih nekoliko godina rječit su dokaz da o rezignaciji nema ni govora. U knjizi *Engleska književnost našeg vremena i sveučilište* on ističe da se bavi problemom kako valja održati puni vitalni kontinuitet kulture u Engleskoj. Sigurno je, nastavlja Leavis, da kultura ne može preživjeti ako gubi publiku i ako više nema interesa za kritičke reakcije na stvaralačku djelatnost. Umjetničko stvaranje može jedino preživjeti ukoliko postoji duh suradnje (collaborative spirit) između stvaralaca i publike, između pisca i čitaoca, umjetnika i kritičara. Kako bi se osigurao kontinuitet i vitalnost duha suradnje, potrebno je, smatra Leavis, da postoji snažno središte života, a to bi trebalo biti sveučilište. Za očuvanje žive kulturne tradicije u Engleskoj studij engleske književnosti od bitnog je značenja, ali ne akademsko-kabinetski studij, nego proučavanje vitalne, još uvijek žive i relevantne tradicije engleske književnosti. »Engleska književnost«, ističe Leavis, »sjajna i bez premca po svojoj raznolikosti i opsegu, te tako puna i duboka po reakcijama na životne promjene, pruža nam kontinuitet koji još nije mrtav« (ELOT, 60). Po Leavisovoj zamisli sveučilište ne bi smjelo biti samo mjesto gdje se drži nastava i obavlja znanstveni rad, nego bi trebalo biti jezgra šire zainteresirane javnosti: »duhovna zajednica koja je zemlji potrebna kao njezin duh i savjest« (ELOT, 30). Leavis ovdje upotrebljava riječ »duhovan« u smislu vezanja znanja uz nematerijalne ciljeve i nekvantitativne norme, »nedostatak koji čini izglede za ljudski život /.../ tako beznadnim« (ELOT, 30).

Leavisove misli na tom području svakako su vrijedne pozornosti. One su naravno rezultat njegova uvjerenja o važnoj ulozi književnosti u životu čovjeka. Logično je da

želimo na sveučilištu što više mladih ljudi upoznati s visokim domašajima književnosti, ukoliko vjerujemo da ona pruža najistančaniji izraz i najširi raspon svijesti jednog vremena. Ako mladi ta remek-djela — koja nipošto nisu jednom za sva vremena određena — zavole, oni će postati karike u lancu održavanja kontinuiteta najboljih proizvoda ljudske mašte i uma. Kao takvi oni će predstavljati otpor protiv srozavanja ukusa i otupljivanja senzibilnosti. Polazeći od tih stavova, nećemo se moći složiti s tendencijama na nekim sveučilištima da još mladi i neiskusni studenti proučavaju tzv. trivijalnu literaturu kao dio svoje nastave. Studij takve literature ima smisla tek kao *kontrast* vrijednoj književnosti, ili ako vjerujemo da neko djelo iz područja tzv. trivijalne literature ima više nego efemernu vrijednost te ga želimo kritički revalorizirati. Ono na što nas Leavis redovito upozorava jest potreba za određenim standardima i kriterijima, potreba za osjećajem središnje vrijednosti dobre književnosti, bez kojeg osjećaja dolazi do bespuća i svaštarenja, jer po kojim se kriterijima, recimo, nakon »krimića« ne bismo smjeli baviti pornografijom, zapisima po zidovima javnih mjesta, itd? To samo po sebi može i biti zanimljivo proučavanje ljudskog ponašanja i reagiranja, ali više nema nikakve veze sa željom da se upoznamo s visokim duhovnim dostignućima i s nastojanjem da (samim tim poznavanjem) omogućujemo *vitalni* kontinuitet takvih dostignuća u sadašnjosti i budućnosti.

Leavisov rad na reformi nastave toliko je značajan da već spomenuti Raymond Williams tvrdi da je Leavisov »odgojni utjecaj /.../ od bitna značenja za najbolja postignuća njegova vremena«,[19] dok George Steiner piše da je Leavis »radikalno promijenio unutarnju kadencu britanske inteligencije«.[20] No njegov se utjecaj u rukama manje darovitih sljedbenika pretvorio u ortodoksiju, u nekritično odbacivanje svega što je Leavis negativno ocijenio, te u prihvaćanje i oponašanje manje privlačnih crta učiteljeva stila kao što su agresivnost i osobni žargon. Zbog toga nije pretjerano tvrditi da se danas engleska kritika nalazi u postsleavisovskoj fazi, u kojoj su glasovi nesnošljivosti prema Leavisovu utjecaju brojni i raznovrsni i kada se javljaju

[19] »The Critical Quarterly«, 1959., br. ?, str. 245.
[20] »The Encounter«, 1962., br. 104, str. 37.

nove ideje. Tako, na primjer, s očitom aluzijom na Leavisa, piše urednik časopisa »The Critical Quarterly« (1960., br. 2) da je »ono što je potrebno među kritičkim vrlinama očito /.../ uspostava ravnoteže i dobre volje povrh moralne ozbiljnosti«. Zapravo je politika toga novog časopisa usmjerena prema priznanju relativne vrijednosti većem broju pisaca (nego što su to Leavis i »Scrutiny« bili voljni učiniti).

Želja za većom snošljivosti kritike javlja se i u drugim djelima postleavisovske kritike. Tako npr. poznata profesorica i kritičar Helen Gardner u već spomenutoj knjizi *Posao kritike* (1959.) kritizira kodifikaciju neke određene tradicije, tj. književnog kanona posvećenih veličina. Osnivači su takvih definitivnih tradicija kritičari koji mašu žezlom te koji ne podnose suprotna mišljenja i sudove. Oni stvaraju određene norme i standarde te traže od svih da se po njima ravnaju. Kao što tvrdi Helen Gardner, to može imati osobito kobnih posljedica za nastavu književnosti na fakultetima. Mladi ljudi, umjesto da čitaju raznovrsna književna djela, indoktrinirani su određenim kalupima i »definitivnim« izborom koji se proglašava pravom tradicijom. »Pokušaj da se mladi ljudi uče toj vrsti distingviranja čini mi se ludošću, ako ne i zločinom«, obara se Helen Gardner na Leavisovu tezu o razvoju kritičke osjetljivosti — premda samog Leavisa izrijekom ne spominje. Sličnu težnju za većom snošljivošću naći ćemo i u knjizi *Romantična slika* (The Romantic Image, 1957.) od Franka Kermodea. Kermode smatra da je krivo i usko postavljati alternative: onaj tko u XVII. stoljeću cijeni Miltona neće imati razumijevanja za tzv. metafizičare ili obratno. I Milton i metafizičari zaslužuju našu pozornost — svaki na svoj način, a isključivost u korist jednoga ili drugoga može uzrokovati samo nepoželjno sužavanje obzora.

To su uglavnom bile postleavisovske reakcije na kritiku poezije, no posljednjih godina pojavile su se i u engleskoj kritici romana nove ideje. Kao što smo već vidjeli (u drugom poglavlju), Barbara Hardy u knjizi *Prikladna forma* (The Appropriate Form, 1964.) zalaže se za prihvaćanje romana kao rahlije strukture nego što bi to prihvatili Henry James i Leavis, kojima je ideal maksimalna koncentracija značenja u romanu kao cjelini. Prije smo već spomenuli da Leavis, reagirajući protiv analize karaktera kao polazne točke kritike romana, svoj kritički postupak zasniva na ispitivanju osnovnih tema u djelu. U najnovije doba nastala je i protiv takvog pristupa argumentirana reakcija; W. J. Harvey u knjizi *Karakter i roman* (Character and the Novel, 1965.) upravo se bavi pitanjem kako se ljudski likovi, karakteri, javljaju u romanu; na koji će način pisac prikazati glavni lik, koja će biti njegova tehnika prikazivanja sporednih likova, koji će biti kontekst u kojemu se neki lik javlja, itd.[21]

Leavisovo uvjerenje da književnost pridonosi humanizaciji čovjeka također je bilo predmet kritike. George Steiner u svom referatu o klasicima i savjesti (»The Listener«, 21. listopada 1965.) ističe da je barem teoretski zamišljivo da koncentracija svijesti na pisani tekst smanjuje oštrinu i sposobnost našeg stvarnog moralnog reagiranja. Rezultat književno-estetskog odgoja može biti da nam se krik u romanu počinje činiti stvarnijim od krika u susjednoj sobi. No Leavis bi na to odgovorio da on ne tvrdi da će nastava književnosti (kakvu on preporuča) učiniti ljude boljim, nego samo da će osigurati kontinuitet kritičke senzibilnosti i pojačati otpor prema tendencijama srozavanja ukusa našega doba. Ali postoji još jedna sumnja koja nagriza Leavisovo uvjerenje o ulozi književnosti: to je sumnja da književnost danas možda i nema onu ulogu središnje važnosti koju joj Leavis pripisuje. Kao što Graham Hough napominje: »Književnost pokazuje sklonost da zauzme univerzalno mjesto koje ona u stvari više nema. Opće je poznato... da se u naše doba područje književnosti suzilo.«[22] U romanu, drami i lirici vidimo ozbiljnu krizu, koja možda označuje svršetak jedne faze povijesti umjetnosti.

No napustimo pretpostavke o budućnosti i spomenimo još samo ukratko kritiku upućenu na račun Leavisovih pesimističnih pogleda na današnju kulturu (u širokom smislu te riječi, kao cjelokupnog načina života). Kao što u svom pismu uredniku tjednika »Times Literary Supplement« (7. svibnja 1970.) kaže David Craig:

[21] O H. Jamesu i kasnijim kretanjima u kritici romana vidi drugo poglavlje.

[22] Citirano iz *Contemporary Criticism*, edited by Malcolm Bradbury, London, 1970., str. 45.

Kulture ne možemo sveobuhvatno uspoređivati. Moderni je čovjek smanjio ubitačan napor pri radu, ali je povećao dosadu rada na vrpci. On je sveo na minimum epidemije, ali je silno povećao naoružanje. Smanjio je strah i brigu zbog smrtnosti dojenčadi, ali je izgubio čvrstu iluziju sankcioniranog cilja s onu stranu svijeta. Zbog toga je neodgovorno od Leavisa — kao i od Eliota — da ljudima daju povoda da misle kako su moderne dileme okrutnije nego ikada ranije. Leavisova umna preciznost omogućuje mu da formulira mnoge od tih dilema /.../ ali njegova emocionalna konzervativnost zamagljuje problem neopravdanom kritikom modernog života.

Složili bismo se s tom kritikom te bismo čak dodali da u Leavisovoj kritici suvremene kulture — kakvu je on vidi u Engleskoj — ima nešto usko i inzularno, uz primjedbu da opasnost od prevlasti tehnološko-utilitarističkog svjetonazora (na koju on često upozorava) danas nije jedina, a možda u međunarodnim razmjerima ni najakutnija opasnost. No ipak moramo držati na umu da je Leavis prije svega književni kritičar i da je području *književne* kritike njegovo mjesto u suvremenoj engleskoj kritici nedvojbeno osigurano. Osim Eliota ni jedan engleski kritičar nije proveo tako zamašnu i duboku revalorizaciju engleske književne baštine kao Leavis. Ako tražimo sposobnosti s pomoću kojih je Leavis izveo svoje kritičko djelo, onda se one možda nalaze manje u njegovim svjesnim načelima (najjasnije iznesenim u uvodnom dijelu *Velike tradicije*), a više u Leavisovoj hrabrosti (zamjerio se i najutjecajnijim autoritetima kad je smatrao da imaju krivo), njegovoj pronicavosti i izvanrednoj inteligenciji. Pokušajmo to ilustrirati: o Eliotu je vrlo mnogo napisano, neka se njegova djela smatraju boljim, a neka manje uspješnim, ali vjerojatno je Leavis jedini upozorio da Eliot *prestaje* biti znamenit pjesnik i kritičar kad *postaje* svjesnim članom neke sredine, koterije ili grupacije (npr. Bloomsbury grupe), prema kojoj on prilagođuje ton na račun svoga integriteta. Ili drugi primjer: znamo da Lawrence u *Ljubavniku Lady Chatterley* u dijalogu svojih likova upotrebljava vulgarne izraze za spolni snošaj, znamo također da šumar Mellors u takvim situacijama govori svojim lokalnim dijalektom, a ne »književnim«, tj. Lawrenceovim jezikom. O *Ljubavniku Lady Chatterley* također se mnogo pisalo, no nije mi poznato da je bilo tko uspješno odgovorio na pitanje o upotrebi dijalekta u pojedinim dijelovima romana. Leavis, koji smatra *Ljubavnika Lady Chatterley* neuspjelim romanom, pretpostavlja da je Lawrenceu bilo lakše, tj. manje ženantno, upotrebljavati opscene izraze u Mellorsovu dijalektu nego se služiti svojim vlastitim jezikom. Kad to pročitamo, onda nam »sine« da bi to moglo biti točno — ta svima nam je poznato da neku kletvu na stranom jeziku ili narječju možemo izreći a da pri tome nemamo nikakvu svijest o opscenosti. Kao treći primjer uzmimo Leavisov esej o Jonathanu Swiftu, autoru glasovitih *Gulliverovih putovanja*. Većina kritičara, pišući o Swiftu, govori o ironiji kao o bitnom elementu njegova izraza. No Leavis se ne zadržava samo na toj konstataciji, nego analizira i specifični postupak Swiftove ironije, te prikazuje kako Swift prvo uvjeri čitaoca u svoje tvrdnje i tek pri kraju odlomka ili poglavlja tako reći pred očima čitaoca raznese iluziju koju je sam ispočetka uvjerljivo gradio. U toj prodornosti kritičkih sudova sastoji se jedan od glavnih elemenata superiornosti Leavisove kritike nad većinom njegovih engleskih suvremenika te mu zajedno s njegovim integritetom i odanosti kritičkom poslu osigurava istaknuto mjesto u modernoj kritici.

EDMUND WILSON: POSREDNIK IZMEĐU KNJIŽEVNOG DJELA I ČITAOCA

1.

Američki kritičar, publicist, biograf, dramatičar, autor romana i novela Edmund Wilson jedna je od najosebujnijih ličnosti moderne američke kritike. Objavio je ukupno četrdesetak knjiga. Naš je zadatak da iz njegova raznovrsnog opusa izdvojimo i razmotrimo njegova glavna kritička djela. Rođen je 1895., iste godine kada i F. R. Leavis. Kao Leavis, i Wilson je dvadesetih godina ovog stoljeća suočen s pokretom koji u povijesti književnosti zovemo modernizmom; kao Leavis, i Wilson pripada onoj ranoj generaciji kritičara koja je pozitivno i znalački pisala o tom novom književnom pokretu koji je zbunio većinu čitalaca. Leavis je razradio svoj odnos prema modernoj poeziji u svojim *Novim smjernicama engleske poezije (1932.)*, a Wilson u *Akselovu dvorcu* (1931.). I za Wilsona, kao i za Le-

---

Edmund Wilson (1895.), američki kritičar i pisac. Glavna kritička djela: *Akselov dvorac: studija imaginativne književnosti, 1870.—1930.* (Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870—1930, 1931.); *Trostruki mislioci* (The Triple Thinkers, 1938., popunjeno i revidirano izdanje 1948.); *Rana i luk* (The Wound and the Bow, 1941.); uredio antologiju *Šok saznanja* (The Shock of Recognition, 1943.); *Klasici i komercijalni autori: književna kronika četrdesetih godina* (Classics and Commercials: A Literary Chronicle of the Forties, 1950.); *Obale svjetla: književna kronika dvadesetih i tridesetih godina* (The Shores of Light: A Literary Chronicle of the 1920s and 1930s, 1952.); *Rodoljubiva krv* (Patriotic Gore, 1962.); *Žvale među mojim zubima* (The Bit Bet-

avisa, moralna je preokupacija važna u stavu prema književnom djelu. Zbog toga Warner Berthoff s pravom ističe Wilsonovu tvrdnju da nam književno djelo treba pomoći »da pronađemo nešto vrijedno za ovladavanje i oplemenjivanje života«,[1] a Sherman Paul u svojoj knjizi o Edmundu Wilsonu tvrdi u zaključku da za Wilsona »glas morala nije konvencija, nego nešto što govori iznutra«.[2] I drugi Wilsonovi nazori imaju dosta sličnosti s Leavisovim. Kao što Ransom ističe (premda pomalo ironično), govoreći o Wilsonovu stavu prema književnosti: »Poezija mora imati korijenje u suvremenoj stvarnosti, njezina tema mora biti važna i suvremena« (Iz Ransomova pisma Wilsonu, citirano po: *Obale svijetla*, str. 208.). To je izjava s kojom bi se Leavis dobrim dijelom složio, a i u pojedinim Wilsonovim kritičkim sudovima ima sličnosti s Leavisom; tako npr. Wilson zamjera nedovoljnu ozbiljnost i plitku ironiju Bloomsbury grupi, a za Audena, kao glavnog predstavnika tzv. socijalnih engleskih pjesnika tridesetih godina, kaže da mu se čini kao »da je njegov mentalni razvoj zaustavljen na uzrastu đaka u pubertetu. Njegova tehnika kao da je dozrijevala, no inače on nije odrastao u zrela čovjeka« (SL, 669). I Leavis je Bloomsburyju predbacivao površnost i nedostatak odgovornosti, a za Audena je tvrdio da je njegov rani talent ostao nerazvijen i nedorastao. Oba kritičara također smatraju da književno djelo treba razmatrati u sklopu šireg društveno-povijesnog konteksta te su antiakademski nastrojeni, a pod akademskim pristupom književnosti smatraju jalovo skupljanje činjenica bez obzira na relevantnost, kao i nekritično poštivanje konvencionalnih vrednota.

No uza sve navedene sličnosti — a one nisu samo periferne i slučajne — postoje među dvojicom kritičara i duboke razlike koje bi svaku daljnju usporedbu i želju za isticanjem poklapanja stavova učinile svojevoljnom i netočnom. Dalje bismo mogli opravdano govoriti samo o razlikama: dok je Leavis izrazito antiamerički nastrojen,[3] Wilsonov antibritanski stav već su zamijetili brojni komentatori; tako npr. Wilson tvrdi: »Gospodin E. H. Carr čudna je pojava — možda simptom propadanja Velike Britanije« (SL, 116). On također govori o »karakteristično britanskom dosadnom načinu« (SL, 673), a za književnu atmosferu u Londonu kaže: »Uvijek je dragocjeno književnom svijetu u Londonu da se nekome dostojanstveno podsmjehuje (BIT, 125), itd. I u samom kritičkom pristupu djelu postoje bitne razlike među tom dvojicom kritičara. Leavis usredotočuje svoju pozornost na detalj u sklopu djela, na analizu određene teme kao komponente romana ili pjesme, te se isključivo bavi engleskom književnošću, dok je Wilson komparatist *par excellence*, on u svojoj prvoj kritičkoj studiji raspravlja o utjecaju francuske književnosti na Modernu, on često piše o stranim književnostima, npr. o Puškinu, Dostojevskom, Pasternaku, Malrauxu i njihovim vezama s drugim književnostima, on znalački analizira prijevode tih djela na engleski jezik, on govori nekoliko jezika, a čita čak i hebrejski. Wilsonov je pogled širok, gotovo sveobuhvatan, no on ipak spominje svoje nepoznavanje južnoameričkih književnosti, a primjetljiva je i odsutnost njemačke književnosti u njegovim kritičkim djelima. Tako je zanimljivo da autor koji je većinu svog kritičkog opusa posvetio književnosti XX. stoljeća jedva spominje Thomasa Manna.

Wilsonov se interes prostire na suvremenu povijest i na one komponente prošlosti koje su uvjetovale našu današnjicu; tako on u djelu *Do finske postaje* (To the Finland Station, 1940.) pruža povijesno-biografski prikaz pionira

ween My Teeth, 1965.). Književni urednik časopisa »The New Republic« (1926.—1931.) i recenzent za časopis »The New Yorker« (1944.—1948.).

U poglavlju o Edmundu Wilsonu služio sam se ovim kraticama i izdanjima:

Axel's Castle, New York, 1931. = AC;
The Triple Thinkers, New York (Galaxy izdanje), 1963. = TT;
The Wound and the Bow, New York, 1959. = WB;
Classics and Commercials, New York (Noonday izdanje), 1967. = CC;
The Shores of Light, New York (Noonday izdanje), 1967. = SL;
The Bit Between My Teeth, New York (Noonday izdanje), 1967. = BIT.

[1] Warner Berthoff: *Edmund Wilson*, University of Minnesota Press, 1968., str. 23.

[2] Sherman Paul: *Edmund Wilson*, University of Illinois Press, 1965., str. 221.

[3] Tendenciju moderne civilizacije da u usavršavanju tehnologije i podizanju materijalnog standarda vidi isključivo smisao života Leavis smatra amerikanizacijom.

modernog socijalizma, a u studiji *Rodoljubiva krv* (Patriotic Gore, 1962.) piše o književnosti američkog građanskog rata (1861.—1865.) uz dug vlastiti uvod o povijesnom značenju toga sukoba. Gotovo tri desetljeća on je pisao recenzije o suvremenoj američkoj književnosti i na taj način njegovi eseji predstavljaju neku vrst književne kronike dvadesetih i tridesetih godina. To su sve kvalitete Wilsona kritičara koje ga čine potpuno različitim od Leavisa. Dva su se kritičara i osvrnula jedan na drugoga. Leavis nema nimalo simpatije za Wilsona, spominje ga osobito u svojoj studiji o Dickensu kao začetnika utjecajna, ali štetna pristupa Dickensu. Po Leavisu Wilson Dickensu pripisuje dualizam između dobra i zla te između potištenosti i frenetične erupcije, koja u Dickensa u stvari ne postoji. Kako tvrdi Leavis, svoje nedovoljno poznavanje viktorijanske Engleske i sredine u kojoj je Dickens odrastao Wilson je nadomjestio apriornom tezom u svom utjecajnom eseju »Dickens, dva Scroogea«. Sa svoje strane Wilson ne pokazuje osobite simpatije za Leavisa. U jednom imaginarnom intervjuu (1962.) on priznaje da nije mnogo čitao Leavisa te ga, zajedno s tzv. humanistima iz Harvarda, svrstava među »fanatične književne moraliste« (BIT, 535). Dalje kaže za Leavisa da je on »onaj tip dogmatske osobe koja me neizbježivo antagonizira. Ne mogu shvatiti kako se može iz simpatije prema ovom ili onom piscu učiniti pitanje života ili smrti«.

Time možemo zaključiti ovu usporedbu između dvojice kritičara suvremenika i nastaviti s daljnjim određivanjem Wilsonove kritike. On se sam češće osvrće na svoje mjesto u modernoj kritici te govori o svom postupku. U retrospektivnom napisu »Misli na vlastitu bibliografiju« (Thoughts on being Bibliographed, 1943.) on govori skromno o svom djelu kao o »zapisima novinara i jedini interes koji ti zapisi mogu imati jest da pokažu način kako jedan novinar radi« (CC,112). No on ističe da vjeruje u novinarstvo kao u ozbiljnu profesiju, koja nipošto nije u sukobu s njegovim pozivom književnoga kritičara. Zbog toga možemo prihvatiti tvrdnju Franka Kermodea da je Wilson »nedvojbeno najveći kritičar našega doba koji se javlja u časopisima, u najmanju ruku na engleskom jeziku«.[4]

[4] Frank Kermode: *Continuities*, New York, 1968., str. 100.

U pogledu daljnjeg određivanja Wilsonova stava potrebno je istaknuti njegov povijesni pristup. O tome on sam govori u uvodnom eseju svoje zbirke *Žvale među mojim zubima*. Pod utjecajem svoga profesora romantike Christiana Gaussa na sveučilištu Princeton on se upoznao s francuskom književnošću i dospio pod utjecaj francuske kritike ili, kao što sâm kaže, »cijeli moj nazor o književnosti bio je pod snažnim dojmom Taineove metode prikazivanja i objašnjavanja« (BIT, 2). Kao ostale utjecaje spominje Matthewa Arnolda, Henryja Jamesa i Leslieja Stephena (oca Virginije Woolf). Sve su to pisci i kritičari iz XIX. stoljeća, u biti sljedbenici biografsko-povijesnog kritičkog postupka. No to nas ipak ne smije zavesti da pomislimo kako prikazujemo neki anakronizam, jer u Wilsonovu djelu nailazimo na stanovit paradoks. Premda po kritičkim metodama pretežno tradicionalan kritičar, on ipak u književnoj povijesti pripada onoj kritičkoj eliti koja prva zapaža, otkriva i prikazuje nove književne struje te luči staro od novog, vrijedno od pomodnog.

Za upoznavanje Wilsonovih nazora bitno je uzeti u obzir njegovu posvetu *Akselova dvorca* profesoru Christianu Gaussu. Wilson tu ističe: »Bili ste uglavnom Vi onaj od koga sam tada stekao ideju o tome što bi književna kritika trebala biti — povijest ljudskih idejā i vizijā u okolišu prilika koje su je oblikovale.« U poglavlju o Eliotu u *Akselovu dvorcu* Wilson tvrdi da je kritika u XIX. stoljeću bila usko vezana uz povijest, te je bila posrednik ideja o svrsi i sudbini ljudskog života, dok »kritika našega doba ispituje književnost, umjetnost, ideje i uzorke ljudskog društva u prošlosti s distanciranim znanstvenim interesom ili distanciranim estetskim mjerilima, koja ni na ovaj ni onaj način ne vode nikamo« (AC, 112—113). Kad to držimo na umu, neće nas začuditi da Wilson nije imao nikakvih afiniteta prema najutjecajnijem kritičkom pokretu u SAD njegova doba — prema Novoj kritici. Nova kritika potekla je s juga SAD, tj. iz dijela zemlje koji je najmanje vezan uz suvremena povijesna kretanja. Za američkog južnjaka, kao što ističe Wilson, pojmovi kao što su reforma, društveni napredak i slično samo su apstraktne fraze bez ikakva značenja:

> Južnjak je potpuno odsječen od naših 'angažiranih' briga zbog nazora koji pripadaju drugom svijetu —

svijetu s feudalnim zaleđem — što spaja poštovanje za to zaleđe, stanovitu nostalgiju za njim, s nečim što je pozitivnije: ideal slobode — premda je sloboda, koju oni naravno traže, samo za imućne klase (BIT, 295—296).

A kao što Wilson vjeruje, iz ahistorijske kritike proizlazi subjektivnost, proizvoljnost, izvještačenost, kao što je potjera za simbolima i akademska jalovost. Za razliku od takvih zastranjenja Wilson svoj stav naziva jednostavno humanističkim. U eseju o Paulu Rosenfeldu on ističe da je ono što je imao zajedničko s Rosenfeldom bio »osnovni stav i /.../ zajednička kulturna tradicija koju je najlakše nazvati humanističkom« (CC, 511), a za domet svoje kritike smatra umjereni doprinos

> općem međusobnom oplođivanju, da bismo književnoj publici omogućili da cijeni i shvati i našu angloameričku kulturu i kulture evropskih zemalja u odnosu jedna prema drugoj, kako bismo stigli do stanovišta s kojeg bismo mogli pristupiti sustavima umjetnosti i misli koji su nam se prije činili nepristupačnim i međusobno inkompatibilnim (BIT, 5).

Na tom području svakako je Wilsonov najveći uspjeh njegova prva i danas već glasovita studija *Akselov dvorac* (1931.). No svesti njegovu kritičku zaslugu u toj knjizi na neku vrst popularizacije Moderne značilo bi smanjiti njezinu važnost. U *Akselovu dvorcu* on na lucidan i pregledan način prikazuje vrlo aktualne, ali tada još diskutabilne predstavnike modernizma, kao što su Yeats, Eliot, Proust i Joyce, te ispituje njihov dug francuskoj književnosti, osobito simbolizmu. Wilson se tako reći bori za građansko pravo te književnosti, ističući njezinu vezu s velikom literarnom tradicijom. Dakle, ono što Wilson tu postiže jest priznanje velikana Moderne, ne kao isključivih rušitelja prošlosti, nego kao nastavljača i reformatora kulturne baštine. U neku ruku opet smo suočeni s Eliotovom tezom o tradiciji kao modifikaciji i alteriranju prošlosti, o tradiciji kao novatorstvu u sklopu revizije i obogaćenja prošlosti. Zbog toga Wilson, predbacujući Maxu Eastmanu konvencionalnost njegove knjige *Književna svijest* (The Literary Mind, 1931.), ističe da se ta knjiga zamjerila »najodvažnijim i najozbiljnijim od onih pisaca koji su se trudili nastaviti veliku tradiciju književnosti, te je toj knjizi pošlo za rukom rasrditi sve one koji su se pokušali boriti za Yeatsa i Eliota protiv filistara koji su na njih režali« (CC, 59—60). Budući da je *Akselov dvorac* objavljen 1931., očito je da Wilson misli i na sebe kao borca za priznanje modernističkih velikana kao nastavljača književne tradicije. U već spomenutom napisu »Misli na vlastitu bibliografiju« on priznaje: »...želio sam dokazati sâm sebi kako sam 'vojnik u ratu za slobodu čovječanstva' te da govorim za 'mlađu generaciju' koja je 'kucala na vrata': takve su mi fraze često bile na pameti« (CC, 114).

U *Akselovu dvorcu* Wilson prije svega ističe kako se simbolizam, nasuprot naturalizmu (koji se osnivao na determinističkim teorijama evolucije), oslanja na tekovine novije znanosti koja promatra svijet iz perspektive relativnosti i međusobne ovisnosti, negirajući stare dualizme između duha i tijela, uzroka i posljedice, vanjske prirode i čovjeka. Pojedinac sada opet postiže svoje dostojanstvo, što se odražava u pretjeranom individualizmu simbolista i njihovih sljedbenika. No Wilson posjeduje i odveć istančan povijesni osjećaj a da u pesimizmu simbolizma i kasnijeg modernizma ne bi vidio dubljih korijena, te ističe kako je za generaciju Gautiera građanin već postao neprijatelj, ali pjesnik je osjećao zadovoljstvo u borbi protiv njega. Nasuprot tome, na kraju stoljeća, s pjesnikova gledišta, građansko je društvo toliko ojačalo da je borba protiv njega postala beznadna. Prema tome nije čudo da moderni pjesnici često stvaraju tako reći zaštitne mehanizme iz osjećaja neprilagođenosti i izdvojenosti. Yeats stvara mističnu teoriju tzv. anti-mask, tj. neku vrst negacije samoga sebe, da bi izbjegao bezlično utapanje u društvu, Proust se fizički ograđuje od vanjskog svijeta, Joyce zauvijek napušta svoju domovinu Irsku, a Isle-Adamov Aksel — po kojemu knjiga nosi naslov — živi odvojeno od svijeta u samotnu dvorcu te u času ljubavnog zanosa ubija sebe i svoju dragu. Aksel je uvjeren da bi sve što bi slijedilo nakon tog ljubavnog zanosa bilo razočaranje, te time simbolizira osnovnu tezu cijele knjige, tj. da je jedna epoha pri kraju, da nakon nje slijedi propast, ili možda,

kao što Wilson vjeruje, perspektiva za novu stvarnost i neslućene mogućnosti za razvitak ljudske mašte i misli.

Velikani modernizma pružaju Wilsonu povoda za nadu da se radi o uvodu u veliku novu epohu; Eliotova poezija predstavlja sugestivan izraz nove urbane civilizacije, ona prikazuje sivilo i dosadu modernog gradskog života, u kojem se tradicija pretvorila u hrpu nepovezanih isječaka prošlosti; Proustov je veliki roman imaginativna varijanta suvremene teorije relativnosti, gdje autorova bogata tapiserija ljudskih odnosa mijenja svoj karakter, boje i odnose u prolaznosti vremena i kao žrtva društvene mijene. Tako opsežnu i rafiniranu sliku društva, uz razrađeni prikaz sjećanja, asocijacija i anticipacija nije prije pružio nijedan autor.

Joyce je u svom *Uliksu* iskoristio metode simbolizma i naturalizma kao nitko prije njega. U *Uliksu* je svaki detalj na svom logičnom mjestu, sve što se u tom djelu događa savršeno je dosljedno, točno smo upućeni kako su likovi bili obučeni, koliko su novaca izdali pri kupnji, te kakve su pjesme bile popularne na dan kada se zbiva *Uliks*, tj. 16. lipnja 1904. u Dublinu. No čim uronimo u svijest Joyceovih junaka, nalazimo se u složenom i zamršenom svijetu, u svijetu često fantastičnom i neprozirnom kao u djelu pjesnika simbolista. Katkada su u prikazu svijesti i podsvijesti izostavljene one logične veze i mostovi koji misao čine razumljivom, te smo prepušteni slijedu polusvjesnih asocijacija, pri čemu sami moramo interpolirati logičko-racionalne odnose i spone.

Kako bi potkrijepio svoje teze, Wilson pravi usporedbe između Yeatsa (kao tipičnog predstavnika modernizma) i Bernarda Shawa (kao tipičnog pripadnika prijašnjih generacija i konvencija). Dok se Shaw u svom *Vodiču u socijalizam i kapitalizam* oslanjao na široku platformu suvremene sociologije, politike, ekonomije, biologije i žurnalistike, Yeats je, uvjeren da je svijet znanosti i politike poguban za pjesnika, odlučno krenuo u drugom pravcu. Shaw je prihvatio znanstvenu tehniku i sebi postavio zadaću da ovlada problemima modernog demokratskog industrijskog društva. Yeats je odbacio naturalizam i usredotočio svoju pozornost na zagonetku individualne svijesti. Dok je Yeats uređivao izdanja mističnog engleskog pjesnika Williama Blakea, Shaw se trudio da ovlada Marxovom filozofijom.

No Wilson smatra da će uskoro doći vrijeme kada će jedna književna epoha doći do definitivnog kraja i iscrpljenja, pa vjerojatno nije daleko dan kada će Eliot, Proust i Valéry biti tretirani s Wellsom, Shawom ili Anatolom Franceom. Ali ipak, buduće generacije služiti će se u mnogočemu spoznajom i tehnikom simbolista. Na taj će način oscilacija koja već tri stotine godina titra između objektivizma i subjektivizma opet krenuti na suprotni pol, ili — što bi bilo pozitivnije, a možda i vjerojatnije — oscilacija će možda prestati. Naša shvaćanja o subjektivnom i objektivnom osnivala su se na krivim dualizmima, naši su materijalizmi i idealizmi također bili krivi izvodi iz znanstvenih implikacija — klasicizam i romantizam, naturalizam i simbolizam stoga su u biti krive alternative. Tako ćemo možda doživjeti, vjeruje Wilson, sintezu naturalizma i simbolizma, koja će nam pružiti suptilniju, složeniju i potpuniju sliku ljudskog života i svijeta nego što smo je ikada do sada spoznali, u stvari simbolizam se već stopio s naturalizmom u jednom djelu: u *Uliksu*.

Nerazumljivost moderne poezije jedan je od omiljelih prigovora, a prvi put se javlja u poeziji simbolizma. A ipak, zar možemo jasno odrediti fiksne granice između smisla i nesmisla, pita se Wilson. Jedina je razlika što smo kod konvencionalnog jezika naviknuti na način izražavanja s pomoću poznatih forma i shema, a moderna poezija pokušava taj jezik kondenzirati, čime postiže lakše baratanje složenim pojmovima. Wilson ne isključuje mogućnost da će taj novi jezik revolucionirati naše ideje o sintaksi kao što moderna filozofija teži odbacivanju pojma uzroka i posljedice.

Autori o kojima raspravlja u *Alselovu dvorcu* ostat će vjerojatno upisani u povijesti književnosti svih vremena, te iako su svojim pretjeranim individualizmom graničili katkada čak s ludilom, oni su ipak razbili staru mehaničku rutinu, napustili stari materijalizam te otvorili mašti područja novih sloboda i elastičnosti. Premda smo svjesni da s njima nešto umire, možda i čitava beletristička kultura renesanse, prisiljena da se sve više specijalizira, dotjerana u škripac pod pritiskom industrijalizacije i općeg školovanja, oni su ipak srušili zidove današnjice te u nama bude nadu i oduševljenje za neiskušane, neslućene mogućnosti ljudske misli i umjetnosti.

2.

Već u *Akselovu dvorcu* Wilson iznosi tezu da poezija u naše vrijeme postaje medij za sve uže područje ljudskog iskustva, te da zbog toga gubi na vitalnosti. Za potvrdu svoje teze Wilson uzima Joyceova *Uliksa*. U tom djelu raznovrsni su elementi iskustva uočeni na nov način, a to je iziskivalo i svjež način izražavanja. Taj nov način izražavanja omogućio je Joyceu da asimilira širi spektar iskustva i veću mogućnost prilagođavanja od bilo kojeg suvremenog pjesnika tipično moderne svijesti o samome sebi. Znamenito je, nastavlja Wilson, da je Joyce, kako bi to postigao, prestao pisati stihove. No u drugu ruku ne smijemo gubiti iz vida da Joyceova proza nije nipošto konvencionalna; ona uzima slobode sintakse i metaforike, te zbog toga Wilson ističe: »Joyce je zaista velik pjesnik nove faze ljudske svijesti« (AC, 221). Na tezu o sve užem području poezije u moderno doba Wilson se vraća u svojoj zbirci *Trostruki mislioci* (The Triple Thinkers, 1938.), koja sadrži raznovrsnu građu, uključujući napise o Shawu, Flaubertu i Henryju Jamesu, kao i poznati esej o povijesnom pristupu književnosti. Sam naslov *Trostruki mislioci* potječe iz Flaubertova pisma Louisi Colet, u kojem on govori kako bi umjetnik u potpunoj odanosti umjetnosti trebao biti bez ostalih lojalnosti, kao što su religija, domovina i društvena uvjerenja, te dodaje da je umjetnik zapravo trostruki mislilac. U ovoj zbirci nalazi se i zanimljiv esej »Da li je stih tehnika koja odumire?« Kao što nas Wilson ovdje podsjeća, pod stihovima mislimo na sastave pisane određenim metrom i rimom, dok je proza pisana u odlomcima te ima samo ritam. No ako s tehničkih odrednica krenemo na sam pojam poezije, uočit ćemo da je ona u prošlosti značila nešto drugo od područja koje danas obuhvaća. U prošlosti je npr. atenski državnik Solon izložio svoje političke ideje u stihovima, Horacijeva *Poetika* također je formulirana u stihovima, a i kasnije imamo bezbroj slučajeva gdje autori upotrebljavaju stih za područja u kojima je poslije u potpunosti prevladala proza. Zbog toga Wilson želi pojam poezije iznova definirati, uzevši u obzir da su najveća i najdublja književna djela bila katkada pisana stihom a katkada prozom, što je djelomice ovisilo o autoru, a djelomice o književnoj modi. Takva definicija omogućila bi bolje i primjerenije usporedbe nego što ih možemo praviti ako

se pridržavamo stroge podjele na stih i prozu kao kriterije. Tako je npr. engleskog satiričnog neoklasičnog pjesnika Alexandra Popea (1688.—1744.) primjerenije uspoređivati s isto tako satiričnim viktorijanskim romanopiscem Thackerayjem nego sa Shakespeareom, premda su naravno i Pope i Shakespeare pisali u stihu, dakle obojica su bila u tehničkom smislu riječi pjesnici. Na temelju svojih premisa Wilson dolazi do zaključka: »Tehnika proze kao da danas na taj način apsorbira tehniku stiha, no pokazuje se da je on posve dorastao imaginativnom zadatku zbog kojeg su ljudi zvali Homera 'božanskim': ono ponovno stvaranje okrutne konfuzije života u skladu i logici riječi« (TT, 30).

I u drugim Wilsonovim esejima naći ćemo sličnih misli; tako on 1937. tvrdi da je danas poezija, odnosno stih, ograničen po upotrebi na lirsku pjesmu, dok je u prošlosti uključivao velika područja ljudskog misaonog i čuvstvenog iskustva. No u ta vremena stih je imao fleksibilnost i bogatstvo nezamišljivo u prozi. Tako je Dante baratao mogućnostima i bogatstvom jezika prema kojem je npr. jezik engleskog romanopisca Fieldinga iz XVIII. stoljeća potpuno drven i nesavitljiv. Tek su romantičari razvili elastičnu i nijansiranu prozu, a ta tendencija nastavila se sve do našeg vremena kada možemo govoriti tako reći o stapanju dvaju medija u novu tehniku izražavanja. To je, po Wilsonu, osobito vidljivo u Joyceovu *Finneganovu opijelu*, gdje autor prikazuje H. C. Earwickera u snu, a obiteljski odnosi neposredna su građa tih sanja. No Joyce je imao epske ambicije i slijedio je neku vrst jungovske koncepcije ljudske svijesti kao stvaraoca mitova čovječanstva, što čini Earwickerov san univerzalnim. Samo se po sebi razumije da takve ambicije zahtijevaju potpuno nove načine izražavanja, koji su inače konvencionalno svojstveni prije svega poeziji. Zbog toga Wilson ističe da je *Finneganovo opijelo* »velika poema, jedno od vrhunskih djela književnosti našega doba« (CC, 182). Sa svojom tezom da poezija gubi vitalnost u naše doba Wilson je na suprotnom polu od Richardsa, koji je tvrdio da u današnje vrijeme znanstvenoga svjetonazora poezija može spasiti emocionalnu komponentu čovjeka. No Wilson nije usamljen u svojoj tezi; Leavis npr. tvrdi da je u XIX. stoljeću roman postao medij izražavanja književnog genija, a u našem stoljeću Virginia Woolf, poput Wilsona, govori o novom književ-

nom stilu koji bi trebao biti sveobuhvatniji od formalne poezije, ali i savitljiviji i sugestivniji od tradicionalne proze. I Lawrence je smatrao da poezija u okvirima konvencionalnih pravila stiha, rime i metra više nije opravdana i moguća u doba surovih realnosti našega stoljeća. Više kritičkih glasova prorokovalo je dakle krizu tradicionalne poezije u okviru previranja književnosti našega doba.

Ono što je Joyce pokušao postići jest oslobođenje od Flaubertova naturalizma te ostvarenje prodora u novu eru književnosti s većom slobodom i mogućnošću prikazivanja općenito ljudskog za razliku od opisivanja nekog određenog čovjeka u određenom gradu u određeno vrijeme. Joyce je mogao ostvariti taj općeljudski domet jedino s pomoću tradicionalne tehnike poezije, tj. s pomoću simbola i metafore. To su glavni instrumenti nasuprot formulama znanstvene egzaktnosti, koje su postajale sve nepodnošljivije za glavne predstavnike Moderne, a za razumijevanje kojih se Wilson zalagao u svojim ranim djelima. Govoreći najopćenitije, on je smatrao da predstavnici Moderne ispunjavaju preduvjet velike umjetnosti time što se bore »s novim fazama iskustva i pokušavaju im pružiti ljepotu i smisao« (CC, 51).

Velike su knjige otvorene prema životu, one prikazuju ljude i društvo u bujanju i previranju, čovjeka u naporu i boli, te one iz kaosa stvaraju red. U tome i jest paradoks književnosti: ona nastaje kao rezultat izraza anomalija stvarnosti, kao posljedica patnja i nereda te nalazi rješenje toga nesklada u određenom redu, uzorku i strukturi kako bi time »ostavila neki trajni biljeg svijesti na zagonetnoj mijeni iskustva koje bježi ispod naše ruke« (SL, 27). Veliki pisci pokazuju nam ili moć društvenih snaga, ili nesvladive putove sudbine, ili suprotne poticaje ljudskog duha u sukobu. Gdje nema slikovita, savitljiva i imaginativna prikaza tih sukoba i toga zamršenog paralelograma sila, nema ni velike umjetnosti. Tako su npr. u Kiplingovim djelima zlo i dobro jasno postavljeni već na samom početku, pa nema čak ni napetosti melodramatskog razvoja fabule. Te vitalne gipkosti nema ni u Steinbecka, koji »nema ništa suprotstaviti /svojoj/ viziji ljudske mržnje i samouništenja osim neobjašnjive vjere u život« (CC, 44). Još je izrazitiji Wilsonov prigovor Kafki. Čak ako Kafku usporedimo s autorima s kojima ima sličnosti, kao što su npr.

Gogolj i E. A. Poe, rezultat je usporedbe napokon nepovoljan za Kafku. Premda su i Gogolj i Poe prikazivali mučne ljudske situacije, u njihovim djelima ipak ima nekog prkosa, otpora i izazova. Na svoj način obojica imaju stanovitu moralnu snagu. No potpuno denacionalizirani, otuđeni i paralizirani Kafka na kraju nas uvijek mora razočarati i obeshrabriti: »Ono što nam je Kafka ostavio jest poluizrečeni dahtaj zgažene duše koja sumnja u samu sebe. Ne shvaćam kako ga bilo tko može smatrati velikim umjetnikom ili moralnim vođom« (CC, 392). Za razliku od Kafke, tvrdi Wilson, u Sartreovim djelima nećemo naći takav defetizam, iako je atmosfera njegovih knjiga puna pokvarenosti, poniženja i potištenosti. No unatoč tome Sartre »nije dopustio da to umrtvi njegovu inteligenciju ili njegovu savjest« (CC, 399). Polazeći od istih premisa o potrebi otvorenosti književnog djela prema životu u društvu, Wilson hvali Dos Passosovu *Četrdeset drugu paralelu*, te tvrdi da je među svojim američkim suvremenicima Dos Passos jedini koji »se zanima za velika pitanja politike i društva« (SL, 223).

Ono što daje smjer i orijentaciju u autorovu pristupu stvarnosti i ljudskom iskustvu jest moralni osjećaj, o kojem je već bilo riječi. Zbog toga Wilson ima i toliko razumijevanja za umjetnost Henryja Jamesa, za kojega kaže da je pretpostavljao moralnu ljepotu kozmopolitskom esteticizmu te čija su djela, kao što se Wilson izrazio (pišući doduše o Malrauxu), »ispitivanja mjesta i svrhe čovječanstva« (BIT, 143). A da bi umjetnik izvršio nova otkrića i prodore u još neotkrivena područja ljudskog iskustva i njegove egzistencije, potrebna je stanovita sloboda eksperimentiranja. Često puta neće nam biti jasno koja je namjera nekog novog umjetnika, smatrat ćemo njegovo djelo zabludom ili hirom, no budućnost će nam tek pokazati da li je naša sumnja bila opravdana ili jednostavno nismo bili spremni prihvatiti nešto novo i nekonvencionalno. U umjetnosti je u pogledu eksperimenta kao u znanosti. Za ilustraciju te tvrdnje Wilson uzima njemačkog matematičara i fizičara Karla Friedricha Gaussa (1777.—1855.)[5] i njegove začetke neeuklidske geometrije, o kojoj Gauss za života ništa nije objavio, a koja bi u njegovo doba ostavila

[5] Karl Friedrich Gauss bio je predšasnik Wilsonova profesora romanistike na sveučilištu Princeton Christiana Gaussa.

dojam jalovih spekulacija; no upravo je ta geometrija postala jednim od osnovnih instrumenata Einsteinovih otkrića u našem stoljeću.

Što se tiče povoljnih uvjeta koji omogućuju i pogoduju razvoju piščevih sposobnosti uvida u društvo i čovjeka, Wilson ne daje definitivnih odgovora, no on se tim problemom ipak češće bavi, i cijela zbirka njegovih eseja pod naslovom *Rana i lûk* (The Wound and the Bow, 1947.) zapravo pokušava odgovoriti na to pitanje. U autora o kojima tu raspravlja (među ostalima Dickens, Kipling, Hemingway, Edith Wharton, pa čak i Sofoklo) uvijek se radi o stanovitoj neprilagođenosti društvenoj sredini ili užem okolišu, iz čega proizlazi određen pristup, stvara se posebna senzibilnost i osjetljivost potrebna za stvaranje umjetničkih djela. U svih tih autora imamo ono što Wilson zove »maladjustment«. Sâm naslov zbirke »Rana i luk« uzet prema Sofoklovoj tragediji, gdje glavni junak posjeduje nepobjedivi luk, ali boluje od neizlječive rane, sugerira nam da autor raspravlja o ličnostima u kojih postoji raskorak između subjektivnih sposobnosti i objektivne okoline. U eseju o Dickensu Wilson se pobliže osvrće na tu tezu te ističe da je za pisca vjerojatno korisno ako je uhvaćen između dvije klase u društvu oštrih društvenih razlika, ili da bude uhvaćen između dvije civilizacije (kao npr. Henry James u Evropi), jer ga to osposobljava da dramatizira kontrast te proučava međusobne odnose, koji ostaju nepoznati i neotkriveni pojedincu s čvrstim korijenjem u jednoj sredini. Kao što Wilson nastavlja, možda je to bio i Shakespeareov slučaj u procijepu između pokrajinske buržoazije i dvora u Londonu. Dostojevski, koji ima sličnosti s Dickensom i čija je karijera donekle paralelna, izrazit je slučaj koji svoju dramatsku snagu i domet barem donekle zahvaljuje društvenoj neprilagođenosti. Otac Dostojevskoga bio je liječnik iz društveno neugledne obitelji, zbog čega je u feudalnoj Rusiji bio u nezavidnu položaju, no on je ipak slao svoju djecu u školu za plemstvo. Obitelj Dostojevskoga raspala se nakon majčine smrti; otac se odao piću te je napokon umoren od svojih kmetova. Mladi Dostojevski ostao je gotovo potpuno bez ičega te se srozao do društvene razine Raskolnikova i Stavrogina. I Dickens je bio u društveno nelagodnu procijepu između viših i nižih klasa građanstva. U neku ruku nije bilo sredine kojoj je on pripadao. Nakon što opisuje Dickensovo djetinjstvo, Wilson zaključuje da su za čovjeka snažna duha, kojem je djetinjstvo bilo skršeno okrutnošću organiziranog društva, dva rješenja prirodna: da postane zločinac ili revolucionar. Charles Dickens igrao je u svojoj mašti obje uloge.

I u Kiplingovu slučaju, kao i u slučaju američke književnice Edith Wharton, Wilson tumači djelo na temelju napetosti i nelagode stanovitih neprilagođenosti i odraza stanovitih utjecaja iz ranog djetinjstva. U ovom aspektu Wilsonove kritike očit je Freudov utjecaj. Mogli bismo se napokon zapitati zašto Wilson pripisuje toliku ulogu neprilagođenosti kao uvjetu za stvaralačku djelatnost. Poznato je da svaki organizam pokušava razviti otporne mehanizme protiv opasnosti koje ga ugrožavaju. Zec je npr. odličan trkač te ima izvrstan sluh — i jedna i druga sposobnost razvile su se kao rezultat činjenice da je zec progonjena životinja koja svoje održanje može zahvaliti ranom zamjećivanju opasnosti i mogućnostima brzog bijega. Sposobnosti su se dakle razvile kao reakcija stanovite neprilagođenosti zeca na okolinu, tj. na ostalo životinjsko carstvo. No možemo potražiti i neki bliži primjer za objašnjenje uloge neprilagođenosti u umjetnika. Nedvojbena je činjenica da među Židovima postoji visok postotak darovitih ljudi. Ako ne vjerujemo u danas već neodrživu teoriju o urođenosti nekih svojstava, tu darovitost možemo jedino objasniti kao rezultat vjekovnog »izoštravanja« inteligencije i senzibilnosti židovske rase uslijed protjerivanja, pogroma i drugih šikanizacija kojima su Židovi bili u toku svoje povijesti izloženi. Radi se dakle o razvijanju sposobnosti kao uvjetu samoodržanja. Po Wilsonu i pisac kroz nelagodu svoje neprilagođenosti stvara djelo; on upravo postaje svjestan života zato što ga život tišti. Jasno je da to ne može postati općom teorijom umjetničkog stvaranja, no bit će da ipak pokriva dobar dio uvjetovanosti stvaralačke djelatnosti.

Već smo spominjali da je povijesni pristup od velike važnosti za karakter Wilsonove kritike. Mjestom povijesti u kritici on se najjasnije bavi u eseju »Povijesno tumačenje književnosti« (u zbirci *Trostruki mislioci)*. Premda Wilson vjeruje da bez biografsko-povijesnog pristupa ne možemo primjereno ocijeniti nekog autora, on u drugu ruku ističe da, bez obzira kako temeljito studirali povijesne i

biografske elemente koji su djelovali na stvaranje i formiranje književnog djela, u krajnjoj liniji nećemo ništa postići ako ne znamo razlikovati dobro od lošega, prvorazredno od drugorazrednoga. Na pitanje kako možemo razlikovati dobro od lošega u književnosti, Wilson odgovara da je za tu spoznaju prvenstveno važna emocionalna reakcija čitaoca. Za svrhe praktične kritike to je sigurna pretpostavka od koje možemo dalje krenuti. Tek kada postoji slaganje o osnovnoj emocionalnoj reakciji stanovitog broja zainteresiranih ljudi prema nekom književnom djelu, stvorena je osnova za daljnju diskusiju o elementima toga djela. Samo se od sebe postavlja pitanje na koji se način možemo identificirati s tom elitom koja zna o čemu govori. Odgovor je skroman: ti se ljudi sami stvaraju i njihovi odgovori su trajni. Kao što Wilson napominje, varalice će možda pokušati proturiti svoje sudove, ali njihov će vijek biti kratak. Wilson među te odabranike ne ubraja nužno kritičare, profesore i književnike, nego takvi ljudi mogu biti bilo kojih profesija. Ali što je uzrok te emocionalne reakcije koja je kritičarov čarobni štapić, pita se dalje Wilson. Po njegovu mišljenju sva naša istinska intelektualna djelatnost, bez obzira na kojem području, pokušaj je da se shvati smisao našega iskustva, tj. da se život učini boljim, jer razumijevanjem pojava koje nas okružuju olakšavamo borbu za život i omogućujemo opstanak.

Ako uzmemo dva primjera iz različitih područja antičke kulture, npr. Euklida i Sofokla, uvidjet ćemo da oba doprinose rješenju nekih osnovnih problema koji nas okružuju. Bez obzira na književni rod, da li se radi o poruci nekog idealističkog shvaćanja, kao u Platona, ili o običnoj lirskoj pjesmi, uvijek imamo novi sadržaj u formi koja je simetrična i ugodna te sačinjava tkivo pjesničkog djela. To nas dovodi do povijesnog stanovišta. Iskustvo čovječanstva neprestano se mijenja i stalno se suočavamo s novim kombinacijama elemenata, te pisac koji želi biti barem nešto više od pukog odjeka svojih prethodnika mora uvijek naći izraz za nešto što još nikada nije bilo rečeno, on mora ovladati nekim pojavama kojima još nitko nije ovladao. Kod svake takve pobjede ljudskog uma, bez obzira da li u povijesti, filozofiji ili poeziji, osjećamo duboko zadovoljstvo, izliječeni smo od boli nekog nereda, riješeni smo tereta koji nas je tištio uslijed našeg nerazumijevanja. To olakšanje koje dovodi do osjećaja moći, a s time i radosti, pozitivna je emocija koja nam govori da smo naišli na prvorazredno književno djelo.

3.

Wilsonov *Akselov dvorac, Trostruki mislioci i Rana i luk* sačinjavaju glavninu njegova ranijeg kritičkog opusa, a to su ujedno i njegove glavne zbirke eseja s jasno ocrtanim zajedničkim temama, dok su njegove kasnije knjige (osim *Rodoljubive krvi*, koja prikazuje književnost američkog građanskog rata) zbirke eseja s raznorodnom tematikom, gdje je jedini zajednički nazivnik tek doba koje ti eseji obrađuju: *Obale svjetla* (književna kronika 20-tih i 30-tih godina), *Klasici i komercijalni pisci* (književna kronika 40-tih godina) te *Žvale među mojim zubima* (kronika 50-tih i 60-tih godina). Te tri knjige (ukupno oko 2000 stranica) pružaju zanimljiv uvid u Wilsonov kritički rad posljednjih decenija; tu su brojni prikazi knjiga što ih je on pisao kao dio svoga recenzentskog posla, tu su memoari i sjećanja (među kojima se možda osobito ističu reminiscencije na njegova profesora iz Princetona, Christiana Gaussa), biografski eseji, te Wilsonove jezično-leksičke zamjerke na račun neznalačke i površne upotrebe engleskog jezika u novinama, časopisima i knjigama posljednjih desetljeća.

Ono što vjerojatno ostaje najjasnije u sjećanju kad pročitamo te knjige jest autorova sposobnost da živo i zanimljivo evocira raspoloženje, atmosferu i stavove književnih razdoblja o kojima govori. Tako pišući o stavu američke književne inteligencije uoči velikog financijskog sloma u listopadu 1929., Wilson ističe da je u tim godinama lude konjunkture i bezglava trošenja tipični predstavnik američke književno-kritičke inteligencije stajao po strani, on se osjećao superiornim prema svijetu burzovnih mešetara te je promatrao suludo orgijanje tih godina iz samodopadljive udaljenosti. Liberalno orijentirani intelektualci divili su se američkom privrednom čudu, vjerujući da će se američki kapitalizam postupno i bezbolno socijalizirati; drugi su opet prstom upirali na zahuktalu dinamiku američke privrede i izražavali svoju fascinaciju energijom i razmjerima ekonomske ekspanzije. Neki su se povlačili iz vrtogla-

ve vreve tih godina i tražili odstojanje za mirnije refleksije ili zamršeno filozofiranje. Kao što Wilson dodaje, on ima stanovito razumijevanje i simpatije za sve te stavove kao izraz određenih situacija i pristupa stvarnosti tih godina. No ipak svi ti stavovi nakon katastrofalnog sloma 1929. čine se čudnim, smiješnim i bez veze s novom situacijom nasušnih ljudskih potreba. Danas vidimo, nastavlja Wilson, da su svi ti stavovi »predstavljali pokušaje intelektualno orijentiranih Amerikanaca da se pomire sa svijetom u kojem su prevladali trgovci i mešetari, a svi ti pokušaji uključivali su kompromise s trgovcem i mešetarom« (SL, 493). To je bilo doba razmetljive vulgarnosti i bezglavosti. Već sami nazivi za te godine, kao *Big Business Era, the Gilded Years* (pozlaćene godine), *the Jazz Age,* označuju karakter toga vremena. U književnosti su se isprepletale besmislica i nadahnuće, neosnovani idealizam i infantilno pomanjkanje osjećaja odgovornosti.

A kad gledamo na razvojnu crtu Wilsona kritičara, zapažamo da su njegovi komentari o trećem desetljeću ovog stoljeća najpronicaviji i najživlji. Wilson je tada kao mlad kritičar i književnik bio u središtu događaja i u naponu svoga stvaralačkog dara. Poslije on očito sve više napušta središte zbivanja, stoji po strani te postaje »outsider«, on više ne prati suvremene književne novosti sa žarom i lucidnom inteligencijom koji su karakteristični za njegovu ranu kritiku. U njegovim napisima postaje sve jasniji društveni pesimizam, uvjerenje da američka civilizacija prolazi kroz fazu sve veće centralizacije, birokratizacije, otupljivanja ljudskih osjećaja, kod kojeg više nema mjesta uviđavnosti za pojedinca i njegova čuvstva. Čini mu se da dolazi do srozavanja kritičkih standarda u prosječne čitalačke publike, što pokazuje na primjeru Somerseta Maughama. Današnji bi čitalac Maughamovih djela prije dva do tri desetljeća bio čitao Wellsa ili Arnolda Bennetta, koji doduše ne pripadaju velikanima svjetske književnosti, no ipak ih nipošto ne možemo uspoređivati ni s takvim mediokritetima kao što je Maugham. Svakako ima pisaca koji ne znaju dobro pisati, kao npr. Balzac ili Dreiser, no njihova proza ipak ima određen ritam, što nikako ne možemo reći za Maughama. I činjenica da je Maugham postao pisac znatne reputacije navodi Wilsona da ustvrdi kako mu se to čini »izrazitim znakom općeg opadanja naših standarda« (CC, 319). Takve mrzovoljne i pesimistične misli još su češće u njegovoj najnovijoj zbirci *Žvale među mojim zubima.* U zaključku članka o leksikografu Ericu Partridgeu on daje izraza sumnji da se književni jezik sve više gubi pred najezdom jezika ulice i ceste, ureda i mehaničkih procesa, vojske i kriminalaca, jezika u kojem (osim u znanstvenoj uporabi) grčki i latinski više ništa ne znače. No Wilsonov pesimizam nije ograničen samo na degeneraciju jezika, koja je na kraju krajeva simptom općeg života — nego se on prostire na razvojne tendencije moderne civilizacije. U kurioznom napisu »Pčele, ose i bombarderi« on 1951. tvrdi kako naše doba nije vrijeme velikih samodramatizacija čovjeka. To nije vrijeme autentičnih vođa i državnika. Moramo priznati, nastavlja Wilson,

> da manje naličimo na proroke i svece iz Starog i Novog zavjeta, na junake iz Plutarhovih *Života,* ili čak na likove iz Shakespearea, sve individuumi svjesni samoga sebe, nego na jedva individualizirane članove onih uspješnih vrsta insekata koji, bez specijaliziranih mozgova za koje se mi hvalimo da su 'racionalni', izvode takve sjajne pothvate nadmudrivanja drugih insekata kako bi prehranili svoje mlade, organizirali dobro disciplinirane zajednice i usavršavali nježna krila koja se nikada ne lome u zraku (Bit 337—338).

Wilson se sve češće tuži na sveobuhvatnu vlast moderne države, na ustanove koje država izravno ili neizravno kontrolira kao i na sve jači val progona političkih »heretika«. U svom imaginarnom intervjuu 1962. on ističe da je u pogledu razvoja svjetske situacije vrlo pesimističan, premda ne vjeruje da između SAD i SSSR-a ima nerješivih sporova te dodaje kako zapravo obje supersile sve više postaju slične jedna drugoj; »no što smo sličniji jedan drugome, to se mrže gledamo i zauzimamo napadački stav« (Bit, 544). U eseju o rječnicima i gramatikama on ističe kako se njegov pesimizam 1963. osniva na strahu pred »očajnom anonimnošću birokratske centralizirane države« (Bit, 648), a u drugim prilikama govori o opasnosti bezlične tehnologije i masovne proizvodnje, koja ne vodi računa o pojedincu, nego otupljuje ukus i postupno brutalizira ljudske odnose.

Ranije smo govorili kako Wilson tvrdi da su velika književna djela otvorena prema životu, no ta njegova teza ima

i svoju antitezu u dobrom dijelu građe kojom se on bavi. Tako se već sam naslov *Akselov dvorac* osniva na djelu u kojem glavni junak živi odvojeno od svijeta u samotnu dvorcu, te u času ljubavne sreće ubija sebe i svoju dragu. Wilson nije bez razloga izabrao tu priču za naslov svoje studije: za simbolizam je karakteristično odvraćanje od punog prosječnog života te esteticizam kao bolja alternativa za vulgarnost ljudske egzistencije. Na teme morbidnosti, zamršenosti i izopačenosti ljudskog bića Wilson se vraća u nekim esejima svoje zbirke *Žvale među mojim zubima.* U dva eseja (od kojih je drugi záključan u toj zbirci) on izražava svoje divljenje rimskom profesoru, anglistu Mariju Prazu. Osobito ističe njegovu studiju *Romantična agonija,* u kojoj Praz raspravlja o tradiciji erotske okrutnosti te užitka u strahoti i perverznom divljenju zločinu. Kao što Wilson komentira, Praz je stavio Markiza de Sadea na književni atlas Evrope i pokazao kako od XVIII. stoljeća, osobito u romantizmu, fascinacija izopačenošću ljudskog bića kao prirodnom pojavom nikada nije prestala u književnosti XIX. stoljeća. Dva eseja u istoj zbirci raspravljaju o samom Markizu de Sadeu, a jedan govori o Swinburneu s posebnim osvrtom na njegove mazohističke sklonosti. U posljednjem eseju zbirke Wilson se ponovno divi Prazovoj visokoj kulturi i njegovu književnom talentu:

> Rođen u Rimu, kamo se vratio da živi, Praz je duh koji donosi Rim u golemim količinama — kozmopolitsku kulturu toga grada, sretnu slobodu od uskih predrasuda, uvjerenje da se nalazi u središtu svijeta, sklonost prema bogatim tkivima: književnost u kojoj treba uživati, boje da zasite oko, pasta i voće da se kuša, put, tkanine i ukrasi i mramor da promatramo, njegujemo i cijenimo (BIT, 668).

Zbirka *Žvale među mojim zubima* (objavljena 1965., tj. kad je Wilsonu bilo 70 godina) počinje, kao što smo već naveli, autorovim osvrtom na vlastiti kritički pokušaj da doprinese uzajamnom oplođivanju kultura, a završava priznanjem Prazovoj kozmopolitskoj kulturi. Nema dvojbe da Wilson u Prazu vidi kritičara srodnih svojstava i da zbog toga Praz budi njegovo divljenje. O Wilsonovoj kozmopolitskoj kulturi i načitanosti već je bilo riječi; on je to dokazao već u *Akselovu dvorcu* proučavanjem utjecaja francuskih pjesnika na književnu Modernu. I kasnije smo spominjali Wilsonove znalačke napise o Flaubertu, Puškinu, o kratkoj povijesti upotrebe stiha od Vergila do našeg vremena, itd. I u najnovijoj zbirci nalazimo eseje koji su rječit dokaz o Wilsonovoj načitanosti: uz već spomenute prikaze o Prazu, Markizu de Sadeu i Swinburneu tu se nalaze eseji o Malrauxu, Pasternaku, kao i o autorovoj odluci da u poodmaklim godinama uči madžarski kako bi mogao čitati madžarsku poeziju u originalu!

Jedna od krilatica o Americi jest da je to zemlja ekstrema; kao svaka krilatica i ta je samo djelomice točna. No, nas u ovom času zanima samo jedna ispravna primjena te izreke: vjerojatno je istina da je Amerika zemlja ekstrema provincijalizma i kozmopolitizma. Edmund Wilson naravno predstavlja kozmopolitski ekstrem, koji je Americi (kao i, na paradoksalan način, njezin provincijalizam) tako reći prirođen. Opće je poznato da je Amerika etnički sačinjena od cijele Evrope, no da u tom mozaiku nacionalnog porijekla pojedinac može ipak biti doživotno »ukotvljen« na jednom mjestu — i upućen isključivo na lokalnu televiziju, radio, novine — daleko više nesvjestan ostalog svijeta nego što je to moguće u Evropi. Na suprotnom polu postoji pogodno tlo za razvijanje sklonosti prema upoznavanju više kultura — čemu pomažu i bezbrojni evropski stručnjaci, profesori i bibliotekari u američkim ustanovama — kao prirodni interesi za kulturne komponente suvremene Amerike. Wilson je izraziti primjer toga interesa i lakoća kojom se kreće u stranim književnostima vrijedna je naše pozornosti. Tako on npr. počinje svoj odličan esej o Pasternakovu *Dr. Živagu* analizom engleskog prijevoda toga romana te ističe razlike između ruske i engleske sintakse koje otežavaju prevođenje s jednog na drugi jezik. On pokazuje kako u Pasternakovoj prozi subjekt često stoji pri kraju rečenice te da na početku prethodi cijeli niz pobližih oznaka, što Turgenjev i Čehov izbjegavaju za razliku od Tolstoja, čiji stil obiluje priloškim oznakama na početku rečenice. Citira pojedine rečenice iz *Dr. Živaga* kako bi trebale biti prevedene (da zadrže vjernost originalu) i kako ih je prevodilac, vjerojatno u žurbi, simplificirao. Isto su tako Wilsonovi napisi o gramatikama

i rječnicima te o zloupotrebi engleskog jezika uvijek zanimljivi, dobro dokumentirani i obrazloženi. No uza svu tu široku obaviještenost možemo shvatiti tvrdnje komentatora da je u posljednjih dvadesetak godina Wilson razočarao svoje čitatelje, te da među mladim ljudima nije ostavio traga utjecaja ni sljedbenika. Pogledajmo samo sadržaj zbirke *Žvale među mojim zubima:* tu je članak o esejistu i kritičaru Johnu Pealu Bishopu, koji je umro 1940., o Scottu Fitzgeraldu, autoru poznatog romana *Veliki Gatsby* (1925.), o kritičaru i leksikografu dvadesetih godina H. L. Menckenu, o posljednjoj fazi G. B. Shawa (koji, premda je umro tek 1950., po bilo kakvoj povijesnostilskoj periodizaciji spada pred kraj XIX. stoljeća), o Maxu Beerbohmu, poznatom po romanu *Zuleika Dobson* (1911.) te esejima iz dvadesetih godina, itd. A ipak podnaslov zbirke *Žvale među mojim zubima* glasi »Književna kronika od 1950. do 1965.« U drugom i trećem desetljeću Wilson je tako reći stajao u prvim redovima kritičara koji su se borili za priznanje smjelih novina nove generacije književnika, nakon toga je vrijeme protjecalo, no Wilson je u biti ostao kritičar Moderne dvadesetih godina. Njegova senzibilnost kao da se poslije nije mogla prilagoditi novim promjenama književnog izraza. Vidjeli smo da je on bio osobito zaslužan za otkrivanje i priznanje francuskog utjecaja na modernizam; u doba između 1950. i 1965. bilo je u Francuskoj također zanimljivih i vrijednih novosti: pojava francuskog antiromana, razvoj tzv. Nove kritike itd., no o tome u Wilsonovoj knjizi nema ni spomena. Nema tu ni pobližeg osvrta na američke poratne pisce kao što su Ralph Ellison, James Baldwin i Saul Bellow, štoviše sâm Wilson priznaje u svom imaginarnom intervjuu (1962.) da više ne prati suvremenu američku književnost, a njegova relativno nedavna studija *Rodoljubiva krv (Patriotic Gore,* 1962.) o književnosti američkog građanskog rata dokaz je da se Wilsonov pogled okrenuo prema prošlosti. To samo po sebi ne bi trebalo biti zlo, no u Wilsonovu slučaju čitalac bi mogao s pravom očekivati nastavak njegove pionirske kritičke uloge, budući da se Wilson kritičar i kroničar kao takav predstavio čitalačkoj publici. Kad uzmemo u obzir to napuštanje pionirske kritičke uloge, neće nas začuditi komentari da je Wilson razočarao poratne američke generacije kao i prigovor da on piše o temama koje

više nisu relevantne za mlade čitatelje. Iz toga proizlazi i opravdanost tvrdnje engleskog kritičara Johna Waina o Wilsonu da je vjerojatno »najneposrednija neobična činjenica o njemu da je on znamenit američki kritičar bez sljedbenika«.[6]

Na kraju bismo se još ukratko zadržali na Wilsonovoj kritičkoj metodi; češće smo isticali njegov povijesno-biografski pristup, koji pokazuje vrlo jasne utjecaje Marxa i Freuda i koji ima za posljedicu razmatranje djela u širem kontekstu pjesnikova života i vremena. U biti taj pristup nipošto nije nov i možemo ga s pravom povezati s književnim postupkom jednog Sainte-Beuvea i kritičara u njegovoj tradiciji. Zbog toga ćemo se složiti s Johnom Wainom kad kaže za Wilsona: »On je pisao kritiku XIX. stoljeća u XX. stoljeću, i rezultat je bio trijumfalan upravo zbog te kontradikcije: jer zato što živi u otuđeno vrijeme, bio je prisiljen da bude jasnije svjestan onoga što čini, svjesniji osnovnih načela svoga posla nego što su stari dobroćudni 'lutalice' kroz književnost ikada trebali biti«.[7]

No osim prosuđivanja djela u širem kontekstu Wilson se uvijek trudi da, kao što sam kaže, »istakne kakvu je formu i smisao pjesnik pokušao dati svojim stihovima« (SL, 272). I u tom poslu pomaže mu njegov izvanredan um i inteligencija; on pokazuje iznimnu sposobnost da u svijesti drži nazočnom složenu književnu strukturu djela te da uvjerljivo i lucidno analizira međusobne odnose i ovisnosti, ističući njihovo estetsko opravdanje. To najjasnije dolazi do izražaja u Wilsonovim analizama velikana Moderne — Joycea, Prousta i Eliota. Za razliku od mnogih kritičara Wilson nikada ne smatra kao samo po sebi razumljivo da je čitalac dobro upoznat sa sadržajem djela, nego on sam uvijek iznosi fabulu djela o kojem raspravlja. Govoreći o tom djelu kritičkog posla, Wilson ističe da je »pripovijedanje sadržaja romana, sažetak povijesne ili filozofske knjige, izbor reprezentativnih odlomaka i pokušaj da se prenese kvaliteta nekog pjesnika najdosadniji dio recenzentova posla, no to je apsolutno bitan dio posla« (SL, 606). Za kritičara-recenzenta pružanje srži knjige vlastitim

[6] John Wain: *Essays on Literature and Ideas,* New York, 1966., str. 141.
[7] Ibid., str. 143.

riječima neizbježivo je disciplineiranje njegove profesije, testiranje kritičarove reakcije prema djelu, jer će reprodukcija sadržaja vrlo vjerojatno otkriti da djelo vrijedi više ili manje nego što je kritičar u prvi čas mislio; vlastito sažimanje sadržaja otkrit će eventualne nesuvislosti, nedosljednosti ili će upozoriti recenzenta na prije nezapažene sretne obrate fabule i supstance djela. Sam Wilson majstor je takve ekspozicije djela; jasno i pregledno on će čitaoca upoznati sa sadržajem knjige, usmjerujući u isto vrijeme čitaočevu pozornost prema onome što smatra vrijednim i karakterističnim za djelo. Kako bi svoje teze formulirao što reljefnije, Wilson se često služi usporedbama između raznih djela ili autora. Spomenuli smo Wilsonovu ilustraciju razlike između dvaju pristupa književnosti u usporedbi između Shawa i Yeatsa u *Akselovu dvorcu;* u istoj studiji naći ćemo manje sugestivnu usporedbu između Anatola Francea i Prousta. No Wilsonove usporedbe nisu uvijek usmjerene na razlike, on ističe i sličnosti kako bi izveo svoje zaključke. I to se ne odnosi samo na uže područje književne kritike; u uvodu *Rodoljubivoj krvi* on npr. uspoređuje Lincolna, Bismarcka i Lenjina kako bi izveo neke svoje zaključke o dinamici svjetske povijesti. Uza sve to treba istaknuti da Wilson piše lakim, lijepim i preciznim stilom. Njegova proza ima klasičnih kvaliteta jasnoće, ravnoteže i punog značenja svake riječi. Zbog toga se možemo u potpunosti složiti s Frankom Kermodeom kada tvrdi za tri omašne Wilsonove zbirke[8] da je čitanje tih eseja veliko zadovoljstvo. A to je za kritičara-kroničara neprocjenjiva odlika i zapravo bi trebala biti osobina sve kritike, jer kritičar sigurno želi da ga upozna što veći broj čitalaca. Dok za kreativnog pisca možemo pretpostaviti da želi nešto izraziti bez obzira da li će odmah naići na razumijevanje čitalaca, u većine bi kritičara želja za komuniciranjem s čitaocima trebala biti prirodna potreba. U tome je i paradoks Richardsove kritike: dok on tvrdi da je osnovni zadatak kritike poboljšati komuniciranje između umjetnika i čitaoca, sam Richardsov način pisanja (osobito u njegovim kasnijim djelima) toliko je zamršen da postaje upravo nepremostiva prepreka između čitaoca i kritike. Išao bih

[8] Kermode ima ovdje na umu *The Shores of Light, Classics and Comercials* i *The Bit Between My Teeth.*

još dalje te bih ustvrdio da stil kao što je u kasnijeg Richardsa izaziva čitateljevu nesnošljivost i mržnju prema kritici uopće. Srećom je u Wilsona drukčije: svojom širinom kulture, majstorskim stilom i preglednim iznošenjem djela pred čitaoca on predstavlja dragocjen tip kritičara, koji je na žalost sve rjeđi u mnoštvu specijaliziranih pristupa. U tom mnoštvu, da opet citiramo Johna Waina, Wilson ostaje »jedan jedini dinosaur... veći i bolji dinosaur nego bilo koji od njegovih preteča, dovoljno čvrst i prilagodljiv da ostane na životu u svijetu koji, strogo govoreći, za njega nema mjesta«.[9] Wilsona pamtimo kao diva u okviru napora da se pospješi posredovanje između umjetničkog djela i čitaoca i kao takvog sigurno ćemo ga zadržati na popisu velikana moderne književne kritike.

[9] John Wain: *Essays on Literature and Ideas,* str. 143.

ZAVRŠNE NAPOMENE

Književna je kritika mnogoznačan pojam, kao što je i ovaj prikaz glavnih modernih kritičkih pravaca u Engleskoj i Americi trebao prikazati. Kritika može u jednu ruku značiti prikaz sustava kritičkih načela (npr. Richardsova *Načela književne kritike),* a u drugu ruku ona također podrazumijeva praktičnu primjenu kritike na ocjenjivanje i razmatranje pojedinog književnog djela (npr. Cleanth Brooks i F. R. Leavis). Između tih dvaju polova ima naravno čitav niz područja koja mogu biti predmetom kritike: kritičar se može baviti problemom žanrova, pitanjima književne periodizacije, vrstama proze i poezije, itd. Kritičar može raspravljati o prirodi stvaralačkog procesa, o karakterizaciji pjesničkog izraza, o učinku književnog djela na čitaoca, o ulozi književnosti u ljudskom i društvenom životu te o drugim problemima u užoj ili široj vezi s književnošću.

U toj raznolikosti teško je stvoriti neki red, sustav i postupnost. No u pokušaju da sažmemo glavne misli i smjernice moderne kritike u Engleskoj i Americi podijelit ćemo problematiku na četiri osnovna područja: pitanja u vezi s autorom, djelom, čitaocem te napokon problemi u vezi s mjestom i sudbinom književnosti uopće. Rasprave o autoru najčešće razmatraju prirodu stvaralačkog procesa, one žele shvatiti i opisati što se zbiva kada autor stvara djelo. Među modernim kritičarima u Engleskoj i Americi najutjecajnije je

Eliotovo shvaćanje, po kojem autor, pjesnik, kao ličnost ne sudjeluje u konačnom djelu, tj. bez njega naravno do djela ne može doći, ali u valjanoj pjesmi neće biti ni traga pjesnikovoj ličnosti. Pjesnik je u određenom vokabularu, rimi i metru pronašao svoj *medij* izražavanja i njegova je dužnost da taj medij poštuje te da mu ne nameće svoja osobna rješenja. U subjektivnoj umjetnosti mogli bismo govoriti o izravnom presađivanju pjesnikovih čuvstava u djelo, bez bitne transformacije iz osjećaja u riječ, dakle bez promjene u drugi medij koji zahtijeva da se s njime postupa po novim pravilima i kriterijima. Zato se Eliot slaže (u »Tri glasa poezije«) s njemačkim pjesnikom i kritičarom Gottfriedom Bennom kad ovaj govori da na početku postoji tek neka nejasna stvaralačka klica, a kad pjesnik za tu klicu počinje pronalaziti riječi, dolazi do uzajamnog uvjetovanja sadržaja i forme, same građe i njezinih formalnih elemenata. Na slično tumačenje stvaralačkog procesa naići ćemo i u drugih kritičara (ukoliko se bave tom problematikom); osobito Jamesov prikaz umjetničkog postupka podsjeća na Elitovu slavnu usporedbu: sjećamo se da je u svojoj »Tradiciji i individualnom talentu« Eliot uzeo za usporedbu proizvodnju sumporne kiseline, a James, govoreći o umjetničkoj mašti, upotrebljava sliku kotla za taljenje, u kojem se građa tali i toliko mijenja da konačni proizvod više ne naliči na izvorni motiv autorova nadahnuća. Zanimljivo je da npr. likovni kritičar Roger Fry, koji donekle stoji po strani od glavnih kritičkih pravaca, također govori o mašti kao o kotlu za taljenje te se pita: »Do koje se temperature mora uzdići mašta prije nego što može stopiti u svom kotlu za taljenje te svojevoljne nečiste trice, koje nisu posvećene vremenom niti obojene romantikom, kojom se umjetnik mora baviti ako treba u isti čas biti 'aktualan' junačan . . .«[1]

Upravo su tu funkciju pjesničke mašte kao aktivna faktora koji rastapa, mijenja i stvara nove cjeline istaknuli komentatori koji tvrde da su moderni kritičari nastavljači kritičke teorije romantičara za razliku od neoklasicista, koji smatraju da umjetnikova mašta samo raspoređuje u toku stvaralačkog procesa te da ne stvara nešto kvalitativno novo. Moramo međutim dodati da moderni kritičari ističu impersonalnost umjetničkog stvaranja, nestanak umjetnikove ličnosti u konačnom proizvodu, što nije dio poetike romantizma.

[1] Roger Fry: *Vision and Design*, Cleveland, 1966. (prvo izdanje 1920.), str. 147.

Već sama usporedba mašte s kotlom za taljenje govori da su moderni kritičari pretpostavljali da će u taj kotao ući građa raznovrsnoga porijekla. Ta je teza očita i gotovo univerzalna u raspravama modernih kritičara o naravi i biti pjesničkog izraza. Počnimo s Eliotom: on je držao da se sva vrijedna poezija sastoji od raznorodne građe, da je ona stapanje misli i osjećaja, ozbiljnosti i duhovitosti, drame i unutarnjeg monologa. Nije trpio jednoliko meditativnu, refleksivnu ili sentimentalnu poeziju; njegov je naglasak dakle na uključivosti, na sintezi raznorodnosti, na sposobnosti pjesnika da to šarenilo stopi u organsku cjelinu.

I u Richardsovoj kritici nailazimo na sličnu koncepciju pjesničkoga djela. Vrijedna je tzv. poezija uključivanja, sinteze, poezija koja u sebi sadrži svoju vlastitu suprotnost ili barem mogućnost suprotnosti, što Richards zove ironijom. Za razliku od takve poezije pjesme s paralelnim poticajima pripada kategoriji manje vrijedne poezije, premda Richards priznaje da je dobar dio poezije upravo takve naravi. Svojim shvaćanjem ironije Richards je silno utjecao na tzv. Novu kritiku, od koje ćemo za ovaj konačni sažetak izdvojiti samo Cheantha Brooksa. Po njemu paradoks leži u samoj biti svakog vrijednog pjesničkog izraza. Znanost se izražava izravno, denotativno i referencijalno, a poezija posredno, s pomoću figura, jukstapozicijom, dok riječi ovise o cijelom kontekstu te na taj način stječu suznačenja i novu sugestivnost. U takvoj upotrebi riječ je tako reći izbačena iz svoje stalne, uobičajene čahure, te ju osjećamo i promatramo iz kuta koji nam je nov i nepoznat u proznoj upotrebi. Takvu upotrebu riječi Brooks naziva ironičnom te tvrdi da je ta primjena ironije karakteristična za svu poeziju. Leavisovo shvaćanje o poeziji slično je Eliotovu. Leavis naime također tvrdi da je najbolja engleska poezija u tradiciji tzv. »wita«, tj. duhovitosti ili domišljatosti, što bi otprilike trebalo značiti poeziju stapanja raznovrsne građe kao i iskrenje čitavih grozdova suznačenja iz pjesnikova vokabulara i njegovih slika. Ta kritika orijentirana je prema metafizičkoj poeziji u Engleskoj

XVII. stoljeća, te zanemaruje dobar dio poezije XIX. stoljeća zbog odsutnosti »wita«, ironije i prpošne raznolikosti. I Virginia Woolf, koja stoji izvan glavnih tokova moderne kritike, smatra da moderna poezija uključuje raznorodnu građu, što je u prošlosti osobito točno za metafizičara Johna Donnea; kao što ona ističe: »Kako god je lako pretjerati o bliskostima, ipak možemo tvrditi o svojoj srodnosti s Donneom u spremnosti da prihvatimo kontraste, u želji za otvorenošću, u psihološkoj složenosti, koju su nam pokazali romanopisci svojom sporom suptilnom i analitičkom prozom.«[2] A u svom »Pismu mladom pjesniku« ona apelira na mladog pjesnika da pronađe »odnos među stvarima koje izgledaju nespojive a ipak imaju misterioznu bliskost, da neustrašivo apsorbira svako iskustvo koje mu se dogodi na putu...«[3] Kao što Virginia Woolf dalje navodi, njezine tvrdnje o poeziji trebale bi se odnositi i na modernu prozu, koja bi mogla prerasti u novi medij izražavanja bez dihotomije između proze i stiha, u elastični, slikoviti i sugestivni stil, koji bi bio superioran i jednom i drugom tradicionalnom načinu književnog izražavanja. A veliki prethodnik književne Moderne, Henry James, također se zalagao za prozu s figurativnim i sintaktičkim slobodama poezije. No nije to bio samo prodor unutar književnog stila, James se također zalagao za roman koji će prikazati cjelinu života bez ograničenja i predrasuda. Na pitanje što znači moral u književnosti on odgovara da je to hrabrost da se širi okvir romana na dosad neprikazana područja ljudskog života. U napisima u Balzacovu djelu James osobito ističe svoju fascinaciju Balzacovom sposobnošću da uključi ono što je visoko i nisko, svečano i vulgarno, ozbiljno i frivolno, dakle fascinacija Balzacovim genijem koji je u svoja djela uključio kontraste i antiteze. I Lawrence se zalagao za roman koji će prikazivati cjelovitu dinamiku ljudske ličnosti u mijeni života; kao što on kaže: »Sve stvari teku i mijenjaju se, pa čak ni promjena nije apsolutna. Cjelina je čudan zbir naoko neskladnih dijelova, koji klize jedan pokraj

[2] Virginia Woolf: *The Common Reader*, Second Series, London, 1959., str. 33.
[3] Virginia Woolf: *The Death of the Moth*, London, 1947., str. 189.

drugoga.«[4] Zadaća je pisca stvarati cjeline iz tog dinamičnog toka, mijene i sukoba suprotnih i raznorodnih elemenata.

U pogledu učinka djela na čitaoca nema tako široka zajedničkog nazivnika kao što je upravo navedeni zahtjev za unošenjem raznolikosti života u umjetničko djelo, to više što se neki od spomenutih kritičara tim problemom nisu ni bavili. Najviše je o učinku djela raspravljao I. A. Richards. U njegovoj ranoj kritici osobito se ističu pitanja odnosa između istine i poezije; Richardsov je zaključak da poezija ne govori nužno istinu. Ono što pjesma izriče jest sklad, organizacija, tako reći orkestracija raznovrsnih poticaja ili interesa. A taj sklad i organizacija poticaja imaju pozitivan emocionalni učinak na čitaoca. Dakle smisao čitanja poezije ne sastoji se u proširenju našeg spoznajnog vidokruga, nego u zadovoljstvu doživljaja sklada i profinjene organizacije pjesme. Drukčiji je stav F. R. Leavisa, koji smatra da pjesnik (odnosno književni genij) predstavlja najširi izraz svijesti određenog vremena i sredine. Zbog toga je posve shvatljivo Leavisovo uvjerenje o važnoj ulozi književnosti u životu čovjeka. Ta se uloga sastoji u razvijanju i održavanju kritičnosti i senzibilnosti, što Leavis smatra osobito važnim za današnje vrijeme kad su snage otupljivanja kritičke osjetljivosti i srozavanja ukusa brojne i utjecajne. Wilsonovo tumačenje učinka djela na čitaoca uglavnom je povijesna karaktera. Vrijedno djelo udaljuje osjećaj nelagode zbog nerješenih intelektualnih problema, ono nas oslobađa tako reći od patnje neprilagođenosti te zbog toga pri čitanju vrijedna djela imamo čuvstvo olakšanja i smirenja. Riješen je stanovit problem, uklonjena stanovita prepreka, što uzrokuje pozitivno popratno čuvstvo. Budući da svako vrijeme nosi nove probleme i teškoće, književnost mora neprestano rješavati nova pitanja, a to znači da se i forme i konvencije književnosti moraju stalno mijenjati. Što se tiče učinka zaista novog djela na čitaoca, Lawrence tvrdi da će ono izazvati neugodu i bol (it will hurt), dok Richards govori o zbunjenosti koju novo djelo u nama izaziva. Čitalac se naime mora tek priučiti i prilagoditi na no-

[4] D. H. Lawrence: *Selected Literary Criticism*, (uredio Anthony Beal), London, 1956., str. 106.

vu strukturu, koja ne odgovara njegovim ustaljenim »kanalima« primanja umjetničkog djela. A to novo upoznavanje uvijek znači napor, ono iziskuje elastičnost duha i čuvstva, koju ne možemo uvijek očekivati. I tek nakon takvog napora (ako smo ga voljni učiniti) novo će nam djelo pružiti zadovoljstvo i radost. Eliot se ne bavi često učinkom djela na čitaoca, no iz njegovih usputnih primjedaba razabiremo da i on vjeruje da je učinak vrijedne književnosti osjećaj vedrine i smirenja.

No područje gdje postoji najviše sličnosti mišljenja u modernoj kritici angloameričkog područja jest stav prema sudbini književnosti u njihovim zemljama. Vjerojatno se Leavis najviše bavio utjecajem modernog engleskog industrijskog društva na književnost. Po njemu moćna sredstva masovnih komunikacija vrše poguban utjecaj na ukus i sposobnost primanja vrijedne književnosti. Film, televizija, popularna glazba itd., sve nas to priučava na ograničen broj kliširanih formula izražavanja i zatvara mogućnost senzibilna primanja originalnih i novih umjetničkih djela. Kao što Leavis također često ističe, jezik reklame, osobito superlativi kojima se reklamna propaganda služi, obezvređuje jezik do te mjere da nam se već čini kako svaki superlativ ima dvojbeno i kompromitirano značenje. Slažući se s Lawrenceom, Leavis smatra da je gradski način života istrgnuo čovjeka iz njegove prirodne okoline, prekinut je kontinuitet s tradicijom, čovjek je angažiran u proizvodnom procesu, u kojem sudjeluje kao puki mehanizam, često čak i ne znajući kakav mu je konačni proizvod. Naravno, takav rad može predstavljati tek uhljebljenje bez ikakve stvaralačke radosti, kao što je možemo pretpostaviti, recimo, u tradicionalnog obrtnika koji je u cjelini sudjelovao u izradi svoga konačnog proizvoda. Najoštriji oblik moderne dehumanizacije i tehnologije Leavis vidi u Americi, te zbog toga i zove tendenciju prema tim ciljevima — amerikanizacijom života.

U neku ruku i cijeli je Richardsov opus otpor snagama standardizacije i srozavanja ukusa. Po Richardsu moderni mediji masovnih komunikacija neprekidno nas bombardiraju kliširanim sadržajima i time silno pridonose ovapnjenju naših kanala za primanje djela šireg stvaralačkog spektra. Stoga je čitav kasniji Richardsov opus usmjeren prema razvijanju shvaćanja višeznačnog pjesničkog jezika, na razrađivanje mogućnosti što nam ih pružaju semantika i semiologija. Premda nam se čini da je Richards zastranio u svojoj kasnijoj fazi, da je postao nerazumljiv u tanahnim razradbama svojih teza, njegova je namjera jasna, ona je lingvistički usmjerena te ima stanovitih dodirnih točaka s francuskim strukturalistima. I u djelu Edmunda Wilsona zapažamo sve veći pesimizam s obzirom na tendencije suvremene kulture. Ono što se zbiva u Americi, tvrdi Wilson, jest sve veća centralizacija vlasti koja se udaljuje od pojedinaca, proces birokratizacije čini čovjeka bespomoćnim u odnosu prema bezličnim silama vlasti, što sve navodi pisca na defetizam i malodušnost.

Ako upravo spomenuta tri kritičara imaju nešto zajedničko, to je agnosticizam. Za razliku od njih Eliot smatra da čovjek može zadržati svoj ljudski smisao tek ako živi uz pretpostavku transcendentne sankcije, bez koje, kao što Eliot vjeruje, nema nikakvih prepreka da čovjek postane potpunom žrtvom vulgarnog materijalizma. Kako današnji čovjek sve manje vjeruje u tu nadzemaljsku sankciju ljudskog života, on, po Eliotu, gubi svoju duhovnu perspektivu te se izjeda dosadom i jalovom trkom za materijalnim prestižem. Na taj se način i Eliot priključuje pesimističnim razmišljanjima o položaju književnosti u modernom zapadnom društvu.

Ako bismo trebali izdvojiti samo jedan izrazit element moderne kritike u Engleskoj i Americi, bio bi to vjerojatno zaključak da su nas suvremeni kritičari naučili čitati s daleko većim osjećajem za mnogoznačnosti, za skrivenu sugestivnost i asocijacije nego što smo to ikada prije činili. Tome su najviše pridonijeli na angloameričkom području I. A. Richards i njegov učenik William Empson. Osobito je Empson svojom knjigom *Sedam tipova mnogoznačnosti* (Seven Types of Ambiguity, London, 1931.) izvršio znatan utjecaj na mlađe kritičare: oni su u pjesničkom jeziku otkrivali cijele grozdove suznačenja, međusobnih aluzija i mitskih motiva, što je katkada urodilo istančanim analizama, ali također i interpretacijama gdje nipošto nismo sigurni radi li se o otkrivanju skrivenih vrijednosti i značenja ili o komentatorovoj bujnoj mašti. Ta kritička domišljenost dostigla je prije dvadesetak godina mjeru zasićenosti, te se kritika okrenula u drugim pravcima. Ako je upravo spomenuta analitička sposobnost značila primjenu kritike na

pojedinačno djelo, kritika posljednih godina pokazuje sve veće tendencije prema sistematizaciji i teoriji, prema težnji za stvaranjem šireg reda i općeg sustava književnosti. Tako Malcolm Bradbury ističe u uvodu knjige o tendencijama najnovije kritike da danas možemo zamijetiti »želju za uključivijom, ali također i opisnijom poetikom«,[5] te zatim dodaje kako najnoviji kritičari više ne ističu toliko unutarnju vitalnost književnog jezika, nego odnos toga jezika prema jeziku uopće, što znači da takav kritičar više neće ispitivati autorovu svjesnu individualnu disciplinu u djelu, nego tako reći onaj širi sloj jezika koji mu podliježe, tj. jezik zajedničke podsvijesti. Naglasak više nije kao u Novoj kritici na autorovoj tehnici, nego prije na izvođenju širih mitova i tipologija. To se naravno ne može postići isključivo empiričkim interesom u pojedinačnom književnom djelu, nego tek, kako Bradbury kaže: »željom da se književnost locira kao vid neke šire cjeline«.[6] U zasićenju metodama i rezultatima Nove kritike u Engleskoj i Americi, kritičari se, tražeći uzore, okreću prema drugim kulturama. Osobito je posljednjih godina zapažen interes za tzv. ženevske kritičare (Marcel Raymond, Georges Poulet i dr.) i njihove misli o kritici kao »svijesti o svijesti« i »književnosti o književnosti«. Porastao je također interes za francuske strukturaliste, posebno za Rolanda Barthesa i njegove pokušaje stapanja marksizma, lingvistike i antropologije. Karakteristično je također da je u posljednjih nekoliko godina prevedeno nekoliko djela Györgya Lukácsa, koji je još prije desetak godina bio gotovo nepoznat u okvirima angloameričke kulture. Očito se dakle radi o preorijentaciji u traženju novih metoda, pristupa i pretpostavaka kritičkog postupka. Koji će od tih novih pokušaja postati važnim za današnju kritiku u Engleskoj i Americi, još je teško reći, jer se tek iz veće perspektive može razlučiti pomodno od stvarno vrijednog i trajnog.

U uvodu ove knjige citirali smo riječi Amerikanca Alfreda Kazina da su veliki kritičari jednostrani u svom zanosu za nove ideale. Takvi su kritičari naravno pristrani, a u svojim kritičkim manifestima često nedosljedni i nepotpuni. No svojom osnovnom tezom oni otvaraju novu fazu kritike, odbacuju staro i formuliraju ono što se rađa ili što već »postoji u zraku«, ali što prije njih još nitko nije jasno izrazio. Osim tih znamenitih i velikih kritičkih ličnosti postoji i čitava kritička infrastruktura manjih kritičara. komentatora, recenzenata i nastavnika književnika. Njihova je glavna zadaća pospješivati zbliženje između književnog djela i čitaoca. Ti komentatori zapravo primjenjuju pretpostavke i metode velikana kritike, svojim radom oni sačinjavaju trodimenzionalnost nekog kritičkog pokreta te dokazuju njegovu opravdanost i uspješnost. Kad s ove općenite primjedbe bacimo pogled na modernu kritiku u Engleskoj i Americi, ne možemo sumnjati da je najbrojniju infrastrukturu stvorio kritički pokret pozant pod nazivom *New Criticism*. No *New Criticism* jest prije svega američka pojava, dok smo u Engleskoj u isto vrijeme svjedoci Leavisova utjecaja i njegovih sljedbenika časopisa *Scrutny* (1932—1952). Ako smo isticali da se danas nalazimo u fazi *poslije* Nove kritike i *poslije* Leavis s pravom se možemo pitati što valja očekivati od kritičke infrastrukture njihovih nasljednika.

Jedno od osnovnih načela kojih su se držali Novi kritičari sastojalo se od uvjerenja da kritičku pozornost treba usmjeriti jedino na tekst književnog djela; kritičara zanima pjesnikova ostvarena namjera i same riječi nam daju dovoljno elemenata za orijentaciju u analizi (interpretaciji) teme i njezinih konotacija. Bilješke koje je možda pjesnik za sobom ostavio nisu od odlučujuće važnosti, tvrdili su Novi kritičari, jer se pjesnikova namjera možda promijenila u toku stvaralačkog postupka te je konačni rezultat vjerojatno različit od onoga što je pjesnik zapisao u svojim bilješkama. No u posljednjih petnaestak godina čuju se kritički glasovi koji se protive tom načelu. Helen Gardner se vrlo odlučno suprotstavila onome što se u rječniku Novih kritičara naziva »internacionalističkom herezom«, a knjigu E. D. Hirscha *Valjanost interpretacije* (Validity in Interpretation, New Haven 1967.) jedan je komentator nazvao još jednim »kamenom međašem u obrani internacionalizma.« Koje su pretpostavke ovog oživljenog interesa za pjesnikovu namjeru a ne samo za njegov gotov tekst? Isključivo semantička interpretacija pjesme je često završila u nejasnoćama i dilemama koje ne možemo riješiti ako se og-

[5] *Contemporary Criticism*, (uredio Malcolm Bradbury), London, 1970., str. 31.
[6] Ibid., str. 33.

raničimo samo na jezičnu analizu. Interpretacija postaje pouzdanija i vjerodostojnija ako uzmemo u obzir eventuelne prve pjesnikove skice i bilješke. Vrlo često pjesnici ostavljaju nekoliko verzija jedne pjesme: ovdje su izostavili neku riječ, tamo su nešto dodali ili promijenili. Motivi iza tih modifikacija mogu biti različiti: pjesnik je možda smatrao da prva verzija nije adekvatan izraz njegova izvornog osjećaja, ili možda da je suviše jednostavna ili kompleksna, ili da možda ne odgovara obliku u kojem je trebala biti izražena. Ono što je svim tim motivima zajedničko je da pjesnik smatra da je jedino njegova konačna verzija adekvatno ostvarila njegovu namjeru dok su modifikacije bili koraci prema tom ostvarenju. Ako nam je poznat razvoj pjesme prema njezinu konačnom obliku, ako nam je poznato mjesto te pjesme u cjelokupnom stvaranju pjesnika, ako su nam poznate konvencije i nazori vremena, mnogo je vjerojatnije da ćemo otkriti pjesnikovu pravu namjeru te da pjesmi nećemo nametnuti rezultate našeg priželjkivanja ili norme tekuće kritičke mode. Iz toga slijedi apel da kritičar treba prihvatiti autorovu temu, njegovu građu i likove. Zbog toga ćemo se složiti sa Henryjem Jamesom kad kaže da »umjetniku moramo dopustiti njegov predmet, njegovu ideju, njegov *donnèe;* naša kritika se treba odnositi na ono što je on iz toga učinio.«[7] To bi zapravo trebalo biti prvo pravilo kritike jer ako kritičar počne zamjerati autoru njegov predmet i građu onda ćemo vrlo brzo završiti u nekoj bespomoćnoj poluistini kao što je izreka da *De gustibus non est disputandum* što je kraj svake kritike. Kritičar — a važno da ne zaboravimo da sada cijelo vrijeme imamo predstavnika kritičke infra-strukture na umu — mora također pokazati razumijevanje za konvenciju u kojoj je neko djelo napisano što se ne odnosi samo na dobro poznate konvencije kao što su npr. pikareskni romani ili renesansna tragedija osvete nego i na uvjete pod kojima je određena knjiga pisana i objavljena. U praksi kritičari često upozoravaju da je takvo uočavanje potrebno. Tako npr. Q. D. Leavis kaže u poglavlju o Dickensovoj *Sumornoj kući:* »Možemo pretpostavljati izjesnu suradnju sa strane čitaoca, također izvjesno razumijevanje onoga što je nametnuto vidom objavljivanja u nastavcima te za veoma različitu čitalačku publiku; kao i izvjesnu naklonost.«[8] Bez tog duha suradnje i »izvjesne naklonosti« čak nas i opće priznata djela mogu ostaviti hladnim. Osjećaj za konvencije treba također kritičara naučiti da neka knjiga iz osamnaestog stoljeća ne može pružiti ono što može dati roman iz devetnaestog vijeka, ali također da djelo iz devetnaestog stoljeća nije nužno bolje od onoga iz ranijeg vremena, drugim riječima da se, po riječima T. S. Eliota, umjetnost neprestano mijenja ali da ne postaje nužno boljom.

[7] *The Future of the Novel,* New York, 1956., str. 17.

Zajedničko je ovim sugestijama o daljnjem razvoju kritike na angloameričkom području stimuliranje naklonosti i dispozicije čitaoca i kritičara da surađuje sa piscem jer bez te početne otvorenosti i elastičnosti duha možemo ostati slijepi i prema remek-djelima književnosti. Kritičari se slažu da će svako *zaista* novo djelo kod čitaoca vjerojatno izazvati zabunu pa možda i osjećaj nelagode, i zadatak je kritičara da ublaži taj šok i objasni razloge početnog nesporazuma. Figurativno govoreći, rekli bismo da treba izgraditi više mostova između čitaoca i knjige što naravno znači stimuliranje razumijevanja i strpljenja. Takvi napori su od posebne važnosti u doba kad se brojni kritičari slažu da se jaz između originalnog pisca i čitaoca širi, budući da je čitalac sve više izložen trivijalnim proizvodima komercijalne pseudoumjetnosti. To su sve činioci koji ne samo da čine perspektivu za književnost u budućnosti tmurnom, nego pridonose smanjenju njezine uloge u naše vlastito doba. Tako Amerikanac Alfred Kazin kaže: »Čini se da književnost više nema naročitog utjecaja. Razlog tome, ako se ne varam, je sveopći osjećaj da nam nestaje sloboda, da tehnološka revolucija i kolektivizam izgrađuju društvo u okviru kojeg više nema mjesta za staromodnog pojedinca koji se bavi književnošću«.[8] A Graham Hough tvrdi: »Književnost ima tendenciju da pretpostavlja svoj ekumenski položaj koji ona više nema.«[9] Kanađanin Marshal Mcluhan postavio je utjecajnu i danas već popularnu tezu da je doba »Gutembergove galaksije«, tj. doba tiskarskog stroja, pri kraju te da ulazimo u fazu kada će elektronski medij pre-

[8] F. R. Leavis and Q. D. Leavis: *Dickens, the Novelist,* London, 1970., str. 119.
[9] *Modern Criticism,* (uredili Walter Sutton i Richard Foster), New York, 1963., str. 341.

uzeti glavninu komunikacija među ljudima. Po toj tezi bi se trebale razviti nove tehnike umjetničkog izražavanja dok bi tradicionalnu knjigu sve više zamijenila televizija i druga elektronska sredstva masovnih komunikacija. Ako prihvatimo tu tvrdnju preostaju nam otvorena dva stava: ili ćemo pasivno promatrati propadanje uloge književnosti u modernoj civilizaciji ili ćemo smatrati da je takva tendencija vrijedna žaljenja te da joj se trebamo suprotstaviti. Ako izaberemo potonju alternativu kao što bismo vjerojatno — kao čitaoci i ljubitelji književnosti — i trebali, morali bismo se priključiti naporima da barem usporimo proces opadanja utjecaja književnosti na modernog čovjeka. Kritičar, komentator i nastavnik bi trebali pokušati da odgoje čitaoca na taj način da on zavoli književnost te da postane pripadnik zajednice koja pokušava održati vitalnost vrijedne umjetnosti. Naravno da je mnogo lakše izreći takve hvalevrijedne principe nego ih provesti u djelo, no ipak jedna stvar je nedvojbena: bez obzira kojim smjerom još krenula kritika našeg vremena, ona će zadržati svoju dragocjenu ulogu posredovanja između čitaoca i pisca samo ako ne postane suviše specijalizirana i ezoterična te ako ostane pristupačna i relevantna za prosječnog humanistički obrazovanog čitaoca.

KAZALO IMENA

Alighieri, Dante 23, 29, 47, 49, 70, 73, 134, 155, 173, 181, 229, 297
Akvinski, Toma 134
Alvarez, A. 51
Amis, Kingsley 221
Anaxagora 54
Andrewes, Lancelot 30
Anđelinović, Danko 136
Aristotel 30, 64, 188
Arnold, Matthew 15, 59, 274, 291
Auden, W. H. 144, 207, 288
Augustin, Aurelije 44
Austen, Jane 41, 120, 210, 258

Babbitt, Irving 33
Bacon, Sir Francis 53
Baldwin, James 308
Balzac, Honoré de 90, 91, 92, 94, 95, 96, 106, 109, 268-9, 304, 316
Barthes, Roland 193, 320
Bateson, F. W. 52, 220
Baudelaire, Charles 50, 83, 84
Beal, Anthony 317
Beethoven, Ludwig van 41, 48
Bell, Clive 197, 231
Bell, Quentin 199, 231
Bellow, Saul 308
Benn, Gottfried 314
Bennett, Arnold 92, 204, 209— — 212, 214, 215 — 218, 219, 233, 235, 304
Bernard 70
Berthoff, Warner 288
Besant, Walter 86, 88
Bishop, John Peale 308
Bismarck, Otto 310
Blackmur, R. P. 99, 100, 173, 177, 178
Blackstone, Bernard 207
Blake, William 294
Bloch, J. 16
Boccaccio, Giovanni 114, 207
Boileau, Nicolas Despreaux- 40
Booth, Wayne 113 — 116, 118, 272
Bradbury, Malcolm 281, 320
Bradley, F. H. 30, 56
Braine, John 221
Bramhall, J. 34
Brontë, Emily 111

Brooks, Cleanth 38, 161, 164, 156, 170, 171 — 173, 176, 177 — 179, 182, 183 — 184, 185, 186, 187, 188, 191, 192, 313, 315
Buckley, Vincent 22, 30
Burke, Kenneth 164
Burney, Fanny 41

Carlyle, Thomas 267
Carr, E. H. 289
Cassirer, Ernst 173
Cazamian, Louis 13
Cesarić, Dobriša 177
Cézanne, Paul 202, 223, 232
Chapman, George 180
Chaucer, Geoffrey 29, 67, 173
Coleridge, T. S. 16, 64, 143, 144, 147, 176, 274
Colet, Louise 296
Conrad, Joseph 209, 258, 262, 264, 271
Cox, C. B. 184
Craig, David 281
Crane, R. S. 188
Croce, Benedetto 127, 163
Cromwell, Oliver 229

Čehov, Anton Pavlovič 263, 307

Daiches, David 182, 183
D'Annunzio, Gabriele 84, 100
Dante, *Vidi* Alighieri
Davidson, D. 164
Davie, Donald 71 — 73, 189, 263
Deakin, W. 237
Defoe, Daniel 36, 39, 117
De Vries, Hugo 25
Dickens, Charles 15, 90, 111, 118, 119, 120, 190, 221, 259, 264, 265 — 270, 290, 300, 301, 322
Dobrée, Bonamy 22
Donne, John 32, 49, 50, 51, 55, 61, 68, 176, 316
Dos Passos, John 299
Dostojevski, Fjodor Mihajlovič 249, 289, 300
Dreiser, Theodore 15, 304
Dryden, John 13, 14, 23, 47, 50, 51, 73
Dupée, F. W. 83
Durrell, Lawrence 221 — 222
Dyson, A. E. 184

Đaković, V. 126

Eastman, Max 292
Edel, Leon 82
Einstein, Albert 30, 300
Eliot, T. S. 14, 15, 21 — 77, 81, 82, 86, 87, 96, 97, 98, 125, 131, 132, 133 — 134, 144, 145, 146, 147, 157, 164, 165, 167, 179, 188, 197, 202, 209, 243 — 245, 254, 256, 257, 258, 260 — 261, 271, 292, 293, 294, 295, 309, 314, 315 318, 319, 323

France, Anatole 162, 295, 310
Fraser, G. S. 252
Frazer, Sir James G. 231
Freed, Lewis 22
Freud, Sigmund 301
Fry, Roger 126, 197, 201 — 204, 217, 231 — 232, 314
Frye, Northrop 121, 169, 191, 252, 258

Galsworthy, John 48, 92, 204, 209, 210, 211, 212, 222, 233 — 235, 244
Gardner, Helen 68, 69 — 70, 153, 187, 191, 280, 321

Garnett, Edward 242
Gasset, Y. Ortega 38
Gaugin, Paul 202
Gauss, Christian 291, 303
Gauss, Karl Friedrich 299
Gautier, Theophile 50, 83, 293
Gide, André 104, 105, 272
Goethe, Johann Wolfgang 15, 24, 55, 74
Gogolj, Nikolaj Vasiljevič 299
Golding, William 222
Gomme, Andor 251
Gordon, C. 112, 113
Gordon, D. J. 229, 244, 246 — 247
Gourmont, Rémi de 44, 48, 52, 56
Grass, Günther 106
Gray, Thomas 140
Grierson, Herbert 51
Gutenberg, Johannes 156

Hall, Vernon 184
Hardy, Barbara 82, 116 — 117, 280
Hardy, Thomas 71, 117, 209
Harvey, W. J. 117 — 120, 281
Hawthorne, Nathaniel 85, 98, 259
Haydn, Franz Joseph 41
Hemingway, Ernest 157, 300
Herrick, Robert 68, 171, 172
Herschberger, Ruth 182
Hirsch, E. D. 321
Hölderlin, Friedrich 15
Homer 26, 38, 53, 70, 180, 236
Hopkins, G. M. 254, 255 — 256
Horacije, Kvint Flak 40, 296
Horvat, Vera 156
Hough, Graham 69 — 71, 281, 323
Hulme, T. E. 33, 36, 37, 48, 52, 56, 146, 147, 164
Hume, David 188, 205
Huxley, Aldous 220, 222, 236, 247
Hyman, S. E. 12, 38, 149

James, Henry 15, 18, 23, 39, 44, 49, 81 — 121, 209, 235, 238, 264, 272, 291, 296, 299, 300, 314, 316, 322
Johnson, Samuel 15, 23, 37, 262
Johnstone, J. K. 126, 199, 200, 206
Jonson, Ben 13
Joyce, James 23, 30, 46, 87, 209, 213, 218, 236, 237, 243, 259, 292, 294, 296, 297, 309
Jung, C. P. 191

Kafka, Franz 298 — 299
Kant, Immanuel 173
Katul, Gaj Valerije 50
Kaufmann, W. 54
Kayser, Wolfgang 111, 163
Kazin, Alfred 15, 320, 323
Keast, W. R. 188
Keats, John 12, 164, 180
Kenner, Hugh 38
Kermode, Frank 52, 55, 158, 280, 290, 310
Kettle, Arnold 111
Keynes, Maynard 197, 199
Kipling, Rudyard 75, 298, 300, 301
Koljević, Svetozar 46
Krieger, Murray 32, 44, 189 — 190
Kuna, F. M. 51
Kyd, Thomas 41, 48

Laforgue, Jules 56
Landor, W. S. 155
Lawrence, D. H. 18, 29, 42, 46, 84, 89, 116, 203, 209, 213, 220, 227 — 248, 259, 260 — 261, 264, 265, 271, 272, 273, 282, 298, 316, 318
Leavis, F. R. 18, 38, 42, 84, 95, 98, 99, 157, 162, 197, 222, 238, 251 — 284, 287, 288 — 290, 315, 317, 318, 323

Leavis, Q. D. 251, 265, 313, 322 — 323
Légouis, Emile 13
Lehmann, John 197
Lemon, L. J. 12, 38, 177
Lenjin, Vladimir-Iljič 310
Lewis, C. Day 207
Lewis, S. 263
Lodge, David 120 — 121
Logue, Christopher 274
Longin, Kasije 166
Löwe-Porter, H. T. 55
Lu, Fai-Pai 40
Lubbock, Percy 106 — 109, 110, 111, 112
Lukacs, Gyorgy 84, 90, 268 — 272, 320
Lukrecije, Tit Kar 73
Lynd, R. S. i H. M. 273

Machiavelli, Niccolo 32
Majakovski, Vladimir Vladimirovič 156
Mallarmé, Stephane 70
Malraux, André 72, 289, 299, 307
Mann, Thomas 54, 105, 238, 263, 268, 272, 273, 289
Maritain, Jaques 33
Marvell, Andrew 30, 47, 63
Marx, Karl 16, 294, 309
Massinger, Philip 50
Matthiessen, F. O. 35, 38, 48
Maugham, William Somerset 304 — 305
Maurras, Charles 33
McDonald, E. D. 227
McKenzie, G. 30
McKeon, R. 188
Mcluhan, Marshal 121, 156, 158, 323
McNeice, Louis 207
Melville, Herman 259
Mencken, H. L. 308
Mendel, Gregor Johann 25
Miles, J. 30
Milton, John 50, 51, 55, 61, 133, 165, 166, 257 — 258, 280
Montaigne, Michel Eyquem de 222
Moore, George 259
Moore, G. E. 199, 200, 201
Moore, H. T. 227
Moore, M. 164
Moreau, P. 11
Morris, William 47, 254
Mozart, Wolfgang Amadeus 41
Muir, Edwin 110 — 111
Murdoch, Iris 222

Newton, Isaac 53
Nietzsche, Friedrich W. 17, 54, 70

Ogden, C. K. 125, 127
Olson, Elder 188
Oras, Ants 45
Orwell, George 37, 149, 221
Ovidije, Publije Nazon 50

Partridge, Eric 305
Pasternak, Boris Leonidovič 289, 307
Pater, Walter 52, 259
Paul, Sherman 288
Pearce, R. H. 191
Peele, George 41
Perry, T. S. 39
Picasso, Pablo 203
Pinker, J. B. 233
Platon 188, 229, 302
Plutarh 25, 305
Poe, E. A. 299
Pollock, Thomas C. 170
Pope, Alexander 257, 297
Poulet, Georges 320
Pound, Ezra 23, 63, 68, 75, 98

Praz, Mario 306
Propercije, Sekst 50
Proust, Marcel 200, 220, 223, 236, 237, 292, 294, 295, 309
Puškin, Aleksandar Sergejevič 289, 307
Rabelais, François 222
Racine, Jean 205
Ransom, J. C. 38, 126, 151, 152, 161, 162, 165 — 166, 169, 170, 175, 181 — 182, 183, 185, 190, 288
Rantavaara, Irma 199
Ray, G. N. 82
Raymond, Marcel 320
Reeves, J. 192
Richards, I. A. 18, 22, 98, 125 — 158, 164, 169, 174, 176, 179, 185, 190, 203, 252, 310 — 311, 313, 315, 318, 319
Richardson, Dorothy 236
Richardson, Samuel 29, 41, 44
Robbe-Grillet, A. 105, 273
Roberts, W. 227
Rosenfeld, Paul 292
Russell, Bertrand 245
Rymer, Thomas 13

Sade, Markiz de 306
Sagar, Keith 241
Sainte-Beuve, Charles-Augustin 15, 64, 309
Sarraute, Nathalie 105, 222, 273
Sartre, Jean Paul 105, 118, 299
Schiller, Friedrich 53, 55
Schorer, Mark 30, 107, 109, 111
Scott, Walter 210
Seymoor-Smith, M. 192
Shakespeare, William 13, 14, 23, 25, 47, 49, 53, 58, 62, 63, 70, 96, 135, 136, 138, 146, 147, 168, 172, 174, 178, 187, 229, 265, 297, 300, 305
Shapiro, Karl 68
Shaw, G. B. 209, 294, 295, 296, 308, 310
Schelley, P. B. 15, 32, 133, 174
Smidt, Kristian 45
Snow, C. P. 111, 113, 277
Sofoklo 300, 302
Solon 296
Spender, Stephen 197, 199, 207, 209, 219
Spingarn, J. C. 163
Spinoza, Baruch 49, 55, 70
Stamitz, Johann 41
Stead, C. K. 40
Steinbeck, John 298
Steiner, George 279, 281
Stephen, Leslie 197, 291
Sterne, Laurence 200, 214, 222
Stevenson, R. L. 190
Strachey, Lytton 197, 204 — 206
Strauss, Claude Lévi 253
Sutton, Walter 164, 165
Swinburne, Algernon Ch. 47, 306, 307

Škreb, Zdenko 163

Tagliabue, G. M. 126
Taine, Hippolyte 291
Tate, Allen 113, 161, 164, 166, 169, 170, 174, 175, 180 — 181, 182, 183
Tennyson, Alfred 174, 184
Thackeray, W. M. 108, 111, 113, 259
Thomson, Denys 251
Tillotson, Geoffrey 113
Tillyard, E. M. W. 50
Tintoretto, Jacopo Robusto 95 — 96
Tizian, Vecellio 95
Tolstoj, Lav Nikolajevič 15, 55, 93, 94, 107, 116, 117, 120, 240, 271, 272, 307

Torbarina, Josip 175
Trilling, Lionel 15, 263
Trollope, Anthony 84, 87, 88, 104
Turgenjev, Ivan Sergejevič 81, 91 — 92, 93, 98, 106, 307
Twain, Mark 259, 262

Uccello, Paolo 202
Ujević, Tin 42, 131

Vaihinger, Hans 136
Valéry, Paul 295
Verga, Giovanni 243
Vergilije, Publije Maron 23, 27, 307
Villon, Francois 29
Vitezica, V. 127

Wain, John 219, 221, 309, 311
Warren, R. P. 162, 164, 179, 185, 186
Watson, George 125, 252
Weekley, E. 227
Weimann, Robert 11, 111, 112
Wellek, René 11, 99, 151
Wells, H. G. 82, 92, 93, 97, 98, 121, 150, 204, 209, 210, 211, 212, 221, 233, 235, 295, 304
Wharton, Edith 300
Whitman, Walt 15
Wilcox, E. W. 130
Williams, Raymond 274, 279
Wilson, Angus 106, 263
Wilson, Edmund 15, 18, 265, 287 — 311, 317, 319
Wilson, J. D. 172
Wimsatt, W. K. 12, 162, 167, 168, 173, 183, 187
Winner, V. H. 96, 98
Winters, Yvor 38, 164
Wood, J. 125, 127
Woolf, Leonard 197, 206 — 207
Woolf, Virginia 18, 46, 87, 89, 92, 197 — 223, 232, 233, 235, 297, 316
Wordsworth, William 14, 17, 177

Yeats, W. B. 35, 42, 52, 56, 75, 292, 293, 294, 310
Young, T. D. 185

Zabel, M. D. 40, 178
Zola, Emile 81, 87, 92, 93

PREDMETNO KAZALO

arhetipska kritika 121, 191 (bilješka o prirodi i opsegu arhetipske kritike), 253, 254
autentičnost priče, romana (po H. Jamesu) 87 — 88
Bloomsbury grupa 18, 197 — 223, 231, 232, 271, 282, 288
centralna inteligencija (po H. Jamesu) 100 — 104
Chicaški ili neoaristotelovski kritički pravac 180 (bilješka o karakteru Chicaške kritičke škole)
disocijacija senzibiliteta (po T. S. Eliotu) 50 — 51, 52 — 56, 145
dramatizacija u romanu (po H. Jamesu i sljedbenicima) 98 — 99
eduardijanski pisci (po V. Woolf) 211, 232 — 233
georgijanska poezija 244
georgijanski pisci (po V. Woolf) 213
imažisti 23, 40, 53, 55, 69
impersonalna teorija poezije 26 — 28, 31, 41 — 44, 314
ironija (po Novim kritičarima) 178 — 179, 257
jezik poezije (po T. S. Eliotu) 62 — 63
klasicizam (u Eliotovu smislu) 33
kritika (zadaci i opseg) 63 — 67 (T. S. Eliot), 68 (K. Shapiro)
»maladjustment« (neprilagođenost) pjesnika (Edmund Wilson) 300 — 302
metafizički engleski pjesnici 23, 49, 50, 131, 177, 280
mit i mitologija u književnosti 30 (T. S. Eliot), 144 — 145 (I. A. Richards), 190 (Novi kritičari)
modernisti i suvremenici (po Stephenu Spenderu) 209
moral i književno djelo 84, 258 — 263 (po F. R. Leavisu)
napetost (tension) u poeziji (po A. Tateu) 180 — 181

negative capability (po Keatsu) 12
Nova kritika (u Francuskoj) 121
Novi kritičari (u Americi) 38, 68, 98 — 99, 131, 161 — 194, 315, 320, 321
objektivni korelativ (po T. S. Eliotu) 45, 51, 86
paradox u poeziji (po C. Brooksu) 177
ruski formalisti 162
semiotička kritika 167
stvaralački pjesnički čin (po T. S. Eliotu) 57
tradicija (u Eliotovu smislu) 24 — 26, 28 — 30, 38 — 41, 69
Wit (duh, duhovitost, domišljatost) 50, 257, 315
značajna forma (po R. Fryju) 203, 231 — 232

BIBLIOGRAFIJA

Navedena bibliografija predstavlja samo izbor stručne literature o modernoj kritici u Engleskoj i Americi. Datumi izdanja odnose se na prvo objavljivanje ili na kasnija izdanja ako se radi o naknadno revidiranim ili popunjenim tekstovima.

1. *Opći prikazi povijesti kritike:*

George Watson, *The Literary Critics,* Penguin Books, Harmondsworth, Engleska, 1964; (Kratak pregled engleske kritike od sedamnaestog stoljeća da danas. Tri posljednja poglavlja prikazuju glavne predstavnike moderne kritike u Engleskoj i Americi).

René Wellek, *A History of Modern Criticism,* Volume 5, Yale University Press, New Haven & London; (u pripremi: završni svezak Wellekove povijesti evropske i američke kritike od osamnaestog stoljeća do sredine dvadesetog stoljeća).

William K. Wimsatt i Cleanth Brooks, *Literary Criticism, A Short History,* Alfred A. Knopf, New York, 1957 (Knjiga je tek relativno »A short history« — ima oko 750 stranica — te prikazuje povijest evropske i američke kritike od Aristotela do danas. U poglavlju o modernoj kritici autori uglavnom govore o Novoj kritici).

2. *Prikazi moderne kritike u Engleskoj i Americi:*

Richard Foster, *The New Romantics,* Indiana University Press, Bloomington, SAD, 1962; (Autor postavlja i brani tezu da su Novi kritičari nastavljači osnovnih kritičkih ideja romantičara).

Stanley Edgar Hyman, *The Armed Vision,* Vintage Books, New York, 1955; (Prikaz glavnih predstavnika moderne kritike u Engleskoj i Americi. Hymanova knjiga objavljena je prvi puta 1948., tekst je u kasnijim izdanjima revidiran, ali ipak u osnovi predstavlja orijentaciju iz 1948).

Lee J. Lemon, *The Partial Critics,* Oxford University Press, New York, 1965; (Autor ističe pristranost i nedosljednost modernih kritičara te daje vlastite sugestije kako bi te nedosljednosti mogle biti prevladane).

Walter Sutton, *Modern American Criticism,* Prentice-Hall, Englewood Cliffs, SAD, 1963; (Pregled moderne američke kritike po pravcima i školama suvremene kritičke misli).

Robert Weimann, *New Criticism und die Entwicklung bürgerlicher Literaturwissenschaft,* Halle an der Saale, Njemačka demokratska republika, 1962; (Kritički osvrt na Novu kritiku kao i na druge predstavnike suvremene kritike u Engleskoj i Americi).

3. *Studije o pojedinim kritičarima i pravcima:*

Uz prvo poglavlje:

Allen Austin, *T. S. Eliot, The Literary and Social Criticism,* Indiana University Press, Bloomington, SAD, 1971.

Fei-Pai Lu, *T. S. Eliot, The Dialectical Structure of His Theory of Poetry,* University of Chicago Press, Chicago, 1966.

Uz drugo poglavlje:

O Henryju Jamesu je objavljeno mnogo studija no one uglavnom raspravljaju o njemu kao o romansijeru. O Jamesu kao kritičaru vidi poglavlje o Jamesu u knjizi: René Wellek, *A History of Modern Criticism, the Later Nineteenth Century,* Vol. 4, Yale University Press, New Haven & London, 1965; također uvod R. P. Blackmura zbirci Jamesovih predgovora *The Art of the Novel,* Charles Scribner's Sons, New York, 1934.

Uz treće poglavlje:

W. H. N. Hotopf, *Language, Thought, and Comprehension, A Case Study in the Writings of I. A. Richards,* Indiana University Press, Bloomington, SAD, 1965.

Jerome P. Schiller, *I. A. Richards' Theory of Literature,* Yale University Press, New Haven & London, 1969.

Uz četvrto poglavlje:

O Novoj kritici objavljeno je više studija (neke su već navedene u odjeljku 2 ove bibliografije). O ranoj fazi Nove kritike vidi knjigu:

Louise Cowan, *The Fugitive Group,* Louisiana State University, Baton Rouge, SAD, 1959.

Nikola Koljević, *Teorijski osnovi nove kritike,* Prosveta, Beograd, 1967.

Murray Krieger, *The New Apologists for Poetry,* University of Minnesota Press, Minneapolis, 1956. SAD; (Kritički osvrt na nedosljednosti Nove kritike; knjiga sadrži i poglavlja o T. E. Hulmeu, T. S. Eliotu i I. A. Richardsu).

Uz peto poglavlje:

J. K. Johnstone, *The Bloomsbury Group,* The Noonday Press, New York, 1963, (prvo izdanje 1954).

Quentin Bell, *Bloomsbury,* Weidenfeld & Nicolson, London, 1968.

David Daiches, *The Novel and the Modern World,* University of Chicago Press, Chicago & London, 1960; (Knjiga sadrži poglavlje koje na jasan način prikazuje vezu između teorije i prakse V. Woolf kao romansijera).

Uz šesto poglavlje:

David J. Gordon, *D. H. Lawrence as Literary Critic,* Yale University Press, New Haven & London, 1966.

Keith Sagar, *The Art of D. H. Lawrence*, Cambridge University Press, Cambridge, 1966; (Korisna studija za proučavanje odnosa između Lawrenceovih kritičkih ideja i njegove prakse kao autora romana).

Uz sedmo poglavlje:

Vincent Buckley, *Poetry and Morality*, Chatto & Windus, London, 1959; (Knjiga sadrži studije o kritici M. Arnolda, T. S. Eliota i F. R. Leavisa).

Časopis *The Critical Quarterly*, Hull, Engleska, u broju 3, 1959, objavio je simpozij pod naslovom: »Our Debt to Dr. Leavis.«

Uz osmo poglavlje:

Sherman Paul, *Edmund Wilson*, University of Illinois Press, Urbana, Chicago & London, 1967.

4. *Antologije kritičkih tekstova iz moderne kritike:*

Mark Schorer, Josephine Miles, and Gordon McKenzie (urednici), *Criticism: The Foundations of Modern Literary Judgment*, Harcourt, Brace, and Co., New York, 1958; (Pored preteča moderne kritičke misli tekstovi uglavnom predstavljaju Novu kritiku).

R. W. Stallman (urednik), *Critiques & Essays in Criticism, 1900—1948*, Ronald Press, New York, 1949.

Morton D. Zabel (urednik), *Literary Opinion in America* (dva sveska), Harper Torchbooks, New York, 1962; (Opsežan izbor iz moderne američke kritike; tekstovima prethodi Zabelov uvod od 43 stranice).

R. S. Crane (urednik), *Critics and Criticism, Ancient and Modern*, University of Chicago Press, Chicago, 1952; (Dok gore navedene antologije daju prednost tekstovima Novih kritičara, Craneov izbor predstavlja uglavnom tzv. chicašku školu.)

Philip Stevick (urednik), *The Theory of the Novel*, The Free Press, New York, 1967. (Antologija sadrži, pored tekstova iz ranijih stoljeća, izbor modernih engleskih i američkih kritičkih napisa, između ostaloga iz djela H. Jamesa, P. Lubbocka, E. M. Forstera, Waynea Bootha, W. J. Harveyja i drugih.)

Većina navedenih knjiga ima iscrpne bibliografske dodatke koji čitaocu mogu poslužiti kao vodič za daljnje upoznavanje građe iz suvremene angloameričke književne kritike.

5. *Knjige prijevoda modernih engleskih i američkih kritičara (spomenutih u ovoj knjizi) u Jugoslaviji:*

T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi* (Prevela Milica Mihajlović), Prosveta, Beograd, 1963.

I. A. Richards, *Načela književne kritike* (preveli Nikola Koljević i Dušan Puvačić), Veselin Masleša, Sarajevo, 1964.

Lytton Strachey, *Elizabeta i Essex*, (prevela Ljubica Popović) Vuk Karadžić, Beograd, 1965.

Kraljica Viktorija (preveo Oton Župančič), Ljubljana, 1935.

Racine, Henri Beyle, Voltaire (preveo Vinko Krišković), Zagreb, 1937.

Virginia Woolf, *Eseji* (prevela Milica Mihajlović), Nolit, Beograd, 1956.

Edmund Wilson, *Akselov dvorac* (prevela Olga Humo), Kultura, Beograd, 1964.

Prijevodi u časopisima:

Knjiga E. M. Forstera *Aspekti romana* objavljena je u prijevodu u sarajevskom časopisu *Izraz*, 1965, od broja 1 na dalje. (Preveo Nikola Koljević).

Poglavlje »Vrijeme i prostor« iz knjige *Struktura romana* Edwina Muira objavljeno je (u prijevodu A. I. Spasića) u časopisu *Književnost*, 1962, br. 7 — 8.

BILJEŠKA O PISCU

Miroslav Beker rođen je 1926. godine u Karlovcu; srednju školu i Filozofski fakultet polazio je u Zagrebu. U Engleskoj (u Leedsu i Oxfordu) je proveo dvije godine na postdiplomskom studiju. Od 1954. do 1970. bio je asistent i docent na Odsjeku za anglistiku Filozofskog fakulteta u Zagrebu, a od 1971. predaje na Odsjeku za komparativnu književnost kao izvanredni profesor. Dvije školske godine (1966.—68.) predavao je kao gost-profesor englesku i komparativnu književnost na sveučilištima Indiana (Bloomington) i Case Western Reserve (Cleveland) u SAD.

Objavio je brojne članke iz moderne engleske i američke književnosti i kritike u jugoslavenskim i stranim časopisima, a također je objavio nekoliko priručnika i napisa iz područja nastave engleskog jezika.

LIBER
Izdanja Instituta za
znanost o književnosti

MLADOST
knjižarsko-izdavačko
poduzeće — Zagreb

Za izdavače
Slavko Goldstein

Vanjska oprema
Josip Vaništa

Tehnički urednik
Katica Zorzut

Korektor
Dragica Krstić

Naklada: 2.000 primjeraka
Br. MK: 54
Tiskanje dovršeno: 10. svibnja 1973.

Tisak: Rječka tiskara — Rijeka

Socijalistička Republika Hrvatska
Zavod za filologiju
FILOZOFSKI FAKULTET

Reprint izdanja
»LIBER CROATICUS«

Izdavači:
LIBER
Izdanja Instituta
za znanost o književnosti
Zagreb, Đ. Salaja 3
i
MLADOST
Izdavačko-knjižarsko poduzeće
Zagreb, Ilica 30

DANICA ILIRSKA
(1835—1849)

Faust Vrančić
RJEČNIK
PET NAJUGLEDNIJIH
EVROPSKIH JEZIKA

OPSADA SIGETA

Ferenac Črnko
PODSJEDANJE I
OSVOJENJE SIGETA (1566)

Brne Krnarutić
VAZETJE SIGETA GRADA (1584)

Pavao Ritter Vitezović
ODILJENJE SIGETSKO (1684)

MISAL (1483)

DANAS I i II (1934)