

предмет повеље

О ЧЕТИРИ КВАРТЕТА Т. С. ЕЛИОТА

Роџер Белин

ПРИВЛАЧНОСТ ДОКАЗА И ОПАСНОСТ ОД ПАРОДИЈЕ У ЧЕТИРИ КВАРТЕТА

Мада лирски одломци *Четири квартета* представљају уситњене и евокативне симболичке призоре, већи део *Четири квартета* не омогућава тако једноставан приступ. Још од објављивања *Берниј Нортона* критичари су најчешће сматрали највећи део текста *Квартета* концептуално најтемељенијим и најформалније прозаичним. Наравно, *Квартети* пружају довољно повода за такво критичко закључивање, тако да се може рећи да је оно засновано на самој поеми барем у мери у којој је наметнуто споља. Пошто сам текст поеме очигледно пружа основу за закључак да њена „поетичност једноставно није битна”, основна усмереност критичке пажње на не-лирске одломке *Квартета* посвећена је филозофској и теолошкој парафрази доказа у овој поеми, са циљем објашњења система веровања или мишљења ван речи. Насупрот томе, мало пажње је посвећено самом поетском поступку, изградњи претпостављеног значења у тим „дискурзивним”, „концептуалним” деловима. Вођена тежњом ка успостављању систематских доказа, критика је преценила прецизност значења ових делова и углавном занемарила њихову двосмисленост и неодређеност. Привлачност доказа односно аргумената, који већ представљају глас у оквиру поеме, захтева концептуално истраживање, али одбацује формалну анализу; потискује питања „поезије”, како би рад на поетском поступку остао неоткривен. У овом тексту ћу критички размотрити

неколико расправа, уз увек присутно уверење да интересовање критике није пројектовано на поему споља, већ да само изражава критичке гласове присутне у самој поеми.

На тумачење *Четтири квартијета* као системског, кохерентног излагања (било доктрине, мишљења или веровања) наводи нас сам текст, који такво тумачење такође делимично и оспорава. Сам текст *Четтири квартијета* садржи парафразе, алузије и директне цитате из различитих времена и култура (Хераклит, Кришна, Свети Јован Крститељ и сл.), и цитати у њему се чине тематским и обједињеним: сви се односе на време, самоодрицање, негативну теологију или мистицизам. Многи критичари су приметили да су ови наводи „обједињени” и „усклађени” (Traversi, 89), пре него супротстављени свом првобитном значењу (Gardner, 30), као што су алузије у *Пустој земљи*. Формално јединство симболичких описа и структуре *Квартијета*, као и њихова очигледна уметничка вештина, упућују на аналогно јединство садржаја. Међутим, сама поема – схваћена у најмањој мери као склоп алузија, концепата и призора, већ пре као текст, што заправо и јесте, упорно се опире покушајима систематизовања. То није проста модернистичка поема, са сумњом у непосредност коју ова подразумева, већ изразито самоупитана поема чије делове је тешко протумачити. У оквиру *Четтири квартијета* коришћени су парадокси, контрадикције, таутологије и испољавање самопреиспитивања као поетски метод, много више него што се ова поема заснива на призорима или форми. Такође, ту су присутне честе и нагле промене тона, од евокативног или проницљивог лирског до прозаичног (самопреиспитивачког) или медитативног, што нарушава тежњу за формалним јединством, присутну у поеми. Нарочито се дискурзивни, апстрактни, појмовни и делови поеме који се односе на самопреиспитивање разликују у односу на Елиотову ранију поезију, као и критичке идеје о поезији, што је помало неразумљиво.

(У настојању да делимично сузимо опсег испитивања, навешћемо ове не-лирске, дискурзивне делове, уз истицање оних који су посебно обимни или значајни: почетни медитативни стихови о времену у првом ставу *Берниј Норјона*, други део II става и целокупан V став, други део II става *Исиј Коукера*, друга половина III става и почетак V става; друга половина II става *Драј Селвициса*, увођење Кришне у првих неколико стихова III става, и већи део става V; завршетак I става *Лијил Гидинга*, почетни и завршни стихови III става и цео став V.)

Концептуални „глас” *Квартијета* био је предмет критичких испитивања различитих оријентација још од почетних приказа *Берниј Норјона*. Често се тумачило, најпозитивније, да су ови делови писани „високо апстрактним језиком чији је основни циљ изношење и истовремено побијање унапред припремљених концепата сличних концеп-

ту” покајања или вечности садржаном у овој поеми (Harding, 30). Ова тумачења су одбачена као „покушаји нарушавања (Елиотове) магичне моћи језика најпрозаичнијим од прозаичних делова”, што је упућивало на закључак да је „поезија истрошена”, да је остатак, реликт прошлости, чак и балзамовани мртвац (*Исјовесѝ Т. С. Елиотѝа*, 34). Карл Шапиро оптужује Елиота да је у *Четири квартејѝа* потпуно напустио поезију (Shapiro, 247), а Орвел слично томе инсистира на следећем: „Можда су нам заиста потребни молитва и самопреиспитивање, али не пише се стих поезије ређањем ових појмова једног иза другог” (Orwell, 86). Дискурзивни глас поеме подстакао је многе ране критичаре да закључе да се неки делови *Квартејѝа* једноставно не могу сврстати у поезију. Међутим, Хелен Гарднер (у *Композицији Четири квартејѝа*) истиче да су ови дискурзивни делови поеме осмишљени исто тако пажљиво као и остатак поеме (можда чак и пажљивије); и очигледно је да је управо у овим несумњиво прозаичним деловима обично исказана оптужба против поезије, а у лирским деловима поетски самокритицизам и осуда поезије. Поема, дакле, садржи неколико гласова.

Претпоставка да *Квартејѝа* садрже неколико оштро супротстављених гласова није изненађујућа; они очигледно представљају формални и садржајни наставак *Пустје земље*, која је скоро званично била названа *Он одржава њоредак њомоћу различѝиѝих ѓласова*. Хјуѝ Кенер је открио четири гласа у тој поеми:

„Попут гласова у гудачком квартету, лирски, дидактични, колоквијални односно разговорни и мисаони модуси ових поема теже да ступе у... облике преданог разговора; ... сваки глас има стабилан идентитет. У *Исѝ Коукеру* су уведени по реду: становник Енглеске, са породицом, прошлошћу, и склоношћу да посећује знамените пејзаже; лирски песник; мрачни моралиста, повремено хришћанин, и најзад, човек слова, ’који покушава да научи да користи речи’. Можемо их набројати на овај начин, без указивања на новог, потпуно потиснутог, Невидљивог Песника, који је осмислио завршетак, али је једино фигуративно присутан у представи.” (Kenner, 261)

Ова подела гласова присутних у поеми, пошто није ван предмета нашег разматрања, представља добро формулисан почетак истраживања. (При томе се „мисаони” и „дидактички” глас не могу увек прецизно раздвојити, а „колоквијални” призив је тек повремено коришћен, да би ублажио наведена два гласа, никад употребљен самостално.) Кенер истиче, у овом прилично општеприхваћеном тумачењу, да у *Квартејѝама* не постоји било који појединачни ауторитативни глас; текст можда садржи фигуративно позивање на Невидљивог Песника, али не говори у његово име непосредно. У поеми је коришћена анонимност као „самодовољна техника”, као „неопходан услов” њеног постојања (Kenner, 251).

Многи критичари сматрају да су ови гласови можда различити аспекти једног приповедача, насупротив Кенеровом истицању четири различита гласа. Елоиз Кнеп Хеј сматра да је у поеми коришћен „метод струје свести... мада је ту основно питање – чије свести” (Нау, 161); и не само она, многи жустро тврде да је „у каснијој поезији та свест очигледно Елиотова” (Нау, 161).

Чак и опрезније тумачење ове поеме као драмског монолога лако прелази у персонализовање „песника као главног лика”, који у тумачењу „учествује у својој борби” (Thompson, 83); у том смислу је задатак критике да „поново обједини песников сензибилитет налажењем, углавном помоћу сопствене интелигенције, формуле која бележи оно што песник осећа” (Thompson, 85). У складу с тим, многи разумеју *Четири квартетна* у целини као врсту доктрине, односно Елиотову личну теологију.

„*Четири квартетна* почињу рефлексивним делом о стварном времену и сећању, реминисценцијом на почетак Августинових *Исповести*, те је ово вероватно знак да се и овде ради о песниковој исповести о његовом сопственом „путу”. ... Уместо Пруфрокових „улица које се пружају као досадни доказ”, сваки *Квартет* прати видљиву стазу, а све стазе воде одговору који би био изненађујући да нас читав Елиотов песнички развој није припремио за њега.” (Нау, 166–170)

Уколико *Квартетна* у целини схватимо као опис „духовне дисциплине песниковог пута који се укршта са вишим путем” (Нау, 172), превиђамо чињеницу да су они на почетку и на крају – поема (али не обавезно и „догматска поема у догматском времену” [Donoghue, *T. S. Eliot's Quartets*, 212]). Међутим, импресивна вештина њиховог осмишљавања, која делује природно и неусиљено, као чин поезије која полаже право на апсолутну, једногласну искреност, потврђена је у многим критичким излагањима. Изводећи закључке опрезније, у поеми бисмо могли да потражимо доказ, пре него доктрину: „Проблем се не односи на „доказивање, односно образлагање у поезији”, што представља Емпсонов програм, јер се доказивање задовољава узимањем у обзир концепата онако како се јављају, и утицањем на њихов међусобни однос. То се потпуно разликује у односу на стварање нових концепата у *Квартетима* (Donoghue, *On Burnt Norton*, 19), али ипак представља тумачење *Квартетна* које је претерано условљено тежњом поеме ка једногласности и доказима сличним онима из дискурзивне прозе.

Елиот очигледно није имао ништа против једногласног, транспарентног тумачења *Квартетна*, према Хелен Гарднер: „Говорећи о *Квартетима*, никад није користио одбрамбену иронију која обележава многе његове изјаве у вези са *Пустом земљом*. Никад није напоменуо да ни сам није знао „шта је заправо хтео да каже” и да је читаочева претпоставка значења подједнако тачна колико и ауторов. Уколи-

ко се од њега захтевало да објасни неке стихове, то је и чинио” (Gardner, 3). Гарднерова наводи Елиотов интервју, у ком тврди да је неразумљивост *Пустіе земље* заправо резултат његовог „учења како да користи језик”. „Морао сам да саопштавам ствари на тежи начин... У *Пустіој земљи* чак ми није било ни битно да ли разумем то што сам рекао” (Gardner, 4). Изненађује то што је Елиотово успутно поништавање значаја ове поеме, која је опште позната као његово најбоље дело, привукло мало пажње, мада очигледно представља „одбрамбени” став песниковог жељеног тумачења, као и његово претходно одбијање да даје коментаре. Елиот тврди да су *Четири квартијета* недвосмислена, испричана најједноставнијим могућим језиком, „попут разговора са читаоцима... Понекад нешто што покушавам да кажем, односно сам предмет може да буде сложен, али ми се чини да га ја исказујем на најједноставнији начин” (Gardner, 4).

Није потребно, осим са аспекта можда неоправдане привилегије додељене Елиоту као тумачу сопственог рада, истицати тенденциозност ове тврдње, с обзиром на огромне критичарске напоре уложене у тумачење наводне „једноставности” форме ове поеме. Сложено развијање теме и симболичких призора *Квартијета* у оквиру њихове поновљене петоделне форме вешто је описано у оквиру многих критичких радова; међутим, преостали траг Елиотовог привидно безазленог става још увек може водити тумачењу дискурзивних делова поеме.

Елиотова тврдња да *Четири квартијета* комуницирају са читаоцем била би одрживија да поема има доминантан глас у првом лицу који би био носилац драмског монолога. Субјективна нарација заузима много више значаја у развоју *Квартијета* од *Берниј Нортона* преко *Лил Гидинга*, али у тексту не постоји доказ да ово треба да видимо као јављање гласа песника (или чак поеме). У *Берниј Нортоу*, двосмислено „ја” из другог дела *Квартијета* појављује се једино у два стиха: *Могу само да кажем (ја) – ти смо били: али не могу да кажем где. / И (ја) не могу да кажем колико дуго, јер ти би њога разумевало смештање у време* (ст. 68–69); овде, као и на другим местима, „ја” постоји као начин задржавања развоја нарације у поеми, односно начин обустављања тока поеме довољно дуго да би се унела сумња у оно што се може саопштити. Лирско „ја” уноси сумњу у експресивну могућност језика, способност поеме да оствари извесно значење. У *Исти Коукеру* мистичко казивање *Рекао сам својој души – буди мирна* (ст. 112, 123), блиско је двосмисленом „појединцу” садржаном у стиховима II става: *То није било (да њоново кажемо) нешто што би појединац очекивао* (ст. 72) и неизвесном „ја” из III става: *Кажеће да њонављам / нешто што сам већ рекао* (ст. 133–134), у вези с тим да званична сумња поеме почиње да загађује трансцендентно сведочанство мистичког парадокса. Нарација у првом лицу представља снажну везу између пара-

докса које пружа духовни глас (*Чекај без мисли, јер ниси још сīреман да мислиш / И ѿама ће биѿи свейлосѿи, и мировање ће биѿи ѿлес*, ст. 127) и парадокса сумње песме у себе и у изражајну моћ језика (*То је начин да се ѿо каже – није баи задовољавајући*, стих 68); ова поема се, поред могућности досезања духовног увида из очигледног парадокса значења, исто тако бави могућношћу сопствене контрадикторности. Гласови које је Хјуџ Кенер назвао „дидактичким” и „мисаоним” – гласови „мрачног моралисте” и „песника” овде се укрштају, побијајући један другог близином. Нарација у *Драј Селвицису*, како је Кенер разуме (Kenner, 267), формирана је од почетка као лично мишљење (*Ја не знам много о боговима* – ст. 1, ... *Понекад се ѿиѿам да ли је на ѿо Кришина мислио* – ст. 124). Стална несигурност овог приповедача (непоуздани приповедач) нарушава мотив међугенерациског памћења који се први пут јавља у *Бернѿи Норѿиону*, без трага гласа који говори: *Већ сам рекао* (стих 96), *не заборављајући / нешѿо шѿо је вероваѿно ѿрилично неизречиво* (ст. 99–100); при чему је лирско „ја” овде само једно од двосмислених „слова срама” која је Елиотов уредник Фејбер критиковао (Gardner, 133), слабећи снагу делова који би у супротном имали инстинктивнију моћ; али јасно је да ово није био једини жељени учинак, пошто двосмисленост и самокритичност поеме не престаје. О сусрету са „познатим јединственим духом” у *Лиѿл Гидинѿу* исприповедано је у првом лицу, мада се то „ја” уводи дискретно, након осам безличних стихова који нас уводе у суморно окружење и дантеовски стих, засебно у односу на сложеност приповедача (ст. 86). Поменути приповедач је такође дух са којим разговара (претпостављајући „двоструку улогу”); штавише овај пасус се разликује од осталих делова *Кварѿеѿа* по свом ослањању на карактере и дијалог пре него на озбиљан поетички глас и уклоњеног говорника. *Кварѿеѿи* се, стога, умногоме ослањају на приповедање у првом лицу једнине, како се развијају, али ѿихово „ја” служи као назнака двосмислености, несклада у самој поеми, тако да се слободно може читати као један глас поеме. Ово изражавање сумње у себе баца сумњу на наводно једноставнији начин исказивања песме, такође. Лирски субјекат, „ја” опсесивног самотумачења преноси на цео текст самопромишљајућу несигурност тумачења.

Дискурзивна поезија, која се бави контрадикцијом и сумњом у себе, не може бити једноставнија, директнија или прозаичнија од ове. Низ парадокса везаних за кључне појмове песме (плес и мирна тачка, време и памћење, будућност, прошлост, садашњост и сл.) играју исту улогу у концептуалној садржини песме, као двосмисленост везана за сумњу у себе и честе промене тона на формалном нивоу (које непрекидно нарушавају тежњу за јединством гласова или концепта, проглашавајући да истина поеме може да се досегне једино кроз бескрајну издају поезије). Овај текст је извесно књижеван, чак и теоријски, у

смислу истакнутом у Де Мановом *Опшору теорији*: поема, непрестано поричући саму себе, проглашавајући се поемом којој „поезија није битна”, „негативно одређује поузданост језичког изражавања” (De Man, 10). Једноставно доктринарно тумачење *Четири квартејла* лако је препознати у Де Мановој дефиницији „идеолошког” тумачења; оно погрешно разуме суштину поезије као суштину уверења:

„Погрешно би било помешати значај означитеља и значај означеног. Ово је довољно очигледно и на нивоу светлости и звука, ... нико при здравој памети неће покушати да узгаја грозђе на светлости речи 'дан', али је веома тешко разумети исечке нечије прошле и будуће егзистенције без узимања у обзир временских и просторних оквира, који припадају фикцији, а не стварности. То не значи да фиктивни текстови нису део света и стварности; њихов утицај на свет је можда сувише велики да би то представљало утеху. Оно што називамо идеологијом управо је збрка језичке и природне стварности, односно означитеља (упућивања) и означеног (појавног).” (De Man, 11)

Четири квартејла се изричито и константно заснивају на овој теми. Оно што је генерално описано као „концептуално” у раду и оно што Де Ман истиче као „веома тешко” – јесте покушај (који може на крају да буде узалудан) коришћења „бедне опреме” самог језика да би се изашло ван језичких фикција у вези с временом. Могли бисмо чак, пратећи Де Мана (и упркос његовом сврставању Елиота у представнике Нове критике), описати посебну тешкоћу у вези с дискурзивним гласовима поеме као теоретску, не чисто филозофску у смислу онтологије или теологије, јер је извесно текстуална и представљачка; али која има везе са могућношћу поезије да се бави филозофским питањима. Од почетка до краја, *Четири квартејла* усмеравају поезију саму против себе, у очајничком покушају изражавања неизрециве духовне истине ван речи, која представља тежњу ове поеме (или можда боље „љубав иза жеље”). У Де Мановој расправи, као и у *Четири квартејла*, ова „веома тешка” потреба за не-идеолошким објективношћу, за мишљу ван језичке „збрке”, негативно је представљена: као „несхватане исечаке нечије прошле и будуће егзистенције у складу са... фиктивним текстом, а не светом”.

„Време” које је предмет *Четири квартејла* увек се налази у оквиру језика; то је време „фиктивног приповедања, а не света” (мада је „свет” песме у истој равни са облашћу речи) у коме *време прошло и време будуће / дозвољавају мало свести* (*Берниј Норџон*, ст. 83–84). Ова *свести* ван времена, или безвременог у оквиру времена, представља циљ *Квартејла*, мада може бити да се налази ван језика:

„То је свест, не свест о којој филозофи размишљају, већ свест као оквир и необјашњива као бредлијанско „непосредно искуство”, и *бити свестан значи не бити у времену.*” (Kenner, 255)

Расправљање о необјашњивом, да би му се приступило посредном поетском формом, представља основну сврху *Квартијета*, што је разјашњено у закључку *Драј Селвициса*:

„Овде је немогуће јединство
сфера постојања стварно

Овде су прошлост и будућност покорени, и помирили.” (ст. 216–219)

Двапут поновљени прилог *овде* мора се узети као књижевна самоознака, самореференца – *овде, у овим стиховима, немогуће постојање је стварно, прошлости и будућности се мире*, мада се може односити и на претходну „Инкарнацију” (која се опет може односити на текстуално отеловљење поеме из њеног неухватљивог значења). Ова поема се приближава свом необјашњивом циљу сопственом расправом, достижући тишину путем сопствених речи. Она жели да изазове стање свести о безвременом о којем расправља; отуда вероватно потичу честа критичка навођења најважнијих стихова без икаквог коментара ([Овај] парадокс... је ново откриће овог дела поеме. *Бићии свестіан значи не бићии у времену*. Да, вероватно; међутим, с друге стране, *једино кроз време – време се може победити* (Traversi, 114). Али, једноставно навођење стиха *Бићии свестіан значи не бићии у времену* (Берниј Норџон, ст. 85) неће допринети разумевању значења појма *свестіи*, због посредности значења речи; чак и овај очигледно кључни стих може да се разуме на барем три различита начина:

1. може значити да истинска мистичка свест, једном досегнута, пружа мистику надмоћну ванвременску тачку гледишта (ово може да буде најочигледније тумачење значења у контексту целине *Квартијета*);

2. међутим, може се разумети и као тврдња да свест сваке особе већ садржи елеменат свести о безвременом, мада је ограничена временским оквиром наших живота (ово тумачење значења појма свести је вероватније у контексту претходних стихова – *Време прошло и време будуће / доиуићјају мало свестіи* – при чему ово „мало” може бити свему тежимо);

3. или може значити да људска мисао постоји једино у оквиру времена и стога бити свестан увек значи умрети (односно *не бићии у времену*), што најављује претходно упућивање на *рај и проклејсиво / чије месо не може испрајати*.

Сва ова значења морамо имати на уму истовремено. Тема поеме је очигледно мистично искуство свеца, али и „временско превођење блаженства у врсту искуства доступног људској врсти” (Kenner, 270); и нема потребе за психоанализом ради разумевања окупираности смрћу у овој поеми која тврди да је свака песма епитаф (*Лијл Гидинз*, 225).

У оквиру *Четири квартијета* постоји много назива за мистички циљ сазнања ван језика – „мирна тачка”, „исечак”, „свест”, „љубав” – али сви ови појмови изражавају парадоксалну потребу за коришће-

њем језика да би се овај циљ постигао ван њега, уносећи у схватање искупљења сумњу пре него самоувереност. У *Бернџи Норџиону* су искупљачка (спасилачка) моћ језика, као и немогућност искоришћења језика приказани упоредо:

„Речи се покрећу, музика се креће
Једино у времену; али оно што једино живи
Може једино да умре. Речи, после говора, досежу
Тишину. Једино путем облика, исечка
Могу речи или музика да досегну
Мир.
Речи клизе, ломе се и некад разбијају, под теретом
Под притиском, беже, клизе, ишчезавају
Распадају се од непрецизности, неће остати на месту
Неће остати мирне.”

То је опис сопствене поезије, а не апстрактна расправа. „Терет” значења је довољно велики да доведе поезију до крајности и ова поема такође може да се „сломи”, али нешто остаје и после смрти песме. „Облик, исечак” поетског текста иде даље од тока говора; али током тумачења не „мирује”, односно његово значење измиче и не може се потпуно достићи. Досезање тишине може превазићи делокруг песме. Ови стихови о нади и узалудности речи, као и било који стихови *Кварџеџа*, илуструју како самокритику текста, тако и самооправдање, пошто је *Бернџи Норџион* „једна од најбољих апологија поезије написаних на енглеском језику” (Thompson, 81), због наде да речи могу, путем облика, да „досегну мир” и да у том смислу буду искупљене, али је својим обликом и садржајем истовремено и осуда поезије, чије речи „неће остати мирне”. Поема није једноставно *одбрана*, нити доказ; мада се међу њеним гласовима налази дидактички глас; њена сумња у саму себе ублажава победнички тон успешне одбране.

Уколико поема досегне мистичку „тачку мировања” којој тежи, ова тачка се *још увек налази у неојправданој борби / са речима и значењима* (*Исџи Коукер*, стр. 70–71). Суштинска двосмисленост овог „мировања” је изгледа још увек недовољно примећена у критици – вероватно због привлачности дискурзивних односно анти-поетичких делова поеме, који се недовољно пажљиво проучавају, као да су додаци критичке прозе (што претендују да буду). Али реч „мировање” (*still*) није једноставно прозаична и не може значити „још увек” (*yet*); то је још један опис средишта плеса, „мирна тачка света који се окреће”, те стога оставља „свест” поеме више у оквиру него ван језика, усмеравајући је према изводивом значењу пре него ка недоступном мистицизму. Представљање искрене сумње поеме у саму себе, „рвања са речима и значењима” свакако доводи изражавање њене поетичности и мистичке убеђености јасније у област речи.

Због тог представљања јавља се *ризик од пародије*. Када прихватимо *Квартијет* као вишегласну поему несводиву на доказ ван речи, постоји опасност да хуморна перцепција усиљеног језика, као и непожељно постављање форме у први план наруше најозбиљније религијске и мистичке просветљујуће делове. Стално самопорицање форме *Квартијета* неке критичаре спречава чак и да назову ову поему поезијом. Ако се ипак сврста у поезију, може се разумети као пародија поезије. Ова оптужба није само очигледна у осуди поеме: то је стално присутно питање, за оне који бране *Квартијет*, како би морална озбиљност поеме била одбрањена. Две критичке расправе су пружиле увид у ову стрепњу: Хјуџ Кенер доказује да облик *Квартијета* представља супротност за коју увек нуди пре погрешно него истинито решење (што подстиче недоумицу у вези с тим где „погрешни” делови почињу и где се завршавају), а Доналд Дејви се надовезује на овај принцип, примењујући га на целе *Квартијет*, сугеришући да *Драј Селвицис* можда намерно нуди погрешно запажање. Денис Донахју одговара тако што брани моралну озбиљност Елиота:

„[Овај аргумент, најзад] подразумева да је све, од почетка *Бернџи Нортона* до последњег дела *Литл Гидинга*, мање-више пародија; истицање моралних ставова које Елиот, претпостављам, никад није поштовао или је био равнодушан у односу на њих... тешко је поднети. Не верујем да глас из *Исџи Коукера II* који тврди:

’Једина мудрост којој се можемо надати

Је мудрост скромности: скромност је бескрајна’,

тумачимо као још један тренутак у коме ум одговоран за своју егзистенцију завањава сам себе.” (Donoghue, *T. S. Eliot's Quartets*, 227)

Доказ сам себе подрива: пошто је поема „мање-више” пародија, неки њени делови могу да изгледају, или чак да заиста и буду веома озбиљни; и наведени покушај да се тврдња у вези с тим да Елиот не поштује моралне ставове исказане у поеми назове тешком за подношење наставља се, да би се песник искључио из тих ставова, тврдећи да је основни задатак поеме да *евакуише... погрешја у којима (њени) чииаоци живе* (Donoghue, *T. S. Eliot's Quartets*, 231), да *раицистии простор, или, ако је пошребно, да преузме бомбардовано погрешје и иу изгради нови духовни животи* (Donoghue, *T. S. Eliot's Quartets*, 232).

Та колебљивост доказа у вези са утврђивањем предмета поеме (од „Елиота” преко „гласа *Исџи Коукера II*” до „ума”) може се схватити као доказ поменутог „евакуације”. Ова одбрана од пародије подразумева забринутост због тога да један глас поеме можда угрожава неки други; да суморни моралистички глас може да буде сувише угрожен лажном помирљивошћу песника. Уколико погрешно помирење пародира истинито помирење (Kenner, 256), предлог сувише лаког решења које би било одбачено схваћен је као део *Квартијета* (што и мора да

буде), а бранилац моралне озбиљности *Квартијетиа* суочава се са проблемом постављања граница да би обухватио опасност од пародије.

Међутим, неоснован је став да назвати *Квартијетие* пародијом поезије значи осудити их. То би се заснивало на петпоставци да је текст само озбиљан, морално једнозначан и да нема ништа више да понуди; међутим, искреност текста може бити исто тако случајан манир, као и његови парадокси и самопреиспитивање. Смртна озбиљност поеме може такође да буде представа: јер исказивање озбиљности и искренности, непосредности може да буде последње уточиште неискренности, пусто лице последње маске глумца.

„То је последњи трик Старог Посума (Old Possum), пред одлазак. Више није потребна персона, ни Пруфрок, ни Геронтион, Тиресија или Маг... [Елиот] је користио маске и различите појаве; инсценирао је говор поштованих песника; у поеми *Чистија среда* дозволио је испрекиданој чистој поезији да подразумева покретни простор свести. Ту је однос између говорника и читаоца – што заправо представља једини начин постојања говорника – представљен као неуметнички, путем изузетне уметничке вештине... У *Берниј Норџону* такви проблеми нису толико решени, колико потиснути.” (Kenner, 250–251)

Можда је овакав закључак превише оптимистичан, непрестано се бавећи питањима ко и на који начин приповеда *Квартијетие*; заиста, опис изузетне песничке вештине с којом је представљена неуметност у поеми *Чистија среда* више је него применљив на дискурзивне гласове *Квартијетиа* (као што смо видели, Елиотова уметничка вештина се чак проширује на његове вантекстовне тврдње у вези са поемом).

Искреност *Квартијетиа* је исто тако конструисана, као и „маске” и „појаве”; у ствари, ова искреност се може схватити као развитак, али не и завршетак оног што Кенер описује као поезију бега од личности песника и поезију самопрерушавања. Не треба зазирати од тврдње у вези са самопародичношћу; значења *Квартијетиа* су можда богатија када се поема оптужује за игру језика и гласова, што самокритичност поеме захтева, него када се разуме као морално једнозначна. Заправо, критички рад који је подстакао најискренију одбрану међу „озбиљним” читаоцима (Donoghue, наведено дело, Gardner, 4n4), чланак „Т. С. Елиот – крај једног доба” Доналда Дејвија, можда је једно од најпрецизнијих тумачења доследне употребе гласова и маски у *Квартијетима* (увек укључујући ту и маску Т.С. Елиота, великог песника који смисаоно наглашава одређене тренутке и појаве и директно се обраћа читаоцу или поеми). Када Кенер уочава у *Драј Селвицису* и његовој „неспретној” дикцији довољно равнодушан маниризам да би дозволио једину успешну пародију Елиотовог манира (Reed, 268), Дејви истиче да очигледна прерушеност и нејасност поеме није случајни промашај, него инхерентна неопходност:

„Сувишно је рећи да цео трећи квартет изговара безимена особа – персона; наравно, приповеда се кроз маску, одређени лик... У том смислу неспособност постаје запањујућа вештина... уз истицање да су различите људске глупости и несавршеност услов за разумевање савршенства... У каквој се то поезији неодређен и нејасан, на одређеном месту и за одређену сврху некохерентан језик, сматра бољим од јасног и прецизно формулисаног језика?” (Davie, 162)

Привидна неподесност технике (која се такође налази међу експлицитно утврђеним темама поеме) у ствари је врхунац технике; самопародичност поеме је намерни, осмишљени напад на сопствену поетичност, на непогодност облика. Ова персона није безимена, јер тежи да буде сам Елиот; њен нејасан и неодређен језик је једини могући посредник сталног критиковања сопствене тежње за моралном озбиљношћу. Иронично, самокритичност поеме, најзад обрађена детаљније у критици, приморала је браниоце поеме да прогласе неке делове *Квартетиа* промашајима, пре него да прогласе самоосуду поеме успешом (јер им недостаје рефлексивни, самоиронични тон из *Исти Коукера V: сваки покушај / је поистину нови почетак, и нова врска промашаја* [ст. 174–175]).

Поема садржи сопствену пародију јер се њени (још увек веома озбиљни) делови односе на немогућност поезије да досегне свој циљ путем речи које *неће остати мирне*, и путем мира који се и даље *неојављено рве са речима и значењима*, јер тај циљ значења ван речи поема може да достигне једино путем речи. Ако је *Драј Селвицис* „идеални пут Метјуа Арнолда из Ист Коукера” (Kenner, 271), то може значити да поема садржи разумевање сопствене тежње ка ироничном и самокритичном морализовању, а не да поприма непланирани, неиронични морализаторски тон; и поема наставља да ризикује „језик незаштићен формалностима дикције, која заправо представља трговање клишеом” (Kenner, 276). Техника увођења самокритичних гласова поеме нарушава озбиљност читаве поеме, терајући је да стално клизи ка пародији. Ова техника помера свој приступ ка неизрецивом, не штитећи поему од призвука пародије коју је одувек и садржала: то је „процедура у којој се прави кључ никад не оглашава, али постоји у поеми једино као мера на основу које се сви гласови изговорени у поеми чују као погрешни, јер одступају од ње, као гласови пародије” (Davie, 167). Глас пародије је чак очигледан у *Литл Гидингу V*, где се види вешт завршетак циклуса, који подрива сопствену тежњу ка савршенству:

„И свака фраза

И права реченица (где је свака реч добро изабрана

И заузима место којим подржава остале

Реч ни стидљива, нити хвалисава

Једноставна размена старог и новог

Једноставна реч без вулгарности

Формална реч, прецизна, али не педантна
Потпуна пратња која заједно плеше)
Свака фраза и свака реченица је крај и почетак
Свака песма је епитаф.” (стихови 216–225)

Док се у поеми није дошло до овог закључка, нарушен је сваки од ових тобожњих принципа „правог” језика заузврат. Можемо да приметимо да је сама ова реченица довољно гломазна и једнолична, да би јој било потребно понављање предмета након дугачке уметнуте дигресије, имитирајући говор пре него „право” писање. Већ смо видели како поема „евакуише”, односно истискује сопствено значење, предупредујући јасност својих речи парадоксима и пародијом; стидљивост њеног дискурзивног гласа, као и разметљивост њених речи, подједнако су очигледни. Пре спровођења једноставног „трговања”, поема садржи правопис старих навода у архаичном стилу, као и непреведени грчки епиграф; самоуверено користи „обичне” речи „блато и смрт” за означавање празнине, као и у њиховом конкретном значењу; и можемо схватити овај каталог језичких промашаја (или пре – неправилности), заједно са грчким епиграфом на почетку предавања о времену, као довољан доказ повремене језичке ситничавости поеме. Сам облик ове листе одаје технику *Квартијета*: пре раздвајања идентичног (*вајџра или вајџра*), или инсистирања на незаменљивим супротностима, у поеми се смењују алтернативе (*шачно без њросџојџе, љрецизно без сџџничавосџџи*) или се помирују супротности, одбацивањем или прихватањем обају термина (*ни сџџидљиво ни хвалисаво, сџџаро и ново*). У поеми постоји манир погрешног решавања тешког проблема – али је његово место у поеми пресудно место, где се очекује истинско помирење. Овај каталог се мора разумети као пародија поезије, признање да сам језик поеме није „прави”, већ неизбежно погрешан због неизрецивог садржаја.

Ако је тај глас пародије присутан у свим *Квартијетима* и мора се узети за озбиљно, онда такође можемо пронаћи озбиљно значење у пародији *Квартијета* Хенрија Рида, где се на шаљив начин истиче свеprisутна тема: „Како старимо, не постајемо све млађи”. *Chard Whitlow* је објављен маја 1941. године, пре довршетка *Лијл Гидинџа*, уколико је уопште и био започет. Док га Кенер тумачи као коришћење равнодушног маниризма *Драј Селвиџиса*, он уопште не садржи америчке призоре из тог квартета, а наслов је очигледно подстакнут *Берниј Норџоном*. Уместо пародирања речног призора из *Драј Селвиџиса*, ова поема језиво најављује *Лијл Гидинџ* и његово завршно позивање на ратна времена:

„Постоји неколико мера опреза – мада ниједна није довољно поуздана
Против удара бомби, или летећих крхотина,
Али не и против небеског гнева, *vento dei venti*,
Ветра унутар ветра, неизрецивог;

И хладне опекотине из чистилишта неће ублажити
Ниједан седатив.”

Уредник Ридових *Изабраних њесама* сугерише да је ова сатира можда утицала на композицију *Лиџл Гигинџа*. Чак и без утврђивања директног утицаја, још увек можемо истаћи подударност; преокупација *Четири кварџеџа* смрћу, као и негативни мистицизам, вероватно су делом произашли из, или појачани утицајем Другог светског рата, и односе се на константну претњу изазвану њим (мада можда не постоји случајна веза код ранијег *Бернџ Норџона*). Осим првог стиха, читав овај одломак се може схватити потпуно озбиљно, упркос његовој језичкој разбарушености, и он појашњава теме Елиотове поеме, пошто представља одјек њиховог стила. У том смислу, пародични глас *Chard Whitlow*-а се на крају појављује слично пародичном самообезвређујућем гласу *Кварџеџа*. Тишина Ридових *слушалаца / и вас нарочџио који сџе искључили радио*, веома је блиска тишини Елиотове молитве. Сам језик, када није тишина, непоуздана је и не превише сигурна мера опреза; он не може заштитити *од небескоџ гњева*, или хладног и неизрецивог ветра чистилишта, којем *Кварџеџи* теже, или које одјекује у његовим речима. „Голубица која понире” у *Лиџл Гигинџу IV* може се чак тумачити као једна од Елиотових пародија, јер се птица мира мање уклапа у призор небеског бомбардера, него небески гнев у призор бомбе која пада; и овај призор, који читалац *Chard Whitlow*-а не може више да разуме потпуно озбиљно, отвара озбиљни и интензивни лирски врхунац четвртог дела последњег квартета.

Суштина мистичког суочавања са очајем у *Кварџеџима*, неразумљивог избора између „ломаче и ломаче” који не нуди никакву наду осим самоодрицања, мирења са недостатком акције ради спасења, које представља тачку најближу средишту којем поема тежи, почиње да бива смешно, да личи на пруфроковско одрицање од живота у корист небулозне полушаљиве „љубави”.

Пародичан тон је нарушио цео озбиљан ток целе поеме, чак и жељено коначно помирење, као и интензитет њене песничке сликовитости. Привлачност доказа и ризик од пародије су супротне опасности: морална и формална озбиљност песме представљају једна другу несавршеном. Ризик од пародије, ако се озбиљно размотри, нарушава све озбиљне тврдње дидактичког и моралистичког дискурзивног гласа поезије; са друге стране, озбиљне тврдње истог овог гласа у вези са непоузданошћу језика и неизрецивошћу циља поеме, ако се сагледају духовито, омогућавају сумњу у више персона и маски „невидљивог песника”. Принцип *Четири кварџеџа*, упркос спољашњем изгледу, може бити апсолутан; али то је самоупитани, самокритични, самопародични, укратко – потпуно рефлексивни принцип.

На крају, ова поема не мора да има други предмет или циљ осим саме себе, мада мора да настави да верује у супротно: да је она заправо медитација о сопственој оствареној немогућности.

ЦИТИРАНИ РАДОВИ:

Davie, Donald, уредник "T. S. Eliot: The End of an Era", у: *T. S. Eliot: Four Quartets: A Casebook*, уредник Bernard Bergonzi, London, Macmillan, 1969.

De Man, Paul, "The Resistance to Theory", у: *The Resistance to Theory*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1986.

Donoghue, Denis, "T. S. Eliot's Quartets: A New Reading", у: *T. S. Eliot: Four Quartets: A Casebook*, уредник Bernard Bergonzi, London, Macmillan, 1969.

Donoghue, Denis, "On Burnt Norton", у: *Words in Time: New Essays on Eliot's Four Quartets*, уредник Edward Lobb, London, The Athlone Press, 1993.

Eliot, T. S., "Four Quartets", New York, Harcourt, 1943.

Gardner, Helen, *The Composition of Four Quartets*, Boston, Faber and Faber, 1978.

Harding, D.W., "A Newly Created Concept", у: *T. S. Eliot: Four Quartets: A Casebook*, уредник Bernard Bergonzi, London, Macmillan, 1969.

Hay, Eloise Knapp, *T. S. Eliot's Negative Way*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1982.

Kenner, Hugh, *The Invisible Poet: T. S. Eliot*, London, Methuen&Co., 1965.

Orwell, George, "T. S. Eliot", у: *T. S. Eliot: Four Quartets: A Casebook*, уредник Bernard Bergonzi, London, Macmillan, 1969.

Reed, Henry, "Chard Whitlow", у: *Collected Poems*, стр. 15, New York, Oxford University Press, 1991.

Shapiro, Karl, "Poetic Bankruptcy", у: *T. S. Eliot: Four Quartets: A Casebook*, уредник Bernard Bergonzi, London, Macmillan, 1969.

Thompson, Eric, *T. S. Eliot: The Metaphysical Perspective*, Carbondale, Ill.: Southern Illinois University Press, 1963.

Times Literary Supplement, "Mr T. S. Eliot's Confession", у: *T. S. Eliot: Four Quartets: A Casebook*, уредник Bernard Bergonzi, London, Macmillan, 1969.

Traversi, Derek, *T. S. Eliot: The Longer Poems*, London, The Bodley Head, 1976.

РОЏЕР БЕЛИН (Roger Bellin) је докторант на Катедри за англистику Принстон Универзитета. Студира теорију књижевности и америчку књижевност.