

Milena Vladić Jovanov¹

Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet

 <https://orcid.org/0000-0003-2766-8011>

MUZIKA I JEZIK U POEZIJI T. S. ELIOTA I K. ANJIDOHOA: ZVUK VIOLINE ILI BUBNJA IZ UGLA POST/DEKONSTRUKCIJE I POST/KOLONIJALIZMA

Muzika i pesma ne idu uvek zajedno kad je u pitanju umetnička pesma. Međutim, trebalo bi promisliti koliko je bardova poezije uspeo da se približi muzičkim ritmom čitaocima. U tome su na različite načine uspeli T. S. Eliot i K. Anjidoho. Svako je na svoj način opevao svoju tradiciju pevanja. Eliot je to uradio kroz kulturne modele i metatekstualnim načinom obraćajući se čitaocu u *Pustoj zemlji* da bude kao on, stvaralac pesme koja se ne može pevati, ali kroz koju će teme ljubavi i identiteta naći svoje mesto u zvucima violine ili bubnja koji će potajno da odzvanja svešču poetskog subjekta. Ma koliko da je Eliot želeo da se čuje kao bard, kao onaj koga će pevati nije u tome uspeo. Anjidoho nije uspeo da se čuje i da se njegove izuzetno modernističke pesme pevaju. Uspeo je samo svojim ritmom da mlađim generacijama prenese zvuk pesme i i da ga prepevaju u muzici koja je za njega bila nova.. Ono što ih spaja a istovremeno i deli jeste jezik na kome su pisali. Eliot i Anjidoho, svako na svoj način koristi engleski jezik ali svako je na svoj način doprineo zvuku istog. Modernistički postkolonijalizam i postkolonijalni modernizam susreli su se na različite načine u poeziji Eliota i Anjidohoa. Svako je na svoj način razumeo engleski jezik: Eliot u nadi da će sačuvati evropsku kulturu, a Anjidoho da će osvojiti svet prikazujući muziku i ritam Afrike. Međutim, pobedila ih je istorija. Eliot se u afričkoj kulturi smatra pesnikom koji je dinamično povezao prošlost sa budućnošću, a Anjidoho pesnikom koji je takav dinamičan način tradicije muzike i jezika usvojio da bi prikazao svoju afričku kulturu.

Ključne reči: T. S. Eliot, K. Anjidoho, postkolonijalizam, modernizam, dekonstrukcija, jezik, muzika, identitet, kultura, ljubav.

¹ milena.vladicjovanov@live.fr

U radu se prikazuje komparativna analiza u kojoj muzika predstavlja značajan krovni pojam koji se kao glavna struktura nalazi u podstrukturama na tematskom nivou kao što su teme ljubavi, samospoznaje, identiteta i spoznaje stvarnosti. Muzika je povezana sa još jednim isticanjem, uticajem američkog engleskog jezika u poeziji T. S. Eliota. Američki engleski jezik uticao je na razgovor, dijalog posebno u obliku agona, sukoba vezanog i za dramu i za narativ u kojima su američki izrazi došli do izražaja. Kritičari smatraju da je Eliot do kraja ostao američki pesnik, i kako navodi Delmor Švarc, uveo „književnu diktaturu“ (Schwartz, 1970: 312) tokom modernizma, u kom je uvek bio američki pesnik u Engleskoj te da nije jasno da li je ikad prestao da bude. Američki engleski jezik najviše se može uočiti u delu koje nije prevedeno na srpski jezik, a reč je o poznatom liku Svinija, sada u dramskom obliku fragmenta prologa i agona. Naslov glasi *Sweeney Agonistes / Svinij borac* (Eliot, 1952), što bi na srpskom označavalo Svinija u ulozi protagonista u agonu.

Kad je u pitanju Kofi Anjidoho, ganski pesnik, reč je o Ewe jeziku i tradiciji pisanja *halo* poezije, koja predstavlja razgovor, često ljubavni agon, u čijem sukobu ima dosta „popularnih“ reči iz svakodnevnog jezika i prisutna su treća lica koja zastupaju, brane ili napadaju ljubavnike u sukobu. Pesme pripadaju i pisanoj i usmenoj tradiciji. Prati ih muzika, a ne zaboravimo da je Anjidoho sjajan bubnjar. Osim toga njegove pesme se prepevavaju ili daju u originalu u popularnoj muzici za mlade u Africi. Tekstovi pesama imaju sasvim drugačiju kontekstualizaciju u popularnoj muzici, sa modernijim instrumentima, koji se razlikuju od bubnja iz plemenskog okruženja.

Eliotu i Anjidohou je zajedničko vraćanje sopstvenim tradicijama i sopstvenom jeziku, američkom engleskom i Ewe jeziku. Međutim, postavlja se pitanje kada i u kojim žanrovima se to dešava. U dramskom, kritičkom obliku vezanom za dijalog u kome se mogu izražavati popularno pojmovi za koje nije potreban „visoki“ stil poezije, da preuzmemo izraz iz epske, antičke poezije i narativa. Dramski elementi u dijaloškoj formi omogućavaju kritičke elemente koji poeziju Anjidohoa podižu do nivoa postkolonijalnog modernizma a poeziju Eliota vezuju za tipično društvene elemente vezane za američku kulturu i društvo. Reč je o kulturološkom razvoju koji se poslovično povezuje sa „vetrovima promena“ koje se ogledaju u uticaju „američkog jezika“ i načina života na evropski stari svet kroz masmedije, globalni kapitalizam, i druge fenomene postindustrijskog moderniteta koji je dolazio iz Amerike.

Podstruktura koja je vezana za glavne strukture muzike i jezika je pojam egzila. Ona je vezivno tkivo za oba pesnika. U tradiciji sopstvenog jezika, izraženog u agonu, čime se pojačava modernistički uticaj kritičkog kod postkolonijaliste Anjidohoa, stvara se kod oba pesnika oblik „unutrašnje“ tradicije. Međutim, s obzirom da je Eliot u Britaniji, a Anjidoho piše na engleskom jeziku, oba pesnika u svojim poetikama kreiraju „premeštanje sistema“. Dekonstrukcionistički termin upućuje da tradicije preobražavajući unutrašnji i spoljašnji uticaj, kulturološke

modele kod Eliota i engleski jezik sa svojim izrazima i tradicijom kod Anjidohoa, stvaraju ono što nazivam „živom tradicijom“, drugim rečima tradicijom koja menja hijerarhiju ustaljenih poetičkih odlika i kreira nove književne oblike. Setimo se popularne muzike u Eliotovoj *Pustoj zemlji*, fragmentarnog oblika dela, a zatim kontekstualno-tekstualnog komentara u njegovoj poeziji, ili *halo* poezije, žive, pevljive reči kod Anjidohoa i političkog uticaja oslobođenja od kolonijalnih sila, posebno Britanije u Gani, a sve pisano upravo na engleskom jeziku. Pozabavimo se pitanjem egzila koje povezuje na neobičan način oba pesnika.

Eliot je migrant, čovek koji za sebe kaže u pismu prijateljici Meri Hačinson da je „metek i da nikada neće pripadati njenoj tradiciji“ (Eliot, 1988: 318), drugim rečima, englesko-britanskoj tradiciji. Štaviše, on za sebe kaže da je stranac, a govori i piše na engleskom jeziku, i navodi „ja sam stranac i želim da te razumem, tvoje poreklo i tradiciju.“ (Eliot, 1988: 318) Tradicija je vezana za „američki“ jezik. Međutim, kod Anjidohoa jezik na kome piše je engleski, tako da afrička ganska tradicija povezana sa nigerijskim pesnicima, posebno kad je u pitanju revolucionarni aspekt afričke postkolonijalne poezije, u ovom slučaju ulazi na „teritoriju“ drugog jezika i druge tradicije. Možemo reći da je jezik jedan od odlučujućih faktora vezanih za tradiciju kao kulturološki model, ali i kao pojedinačna pisana i književna tradicija. Time što je Anjidoho kročio na tlo engleskog jezika, usvojio je i englesku tradiciju. Stoga možemo govoriti o postkolonijalnom modernizmu ili modernističkom postkolonijalizmu, jer dolazi do međusobnog preobražavanja i stvaranja „žive“ odnosno dinamične poezije i tradicije.

Vilson Haris, tumačeći tradiciju i poeziju Edvarda Kamau Brejtveta i Dereka Volkota, postkolonijalnih, karipskih pesnika, navodi da se „tradicija nalazi između² Brejtveta i Volkota“, (Harris, 1967: 46) dakle u prostoru u kome dolazi do preobražavanja i međusobnog uticaja postkolonijalizma i modernizma. Drugim rečima, između samih postkolonijalnih pesnika postoji drugačiji odnos prema tradiciji, ukoliko naravno posmatramo aspekte tradicije prema religiji, naciji, rasi, jeziku ili nacionalnom jeziku koji kod Brejtveta, Anjidohoa, Volkota, stvara poetičke razlike u afro-karipskoj tradiciji. Recimo, Brejtvejt želi da obnovi odnos prema afričkim božanstvima i da se vrati korenima Gane iz koje potiče, dok Volkot smatra da je sve u jeziku, da je „jezik carstvo a veliki pesnici nisu njegovi prenosnici već prinčevi.“ (Wallcot, 1974: 28) Umetnički postupci o kojima govorim, kako navodi Vilson Haris, moraju se prevesti i „prilagoditi novoj arhitekturi kultura.“ (Harris: 1999: 158)

Drugim rečima, da li je modernizam prema svojim književnim i poetskim matricama, postupcima i izrazima doprineo postkolonijalnim pesnicima koji su pisali na engleskom ili je bilo obrnuto? Anjidoho kao pesnik ima dvostruki

² Istakla Milena Vladić Jovanov.

status: i on je kao i Eliot u egzilu, ali nijedan ni drugi nisu u potpunom egzilu. Anjidoho preuzima i preobražava modernističke poetske modele dajući im specifičan duh što se posebno može uočiti u pesmama u kojima se poigrava sa izrazom i nazivom *Zimbabwe*, upućujući u kritičkom ali distancirano nijansiranom revolucionarnom obliku na promene reči na afričkom ali i na jeziku kolonijalista. Vikorijini vodopadi koji u otvorenom metakvalitetu upućuju na englesku kraljicu postaju mesto sa koga Viktorija „pada“ sa prestola. Naslov pesme glasi *Er Zimbabwe: Pravac Viktorijini vodopadi*.

ZamBija ZamBezi ZimBabve
ZimBabve ZamBezi ZimZambija
Istorija svega je Budućnost
U Prošlosti što trebalo je znati
Dakle jednog od ovih dana
Stara Viktorija moraće
Da Svoje glavu Decu svoju Kući Dovede.

Kada samo znala bi. Kada samo.
ZimBabve ZamBezi ZimZambija
Tajne zemalja ovih
Dublje su uzvišenije od
Snova Neimara-Carstva
[...]
I Velika Viktorija
Stropoštala se
Niz Kamenje – Živo još drevnije
No najudaljenija nam tačka vidika
Klizavije no najglatkiji nam mahovinast hod.

Mutare Rusape Harare
Čirendzi Čipinge Čirundu
Čimanimani Bulavajo Mbalabala

Duše imena ovih
Starije od Vremena su
Što preko prostora uma naša brojimo.
Mosi oua Tunja! Mosi oua Tunja! (Anjidoho, 2022: 60-62)

Pesnički subjekat se poigrava i grafički i semantički sa značenjem naziva države i velike afričke reke Zambezi upućujući ne samo na odnos kolonijalnog i postkolonijalnog u političkom smislu već i smislu upotrebe umetničkih postupaka. Time preobražava i doprinosi modernizmu i stoga sam

upotrebila naziv postkolonijalni modernizam, ili možda bolje modernistički postkolonijalizam. Ritmički u obliku pesme dati su prvi stihovi Zambija, Zambezi, Zimbabve. Slušajući uživo na Smederevskoj *Pesničkoj jeseni* kako Kofi Anjidoho recituje ovu pesmu, shvatila sam da je on zapravo jednim delom i peva. Udara rukom o koleno, stvarajući posebni ritam, naročito kod afričkih imena ili promene, recimo u nazivu Zimbabve i Zambija te ZimZambija. Poigrava se sa prefiksima zim-zam-zim koji stvaraju muzičko jedinstvo između osnova koje upućuju na Zimbabve, Zambiju, Zambezi, i na kraju na Viktorijine vodopade u Zambiji. Tu su i topografski naglašeni gradovi kao Harare, Mutare, Mbalabala, čime se pojačava afrički pojam prostora i s njim povezanog jezika u nazivu ovih mesta koji se razlikuju od Viktorijinih vodopada, koji imaju zapadni naziv i kraljicu Viktoriju kao simbol kolonizacije.

Homi Baba je govorio o vreme-prostoru i o narativizaciji kao obliku stvaranja, ovremenjavanja jednog prostora kroz narativ koji omogućava svest o naciji. „Kod lokaliteta više je reč o temporalnosti nego o istoričnosti: formi života koja je složenija ,zajednica', više simbolična od ,društva', više konotativna nego ,zemlja', manje patriotska nego *patrie*.“ (Bhabha, 1999: 292) Kulturološki obrazac diseminacije nacija, koji Baba predlaže, predstavlja formu društvene i tekstualne afilijacije, pri čemu autor ne smatra da treba da porekne ili oduzme bilo kakav oblik istorijskog i pojedinačnog značenja ovim pojmovima koji se nalaze u okviru političkih jezika. On želi da predloži kulturološku identifikaciju u okviru društvenih i književnih narativa. Međutim, ističe da je „nacija ipak granica kulturološkog moderniteta“ (Bhabha, 1999: 292). Za modernitet navodi da ga je nemoguće više sagledati kao hegemoniju bilo jezika ili narativa, već heterogenost koja se ne razvija u modelu „mnogi kao jedno“ već u modelu „od mnogih jedan“.

Dakle, kroz narativ, kroz jezik, priču, narativizaciju prostora. Prostor kao što je Zambija ostaje afrički i pored Viktorijinih vodopada koji su predstavljeni i kao voda koja se stropoštava i simbolično u tom padu vode, pada i kraljica Viktorija. Posebna je i upotreba Ewe jezika koji je grafički istaknut kurzivnim slovima, *Mosi oua Tunja* koji materijalno ističući označitelje, pripadaju modernističkom postupku i u poeziji i u romanu, posebno romanu toka svesti, recimo kod Foknera u *Buci i besu*. S druge strane Ewe jezik je tonski jezik, koji ima posebno afrički karakter. Stoga je afrički element doprineo modernističkoj poetici i odgovara nazivu postkolonijalni modernizam. Ewe jezik ima posebno naglašene slogove, ali kada se ti slogovi nađu u nizu, mogu menjati visinu zvuka, tona, akcentujući drugačije prvobitno izgovorene slogove, te time utiču i na gramatičke i na leksičke strukture značenja. Time su jezici koji pripadaju ovoj tradiciji pevljivi i muzički oslikani. Ewe jezik govori preko 20 miliona ljudi u Zapadnoj Africi, u Gani, Togou, Jugozapadnoj Nigeriji itd. i pripada tzv. Gbe grupi jezika.

Na koji način su oblikom muzike u okviru samih muzičkih uticaja, zatim naslova pesama, a onda i promenom „zvuka“ od Afrike do evropskog Vagnera, Eliot i Anjidoho promenili modernizam i postkolonijalizam.

U Eliotovoj poeziji muzički obrasci se upotrebljavaju na različite načine. Jedan je paratekstualni, parergonski u kome se značenje stvara između naslova, epigrafa i same pesme. Drugi je upotreba kulturoloških modela u kojima se stvaraju tematski grozdovi koji sa muzikom povezuju teme ljubavi i samospoznaje kao i spoznaje grada u smislu stvarnosti u kojoj pesnički subjekat živi. U dinamičnom Eliotovom poetskom sistemu, susrećemo se sa velikim brojem pesama koje nose nazive koji pripadaju oblasti muzike od *Prvog i Drugog kapriča u Severnom Kembridžu*, *Četvrtog kapriča na Monparnasu*, koje pripadaju ranim pesmama u *Beležnici* iz perioda 1909-1917. i kasnije *Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka*, *Preludijuma*, *Rapsodije jedne vetrovite večeri*, *Četiri kvarteta*, popularne muzike iz *Puste zemlje* itd. Sve pesme, paratekstualno, ženetovski gledano, deridijanski parergonski posmatrano, povlače tradicionalno određena očekivanja publike. Kada pročitamo sasvim određen naslov prepun detalja, jer ime nije napisano u inicijalima, već Dž. Alfred Prufrok, očekujemo „osobu“ o čijoj ljubavnoj pesmi se radi. Takođe, poznajući žanr ljubavne pesme, očekujemo i elemente vezane za ljubavnu pesmu. Međutim, od pojedinačne ljubavi nema ništa, već se susrećemo sa različitim modelima iz kulture koji preobražavaju u susretu sa savremenim modelima iz pesme tradicionalno shvatanje ljubavi, spoznaje stvarnosti i samospoznaje i izgrađivanja identiteta. Dakle, „siguran“ naslov, poznat i tradicionalan služi Eliotu da ga predoči u dvostrukom smislu, u Deridinom „dvostrukom gestu“ iz eseja „Frojd i scena pisanja“ koji pripada studiji *Pisanje i razlika* (Derrida, 1978). Dvostrukim gestom se piše i briše istovremeno ali tako da se brisanjem ne uništava prethodno značenje u potpunosti već ostaju tragovi. Prufrok govori o prorocima, o Hamletu, ali i o stvarnosti: sopstvenoj stvarnosti, bostonskim čajankama i nerazumevanju i nedostatku komunikacije između muškaraca i žena. Kada je reč o odnosu ljubavi i komunikacije, koja vodi do samospoznaje ali i grada kao mesta u kojem savremeni ljubavnici žive, a time i spoznaje stvarnosti, reč o aluziji koju prepoznavamo kao aluziju i na Šekspirovu *Bogojavljenku noć*, ali autoreferencijalno i na aluziju koja se nalazi u Eliotovoj pesmi *Portret jedne gospođe*. Pesnički subjekat Prufrok navodi da na bostonskim čajankama mora da kaže kao odgovor dami:

Uopšte nisam mislio tako
To uopšte nije tako. (Eliot, 1998: 8)

Odmah iza toga Prufrok zaključuje da je život koji vodi na „kašičice izmerio“.

Jer poznao sam ih sve već, redom sve –
S podnevom, s jutrom, s večeri sam bio,
Znam glasove što mru s padom što mre
Daleka muzika kad sluh mi krzne.³
Pa kako da se drznem? (Eliot, 1998: 6-7)

Stihovi u kojima Prufrok navodi da zna glasove koji umiru sa padom kad „daleka muzika“ mu sluh krzne pripadaju zatvorenoj aluziji na *Bogojavljsku noć* i glase:

Ako se ljubav hrani **muzikom**
Svirajte još;⁴ tu hranu dajte meni
U preobilju, te od presitosti
Želja za jelom da prenemogne
i premine. Ponov'te napev taj!

Zvuk njegov zamre k'o da izdahnu⁵

O! lepršao je oko uha mog
K'o milozvučni dah što, klizeći
Po leji ljubičica, miris krade
I prosipa ga. (Šekspir, 2000: 377)

Kad je reč o ljubavi pretpostavlja se hipotetički da je reč o ljubavi između žene i muškarca, jer postoje kritičari koji kao Džon K. Kuper (Cooper, 1991) smatraju da je Eliot imao na umu muškarca što dovodi do drugačijih, odnosno kvir pristupa. U svakom slučaju, Prufrok se žali da nema komunikacije, i da mu daleka muzika odzvanja kao eho kad je u pitanju ljubav.

U Šekspirovim stihovima uočavamo da je ljubav vojvode Orsina prema Oliviji strastvena i prepuna emocija, ljubav kao muzika, napev koji je hrana za dušu. Takve komunikacije nema ni kod Prufroka, niti kod lika mladog gospodina iz *Portreta jedne gospođe*. Drugim rečima, u gradu kao mestu za život, spoznaja ljubavi je takva da je grad prepun usamljenih ljudi koji ne komuniciraju jedni sa drugima. Kada se mladi gospodin upita kako bi bilo da starija gospođa koja je u njega zaljubljena umre u neko sivo popodne, veče žuto i rujno, izgovara stihove *tragove* koji nas vode istovremeno i do Eliotovog *Prufroka* i do Šekspirove *Bogojavljske noći*.

³ Istakla Milena Vladić Jovanov.

⁴ *Isto.*

⁵ *Isto.*

Ne bi li zapravo prednost bila na njenoj strani?

Ta muzika deluje kad „umire i pada“,

A kad je već reč o smrti –

Da li bih imao pravo da se nasmešim tada? (Eliot, 1998: 14)

Šta se dešava u prostoru između Eliotovog lika Prufroka, gospodina iz *Portreta* i vojvode iz Šekspirovog dela? Svi elementi ukazuju, posebno poigravanje sa grafičkim elementima, u ovom slučaju navodnicima koji označavaju da je stih muzika kad „umire i pada“ da je reč o citatu preuzetom iz drugog dela. U ovom slučaju Ekov metakvalitet, koji unosi zabunu kod čitaoca jeste pitanje, da li je citiran Šekspir ili Eliotova pesma o ljubavnim jadima Prufroka. Odgovor pronalazimo u samospoznaji mladog gospodina koji samo sluša damin govor ne odgovarajući i ne učestvujući u njemu. On spoznaje sebe putem tematski predočene muzike iz rane Eliotove poezije, ali i preuzetih otvorenih aluzija na Vagnerovu operu iz *Puste zemlje*, koja predstavlja lajtmotiv u Eliotovoj poeziji jer se govori o strastvenoj ljubavi Tristana i Izolde. Muzika iz rane poezije povezana je sa zvukom vergla koji mehanično svira i predočena zajedno sa slikama iskaljanih cipela, zabačenih pabova, javnih kuća i Ludila koje peva ujutru kada se verglaš pojavi na ulici. Vagnerova muzika sa stihovima iz *Puste zemlje* pojavljuje se sa slikama vrta zumbula, zamršene kose, zaljubljenih pogleda i čuvenim stihom „srce tišine“.

Mladi gospodin iz *Portreta* navodi za sebe:

Čuvam svoje spokojstvo,

Vladam svojim stanjem,

Osim kada vergl mehanički, umorno budi,

Ponavlja neku otrcanu ariju

S mirisom zumbula što iz vrta veje,

Podseća na ono što drugi su žudeli ljudi.

Jesu li tačne ili pogrešne ove ideje?⁶(Eliot, 1998: 12-13)

Pratimo složeni odnos između teksta i konteksta u kome su njihove uloge zamenjene u tradicionalnom smislu reči. *Prufrok* se uselio u *Portret*, a oba zajedno u *Pustu zemlju* i obrnuto. Mladi gospodin čuva spokojstvo osim kada čuje prost vergl sa otrcanom arijom, ali ta arija budi miris zumbula i ljubav koja je strastvena koliko i ona iz Vagnerove opere. Dakle, pred nama su tematske linije povezane temom ljubavi i muzike iz sledećih pesama: Eliotov *Prufrok* zatim *Portret*, Šekspirova *Bogojavljenjska noć* i na kraju Eliotova *Pusta zemlja*. Reč je o kontekstualnom dodirivanju tekstova koji se mogu tumačiti i intertekstulnim modelima, ali i dekonstrukcionističkim odnosom između

⁶ Isto.

prisustva i odsustva, između teksta i konteksta. U svakoj od pesama, zvuk muzike koja umire i pada povezana je sa temom ljubavi. Povezivanje stihova tragova je dekonstrukcionističko. Tekst jedne pesme sa pominjanjem stiha traga o muzici, tj. ljubavi koja deluje jedino kada je ima dosta i previše, koja je strastvena i ostavlja i vojvodu Orsina ali i Eliotove pesničke subjekte sa pitanjem samospoznaje da je ljubav prevrtljiva, ali isto tako i da samo deluje kad ima komunikacije između ljubavnika. Kroz ljubav, pesnički subjekat iz *Portreta* shvata da prepoznaje sopstveni identitet. Ljubav kao odnos prema drugom sa empatijom, sa saosećanjem koje je u velikoj meri pitanje koje postavlja modernistička poetika.

Odmah iza stihova Vagnerove opere susrećemo se u *Pustoj zemlji* sa stihovima koji glase:

Frisch weht der Wind
Der Heimat zu
Mein Irisch Kind,
Wo weilest du? (Eliot, 1998: 54)

Slede stihovi koji govore o ljubavi iz „vrta zumbula“.

„Pre godinu dana prvi put si mi dao zumbule,
Zvali su me devojka sa zumbulima.“
— Pa, ipak, kada smo se kasno uveče vratili iz vrta zumbula,
Ti punih ruku i mokre kose, ja nisam mogao
Da govorim, oči su me izdale, nisam bio ni
Živ, ni mrtav, nisam znao ništa
Zagledan u srce svetlosti, tišinu.
Oed' und leer das Meer. (Eliot, 1998: 54)

Scena iz Vagnerove opere, ljubav između Tristana i Izolde otvara se kao aluzija u kontekstualnom delu, komentarima uz *Pustu zemlju* i nastavlja u obliku „zatvorenog“ teksta, Eliotove scene iz „vrta zumbula“ i ljubavi kao „srca svetlosti“ koje je „tišina“, drugim rečima, odsustva komunikacije, a to je ljubav u vizijama kada je sve jasno i kada se intelektualnim putem ništa ne mora objašnjavati.

Reč je o dvostrukom ponavljanju. Scena strastvene ljubavi opisane i kod Vagnera i kod samog Eliota u *Pustoj zemlji* otvara se sa Vagnerom i završava sa Vagnerom, ali ona je hronološki gledano ponavljanje *Portreta* jer se u njemu govori o otrcanoj ariji koja veje iz vrta zumbula, ili Prufroka koji se pita o sopstvenom identitetu ali već **zna**,⁷ dakle ne pita se o muzici koja jedino deluje kad je strastvena, kad zvuk umire i pada, nestaje, već o ljubavi što iz

⁷ Istakala Milena Vladić Jovanov.

dekonstrukcionističkog povezivanja stihovima *tragovima*, uočava sam čitalac. Dekonstrukcionističko ponavljanje je dato u obrnutom hronološkom vidu jer je *Pusta zemlja* izdata 1922, dok *Prufrok* i *Portret* pripadaju zbirci iz 1917. godine. Budućnost, tj. *Pusta zemlja* je u dekonstrukcionističkom smislu prizvala modifikaciju sadašnjosti u *Portretu* za koji sada možemo da kažemo da se nalazi između *Prufroka* i *Puste zemlje* i da je subjektova spoznaja takođe dvostruka: reč je i o muzici vergla, muzici koja oslikava prostu i pojednostavljenu ljubav između stanovnika grada, ljubavne činove posle kojih se ljubavnici rastaju i složenu, smisaonu, životnu ljubav vezanu za zvuke violine, koja opisuje strast i nemogućnost da se život vidi drugačije nego da u sebi sadrži ljubav kao svoju osnovu.

Eliotova rana zbirka pesama od 1909-1917. nije bila poznata u svetu dok je Kristofer Riks (Ricks, 1996) nije uz komentare izdao 1996. godine i od tada nijedno ozbiljnije tumačenje Eliotove poezije ne ide bez *Beležnice*, koja je u pravom smislu reči zbirka pesama. Stoga se mora obratiti pažnja na odnos koji se uspostavlja prema poeziji i muzici koji je u ranoj poeziji satirično izražen dok se u zvanično izdatoj zbirci *Prufrok i druga zapažanja* iz 1917. godine nalazi u stihovima *tragovima* koji se oslanjaju na ranu poeziju.

S obzirom da veoma često zamenjuje reč sa zvukom, „muzikom“ koja se javlja u poeziji, u Eliotovom eseju „Muzika poezije“ možemo da pronađemo složeni odnos između reči i zvuka. Eliot insistira da poezija mora da se okrene svakodnevnom govoru. „Muzika poezije mora biti ona muzika koja se latentno nalazi u svakodnevnom govoru.“ (Eliot, 1963: 180) Međutim to nije Vordsvortov zahtev za svakodnevni jezikom jer Eliot tvrdi da se svakodnevni govor nalazi u „pesnikovom mestu“. (Eliot, 1963: 181) Drugim rečima, reč je o jeziku grada jer je Eliot svetski modernistički pesnik grada. On ističe muziku reči kod V. B. Jejsa koji je bard poezije i navodi kako je slušao Jejsa dok recituje svoje pesme. „Čuti ga kako čita svoja dela značilo je nužno shvatiti koliko je potreban irski način govora da bi se istakla lepota irske poezije“ (Eliot, 1963: 181). Zaključuje da je to zbog toga što svaki „pesnik mora biti skulptor veran svom materijalu u kome radi; iz zvukova koje je čuo on mora da stvara svoju melodiju i svoju harmoniju.“ (Eliot, 1963: 181) Kao zajednički stav ovog složenog eseja Eliot navodi da se „muzika jedne reči javlja, tako reći, na nekoj vrsti sredokrača: ona proističe prvo iz svog odnosa prema rečima koje joj neposredno prethode i slede, a neodređeno iz ostalih u kontekstu; kao i iz još jednog odnosa, iz odnosa svog neposrednog značenja u određenom kontekstu prema svim drugim značenjima koja je imala u drugim kontekstima, u zavisnosti od svog većeg ili manjeg bogatstva asocijacije.“ (Eliot, 1963: 182). S obzirom da govori o reči ali je često poredi sa zvukom sledeći stav koji je od izuzetnog značaja za shvatanje odnosa muzike i reči u poeziji modernističkih i postkolonijalnih pesnika jeste stav u kome Eliotovo isticanje da je u pitanju reč možemo zameniti sa pojmom zvuka u smislu asocijativnog, metaforičnog ali i realizovanog značenja relacije zvuka i

reči. Naime Eliot navodi „da reč može da nagovesti čitavu istoriju jednog jezika ili jedne civilizacije“ (Eliot, 1963: 182) Drugim rečima, zvuk može da nagovesti istoriju jedne civilizacije.

Pogledajmo kako se prema antičkoj civilizaciji Eliot odnosi kada umesto da kao pesnički subjekat govori i peva o Filomelinom bolu poetički izvodi na scenu samu Filomelu preobraženu u pticu da peva o onome ko je izvršio nasilje nad njom. Zatim u *Portretu jedne gospođe* pojavljuje se zvuk bubnja upućujući na plemenske civilizacije poput afričke, karipske itd. u stihovima:

Sred **violina** u vijugama
I arijeta
 naprslih **korneta**
 U mome mozgu počinje **tupi zvuk tam-tama**
 Besmisleno da **bubnja** sopstveni **preludij**,
 Jednoličan i čudljiv
 Koji je barem jedna određena „pogrešna **nota**“.⁸ (Eliot, 1998: 11)

Violina ili bubanj odzvanjaju u vijugama mozga. Koji je zvuk „pogrešan“? Eliot grafički ističući izraz „pogrešne note“ omogućava različite pristupe u tumačenju relacije zvuka i reči prema civilizaciji. Zvuk je kao što je gore u tekstu navedeno slika unutrašnjeg sveta, samospoznaje kroz ljubav, komunikaciju koju oslikava zvuk. Međutim, prema sopstvenoj civilizaciji u trenutku kada piše poeziju Eliot ima višestruke stavove. Iako je sagledava u celini, u smislu da prošlost predstavlja deo sadašnjosti koja ulazi u budućnost u eseju „Tradicijska i individualni talenat“ smatra da osim kulturoloških modela, modernizam postoji u velikoj meri kao kritička poetička misao. Stoga se u istoj pesmi, *Portret jedne gospođe* javljaju i tupi zvuk tam-tama, zvuk violine i zvuk vergla. Eliot je satiričan prema savremenoj generaciji koja izveštačeno ceni Šopena te u pomenutoj pesmi komunikacija razrešava pitanje odnosa spoznaje i samospoznaje kroz spoznaju ljubavi prema *drugom*, te navodi sledeće stavove u stihovima:

Išli smo, recimo, najnovijeg Poljaka da slušamo
 Kako kosom i prstima preludijume prenosi.
 „Tako prislan, taj Šopen, da mislim da duša mu
 Treba da vaskrsava među prijateljima samo.
 [...]“
 — I u razgovoru eno si
 Sred sitnih htenja, uvrebanih sažaljenja,
 Dok se stišani zvuci violine
 Mešaju s kornetom što u daljini jenja
 I tako razgovor počinje. (Eliot, 1998: 10)

⁸ Isto.

Zvuci violine i klavira su ironično predstavljeni kao izveštačenost u osećanjima, ponašanju, manirima koji postaju ceremonijalni i ne oslikavaju skoro nikakava osećanja. Diferencija, kretanje razlika, najbolje se može uočiti u ranoj poeziji. U pesmi *Humoreska* susrećemo se sa stihovima koji oslikavaju bleđi romantičarski kult duševnog umetnika koji je ovde sveden na konvencionalna umetnička dostignuća.

Sa ostalima stvarima Limba
 Zamisli ga tamo kako proganja utvare
 „Moderan izgled, tek izašao ovog proleća
 Najnoviji krik, tako mi svega.“
 „Ljudi gde vam je otmenost“
 (Gledam ih sa visine)
 „Prolazna je vaša bleđa romantika
 U Njujorku ovih dana“ – i tako je to. (Eliot, 1996: 325)

Interesantno je da u *Beležnici* ranih pesama *Humoreska* prethodi pesmi *Portret jedne gospođe*. Izdata je prvi put u časopisu *Harvard Advocate* 1910, a napisana je u novembru 1909. Za Eliota su, s jedne strane, pesnici oni koji imaju uvid u vizionarsko, koji spajaju nespojivo za razliku od običnog čoveka (Eliot, 1963), ali s druge strane, odnos prema pesniku, prema umetniku uopšte je izveštačen i publika, dakle, vredni i obrazovani čitaoci nisu oni koji idu s čajanke na čajanku već oni koji su kao i pesnik *dvolični*, koji imaju dva lica, koji pišu dok čitaju i obrnuto. (Eliot, 1998)

Za razliku od Eliota, za Anjidohoa su reči ptice koje imaju sopstvene pesme i oglašavanje. One lete preko cele Afrike, preko njenih kultura, zajednica i razlika. Anjidoho se vraća korenima afričkih kultura, s tim što za razliku od Brejtveta kome je posvetio pesmu, ne ide ka galvanizaciji afričke kulture već oživljavanje shvata na dinamičan način uvodeći nove pojmove i komunicirajući sa savremenom anglo-saksonskom kulturom i civilizacijom. Zato za Majlsa Dejvisa u pesmi *Zemaljsko dete* kaže da je „naš“ i da bluz i džez muzika pripada ritmu koji Afrika nosi u sebi.

Zagubio sam Iznova te nađoh U Jadikovanju SaksoFona
 Našao sam Iznova te zagubih U Tutnjavoj – Težini Bubnjeva
 Zagubio Iznova te nađoh U Nadežnom zvuku Trombona Božijih
 Glasa ti takog napetog pred Bolovima pred Ekstazama
 [...]
 Tražio sam Dušu tvoju tako Dugo Tražio si Dušu moju
 po Unakrsnim – Ritmovima Džeza u PoliRitmčkim Miljama Džeza
 sve dok nas Majls naš Dejvis nije sproveo kroz tutnjavu —Težinu Bubnjeva
 Našao sam Iznova te zagubih U Jadikovanju SaksoFona
 Zagubio Iznova te nađoh U nadežnom zvuku Trombona Božijih
 (Anjidoho, 2022: 98-100)

Za Anjidohoa pesma i njene reči i zvuci su ono što donosi nadu, budućnost afričkoj kulturi koja nije samo afrička, već je modernističko postkolonijalna. Svestan da su im kolonijalisti oduzeli pesmu pod kojom metaforično misli da su im oduzeli tradiciju ili kako je naveo u razgovoru koji smo vodili u Smederevu povodom Pesničke jeseni i dodele nagrade Zlatnog ključa Smedereva, koreni Afrike se moraju obnoviti. Koreni i obnavljanje, a ne vraćanje na staro. Zato peva pesmu, peva nadu, peva ljubav, a pesma je upućena *za Tebe*. (Anjidoho, 2022: 102). Pod drugim licem lične zamenice, Anjidoho misli na svakog čitaoca, ne samo afričkog, već se metatekstualno obraća novom, savremenom, svetskom čitaocu koji razume dimenziju prostor-vremena i koji je svetski putnik kroz prostore različitih kultura. Međutim, ne zaboravlja ni afričkog čitaoca, stanovnika kulture koja se preobražava i njemu poručuje u pesmi *Zemaljsko dete*.

I dalje stojimo tako Uspravno među Kolonadama
Mirišemo na Magle i na uspomene u Prahu....
I Oni koji su nam Oduzeli Glas
 Iznenadeni su Sada
Nisu mogli da Oduzmu nam Pesmu. (Anjidoho, 2022: 102).

Pesma je, kako Eliot navodi u *Pustoj zemlji*, „nepovrediv glas“ u smislu ne samo umetnika koji ga poseduje, već i čitave tradicije koja se zvukom, muzikom pesme izražava, kulturâ koje prepoznajemo kao određene po plesu kao je irska, npr. ili srpska, po glasu pesme, i po glasu i zvuku pesme umetnika uopšte. Stoga su muzika i jezik i Eliota i Anjidohoa sagledani iz zvuka i violine i bubnja, a čitalac će odlučiti koji mu kulturološki model više „odgovara“.

Literatura

- Alemazung, J. (2010). *Post-colonial Colonialism: An Analysis of International Factors and Actors Marring African Socio-economic and Political Development*, The Journal of Pan-African Studies.
- Ahluwalia, P. (1999). *Politics and Post-colonial Theory*. New York: Verso.
- Babha, H. K. (1999). "Dissemination: time, narrative and the margins of the modern nation", in *Nation and Narration*, ed. By Homi K. Bhabha. London: Routledge.
- Babha, H. K. (1994). "The Location of Culture". London: Routledge.
- Badenhausen, R. (2004). *T. S. Eliot and the Art of Collaboration*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bush, R. (1991). (ad.) *T. S. Eliot The Modernism in History*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Cooper, J. X. (1991). *Critical Essays on T. S. Eliot's The Waste Land*. Boston: G. K. Hall.
- Cooper, J. X. (2000). Ed. *T. S. Eliot's Orchestra. Critical Essays on Poetry and Music*.
- Cianci, G. and Harding, J. (2007). (ed.) *T.S. Eliot and the Concept of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Derrida, J. (1978). *Writing and Difference*. Chicago: Chicago Univeristy Press. идохо
- Derrida, J. (1981). *Dissemination*. Chicago: Chicago Univeristy Press.
- Harris, W. (1967). *Tradition, the Writer, and Society*. London: New Beacon.
- Griffiths, G. (2000). *African Literatures in English. East and West*. London and New York: Routledge.
- Harris, W. (1999). "History, Fable, and Myth in the Caribbean and Guianas" in *Selected Essays of Wilson Harris: The Unfinished Genesis of Imagination*. London: Routledge.
- Ngugi, W. T. (1993). *Moving the Centre: The Struggle for Cultural Freedom*. London: James Carrey.
- Okon, F. (2013). *Politics and the Development of Modern African Poetry*. English Language and Literature Studies.
- Vladić Jovanov, M. (2021). "The Role of Tradition in the Future — Postcolonial Modernism: T.S. Eliot, D. Walcott, E. Brathwaite". Beograd: Alfa BK University
- Владић Јованов, М. (2022). „Постколонијални модернизам“. Смедерево: Међународни фестивал поезије, Смедеревска песничка јесен.
- Vladić Jovanov, M. (2022). „Postkolonijalni modernizam“. Smederevo: Međunarodni festival poezije, Smederevska pesnička jesen.
- Ricks, C. (1996). *Inventions of the March Hare, Poems 1909-1917, T. S. Eliot*. New York: A Harvest Book, Harcourt Brace and Company.
- Schwartz, D. (1970). *Selected Essays of Delmore Schwartz*. Ed. Donald A. Dike and David H. Zucker. Chicago: Chicago University Press.
- Wallcott, D. (1974). "The Muse of History: An Essay" in Coombs, *Is Massa Day is Dead? Black Moods in the Carribbean*. Garden City, NY: Anchor.

Izvori

- Ањидохо, К. (2002). *Брат близанац*. Смедерево: Међународни фестивал поезије, Смедеревска песничка јесен.
- [Anjidoho, K. (2002). *Brat blizanac*. Smederevo: Međunarodni festival poezije, Smederevska pesnička jesen.]
- Brathwaite, K. (2001). *Ancestors*. USA: A New Directions Book.
- Eliot, T. S. (1952). *T. S. Eliot, The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Eliot, T. S. (1988). *The Letters of T. S. Eliot*. Volume I 1898-1922. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eliot, T. S. (1998). „Portret jedne gospode“. *Pesme*. Beograd: SKZ.
- [Елиот, Т.С. (1998). „Портрет једне госпође“. *Песме*. Београд: СКЦ.]
- Eliot, T. S. (1998). „Ljubavna pesma Dž. Alfred Prufroka“. *Pesme*. Beograd: SKZ.
- Eliot, T. S. (1998). „Pusta zemlja“. *Pesme*. Beograd: SKZ.
- [Елиот, Т. С. (1998). „Пуста Земља“. *Песме*. Београд: СКЦ.]
- Eliot, T. S. (1963). „Muzika poezije“. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
- [Елиот, Т.С. (1963). „Музика поезије“. *Изабрани текстови*. Београд: Просвета.]
- Eliot, T. S. (1963). „Tradicija i individualni talenat“. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
- [Елиот, Т.С. (1963). „Традиција и индивидуални таленат“. *Изабрани текстови*. Београд: Просвета.]

- Eliot, T. S. (1963). „Metafizički pesnici“. *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.
[Елиот, Т.С. (1963). „Метафизички песници“. *Изабрани текстови*. Београд: Просвета.]
- Walcott, D. (1986). *Collected Poems 1948-1984*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
[Шекспир, В. (2000). „Богојављенска ноћ“, *Драме*. Подгорица: ЦИД.]
- Šekspir, V. (2000). „Bogojavljenka noć“, *Drame*. Podgorica: CID.

**MUSIC AND LANGUAGE IN THE POETRY OF T. S. ELIOT AND K. ANYIDOH:
THE SONIC LANDSCAPE OF VIOLIN AND DRUM THROUGH THE LENS
OF POST/DECONSTRUCTION AND POST/COLONIALISM**

S u m m a r y

In artistic poetry, music and song do not always align. However, it is essential to consider the extent to which various poetic bards have succeeded in imbuing their works with a musical rhythm that resonates with readers. T. S. Eliot and K. Anyidoho, each in their distinct manner, have achieved this convergence. Both poets have engaged with their respective traditions of song in unique ways. Eliot employed cultural models and a metatextual approach in *The Waste Land*, addressing the reader and encouraging them to emulate him—a creator of poetry that resists vocalization, yet through which the themes of love and identity find expression in the subtle resonances of violin or drum, echoing within the consciousness of the poetic subject. Although Eliot aspired to be recognized as a bard, whose work would be sung, he ultimately did not achieve this. Similarly, Anyidoho’s modernist poetry did not translate into a sung form. Nonetheless, Anyidoho succeeded in conveying the rhythm of his poetry to younger generations, who adapted it into new musical forms. The language in which they wrote both unites and distinguishes them. While Eliot and Anyidoho each utilized the English language, their contributions to its sonic landscape diverged significantly. The intersection of modernist postcolonialism and postcolonial modernism manifests distinctly in the poetry of Eliot and Anyidoho. Eliot sought to preserve European culture, whereas Anyidoho aimed to project the music and rhythm of Africa to a global audience. Despite their intentions, history has shaped their legacies differently: Eliot is regarded in African cultural contexts as a poet who dynamically bridged the past and future, while Anyidoho is seen as a poet who adopted a dynamic approach to the tradition of music and language to authentically represent his African heritage.

Keywords: T. S. Eliot, K. Anyidoho, postcolonialism, modernism, deconstruction, language, music, identity, culture, love.