BIBLID: 0015–1807, 52 (2025), 2 (pp. 9–24)
УДК 82-1:82.091(410+73)“19”
82.091:[821.111-1Hardi T+ 821.111-1Jejts V. B+ 821.111-1Eliot T. S+821.111(73)-1Paund E.]

https://doi.org/10.18485/fpregled.2025.52.2.1

ORCID 0000-0003-2766-8011

Милена Владић Јованов
Универзитет у Београду – Филолошки факултет
milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

ВИЗИЈА У МОДЕРНОЈ ПОЕЗИЈИ: Т. ХАРДИ, В. Б. ЈЕЈТС, Т. С. ЕЛИОТ, Е. ПАУНД

Апстракт: *У поезији Т. Хардија, В. Б. Јејтса, Т. С. Елиота и Е. Паунда успостављају се сложени интертекстуални модели у којима визија служи да се промени однос према целовитости смисла и претходним уметничким облицима, како у предочавању смисла тако и стварности и идентитета индивидуе. Циљ је да се створе нови поступци и приступи текстуалности као и упути ка проналажењу другачијих идентитетских образаца у модерном и савременом друштву у којима појединац, ослањајући се на претходне културолошке вредности, преображава исте и ствара на основу сопственог искуства селфа, друштва и уметности другачији однос субјекта и објекта, нове и другачије вредности које у себи задржавају клицу старих у смислу преиспитивања. У текстуалном и песничком путовању открива смисао бардске, друштвене улоге песника и дели своје искуство са песницима, превазилазећи сопствену личност у различитим идентитетским обрасцима који одговарају актуелној егзистенцијалној проблематици савременог друштва.*

Кључне речи: *визија, интертекстуални сукоб и дијалог, културолошки модели, идентитет, само/спознаја, естетика детаља, поезија, наратив.*

Abstract: *In the poetry of T. Hardy, W. B. Yeats, T. S. Eliot, and E. Pound, complex intertextual models emerge in which vision functions to transform the relationship to the totality of meaning and to preceding artistic forms, shaping both the presentation of meaning and the construction of reality and individual identity. This transformation seeks to generate new procedures and approaches to textuality, while also directing attention to the discovery of alternative patterns of identity in modern and contemporary society, wherein the individual, drawing on prior cultural values, reshapes them and, through personal experience of self, society, and art, creates a reconfigured relation between subject and object. These new values retain within themselves the seed of the old, in the sense of reconsideration, and, through the textual and poetic journey, reveal the meaning of the bardic and social role of the poet. In so doing, the poet shares his experience with other poets, transcending his own personality within diverse identity patterns that correspond to the existential concerns of contemporary society.*

Keywords: *vision, intertextual conflict and dialogue, cultural models, identity, self/knowledge, aesthetics of detail, poetry, narrative.*

У модерној поезији уочавају се различити приступи у представљању значењске лепезе појма визије. *Визија* може означавати песнички и поетички увид, искуство писања и тумачења поезије. Т. Харди у песми *Шелијева шева*, паратекстуалним[1] насловом песме упућује на Шелијеву песму *Шеви*. Модернистичко интертекстуално осврtање на романтичарску песму гради драгачији присуп визији. Она представља пут којим се стиче сазнање, гради смисао и истовремено се обе могућности доводе у питање, при чему се преиспитују вредности и идентитет појединца и друштва.

У обе песме приказан је песнички субјекат и визија која је у Шелијевој песми велика, небеска, сјајна. Шели је поздравља као духа ведрине, који је од „птице више / кад с неба ил' с висине, / сипаш песама кише / што ти се лако саме у срцу ускладише."[2] За Шелијеву шеву песнички субјекат наводи „Са земље хитро се дижеш / к'о пожар се разгараш, / и увис далеко стижеш, / плав бездан крилом параш, / па певајући кружиш, кружећи песму стварaш."[3] Хардијева шева представљена је визијом која је мањег и несигурнијег облика што указује на непостојаност смисла и преиспитивање да ли целовит смисао уопште постоји у модернистичком добу, које је обележила промена вредности после Великог рата. Хардијева шева је на језичком нивоу истакнута модернистичком речју „можда" која указује на несигурност постојања визија, стварања песме и искуства стварања исте преточених у уметничке поступке аутореференцијалности и метаквалитета. Његова шева је „прах шеве коју слушао је Шели / […] И где труне – ништа од тог није знано."[4] Међутим, Хардијева шева иако мртва, без знаног места почивања, не упућује читаоца да је бесмртна Шелијева шева, како је Харди назива, нестала заувек. Визија и даље постоји, но њен утицај и деловање, могућности сазнања и вере у

[1] Перитекст и епитекст представљају елементе Женетовог појма *транстекстуалности* који у теоријама интертекстуалности припада интертекстуалним релацијама. У „отвореном структурализму" термину који употребљавам да бих направила разлику између Женетових постструктуралистичких и структуралистичких радова за које користим термин „затворени структурализам", отворени структурализам би указивао на Женетову потребу да превазиђе затвореност структурализма и приближи се другачијем односу између дела, а да ипак остане везан за појам књижевног система, који би поштовао правила жанра, рода и рад критичара, кога Женет сматра важним у просецу рецепције дела, по томе што је, између осталих, његова улога, како Женет истиче, да врати дело у књижевни систем, уколико је оно према ауторовој намери „залутало". Невезано за Женетову намеру, термин транстекстуалност се и њему отргао, те се данас користи као наговештај интертекстуалних веза, транс/текстуалности, које указују на другачије приступе у тумачењу дела и обогаћују ланац означавања новим нијансама насталим у међусобним релацијама између различитих дела, истовремено мењајући и сам појам *текстуалности*. Примедба Милене Владић Јованов. Видети: Genette, Gerard, *Paratexts*: *threesholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

[2] П. Б. Шели, *Антологија енглеске романтичарске поезије*: „Шеви", Београд, Научна књига, 1999, стр. 271.

[3] *Исто*, стр. 271.

[4] Т. Харди, *Песме*: „Шелијева шева", Београд, Паидеиа, 2010, стр. 88.

целовитост смисла или смисаоност људских поступака у стварности која окружује песника нису зацртани нити уписани.

Визија се јавља обзнањујући интертекстуалним односима наговештаје који упућују да је модернистичко писање уједно искуство писања које укључује читаоца. У том смислу Харди користи ауторефернцијални поступак, савијајући сопствену песму према уметности, романтичарској поетици и њеним вредностима, које доводи у питање у модерном добу и модернизму као уметничком правцу. Искуство писања као искуство које упућује метаквалитетом на сопствене уметничке поступке, отвара не само питање смисла и вредности у новој стварности, већ и питање улоге уметника који није више бард већ који скривено поставља питања која се односе на нову улогу песника у смислу „дужности" да представи актуелне проблеме друштва. Стога Харди не уништава постојање визије, смисла, улоге песника, већ их преиспитује што можемо уочити у наредним стиховима: „У глини коју посматрам се, можда, крије, / У билу, можда, бије мирте зелене, / […] Потраж'те га и пронађите, виле, / Тај ситан трун праха коме цене нема, / Донес'те ковчежић с поставом од свиле, / С оквиром златним и оплатом од алема; / А ми ћемо положити га у њ без страха / И дати времену бескрајном да се брине, / Јер он бејаше једном барду дао маха / У мисли и стиху да заносно се вине."[5]

Да ли је Т. Харди модернистички бард? На то питање нам једним делом даје одговор у смислу методолошких поступака које износимо, чешки структуралиста Јан Мукаржовски, који говорећи о модерној уметности и разлици према романтизму, наводи: „Заједничко обележје романтичарске и данашње уметности јесте смерање ка дистанци између емпиријске стварности и њеног одраза у уметности; ова дистанца постиже се деформацијом емпиријске стварности."[6] Суштинска разлика у деформацији стварности је учешће индивидуе. У романтизму за деформацију стварности, ноетску тачку ослонца представља индивидуа, која преузима сву одговорност за деформацију, односно начин на који је субјективно приказује. У реализму стварност „документарне верности"[7] показује тенденцију ка деформацији али „више нема индивидуе, која би могла да преузме одговорност за кршење социјалне конвенције, којом је емпиријска стварност проткана већ у тренутку чулног примања."[8] Модерна уметност стога прати *распад индивидуе* која није одговорна за деформацију стварности, нити је одговорна за сопствени приступ истој. Како Мукаржовски закључује: „Никада после тога није модерна уметност доспела до формулације тако крајње заоштрене против индивидуе,

[5] *Исто*, стр. 88–89.

[6] Јан Мукаржовски, *Структура*, *функција*, *знак*, *вредност*. *Огледи из естетике и поетике*, Београд, Нолит, 1987, стр. 356.

[7] *Исто*, стр. 356.

[8] *Исто*, стр. 356–357.

али је, упркос томе, потискивање индивидуе као носиоца одговорности за деформацију заједничко свим фазама уметничког развоја све до данас."[9]

Другим речима, модерни уметник се окреће уметничким поступцима којима ће наглашавати или избегавати објективно/субјективни однос према стварности и у односу на дате интертекстуалне релације према претходним делима испитивати вредности које успоставља модерно друштво. Истовремено док се успостављају вредности, негирајући једне а подржавајући друге из прошлости, модерни уметник ће успоставити за читаоца базу критичке мисли и отворити простор за промишљање актуелних проблема, не само модерног, већ и савременог друштва. У том смислу можемо рећи да је основа културолошки модел којем се Харди окреће пишући песму којом читаоца уводи у идентитетски пролаз *између два* који му омогућава да преиспита однос према сопственој стварности у односу на романтичарске вредности. Однос према културолошком обрасцу се може успоставити и према Женетовом схватању транстекстуалности, као текстуалности која у себи или према себи успоставља релације према другим облицима текстуалности, да би допрла до смисла, односно да би ушла у књижевни систем, што би за Женета значило да је књижевно-уметничка. Женет у књизи *Palimpsests*: *literature in the second degree* наводи неколико типова транстекстуалности од којих је за нас најзанимљивија хипертекстуалност и са њом повезана хипотекстуалност. Њихов однос Женет именује као однос који подразумева „релацију која уједињује текст Б (који називам *хипертекстом*) са текстом А (који ћу назвати *хипотекстом*) и која је обележена на начин који превазилази статус коментара."[10] Оно што Женет сматра хипотекстом већина поучавалаца би сматрала интертекстом. Женет тиме несвесно истиче стварање значења у „другостепеној литератури" односно оној која се ослања на „првостепену" како би је Женет назвао у односу Џојсовог *Уликса* као друге и Хомерове *Одисеје* као прве литературе. С обзиром на такву поделу, однос између текстова не би био самосвестан, јер би се „првостепена" литература прихватала као извор значења у „другостепеној". Хипертекстуалност[11] уписује у свој простор дела која вредности генеричког значења добијају у односу према претходним делима на која се ослањају или како Женет истиче „хипертекстуалност као категорија дела је генеричко обележје, или тачније, *трансгенерички* архитекст: мислим на врсту текстова који укључују канонске

[9] *Исто*, стр. 357.

[10] Gerard Genette, *Palimpsests*: *literature in the second degree*, Lincoln NE and London, Univeristy of Nebraska Press, 1997, p. 5.

[11] Женетово схватање хипертекстуалности не би требало мешати са постмодернистичким појмом хипертекста који подразумева динамичан однос између текстуалне јединице и њеног контекста, отворенији и директнији однос између стваралаца и дела итд. Примедба Милене Владић Јованов.

(мада мање значајне) жанрове као што је пастиш, пародија, травестија и који су у односу са другим жанровима – врло вероватно са свим жанровима."[12]

Женетов исказ је и граматички и реторички противречан, јер се истовремено указује на порекло, арихитекст, а с друге стране, да се значење и што је за њега важније обележје рода „другостепене књижевности" налази у односу са свим жанровима, родовима итд. Решење би се налазило у логично пронађеној, неизнуђеној вези између два текста, које не би подразумевало резервоар значења складиштен у „првом" тексту у односу на „други" текст, већ у њиховом односу, у пролазу, можемо деридијански рећи у простору *између два* стварало би се ново и другачије значење које не би поништавало претходно, али би свакако у слојевима значења обогатило појмовни систем.

У питању је сложени однос преиспитивања идентитета текстуалности, уплива наративног у поетског и обрнуто, вредности етике, старих етичких подела које подразумевају центар и подређене маргине, систем односа културолошког модела вредности и текстуалних образаца, о чему нам сведочи Јејтсова песма *Други долазак*. Интертекстуални однос између хипотекста и хипертекста, женетовски речено, можемо самосвесно осветлити, односно показати да постоји самосвест у њиховом односу коју показује и аутор и читалац, повезујући текстуални образац Библије и другог Христовог доласка, са апокалипсом и Јејтсовим приказом апокалиптичног стања као приказа модерног друштва и другим доласком који је долазак Звери. Хајдегеровски[13] однос према садашњости, односно према појму „сада" као појму везаном за присутност указује на Јејтсов сложени модернистички однос према стварности која је апокалиптично приказана, али у чијем хаосу индивидуа не долази до распада, већ до самоспознаје сопственог идентитета и идентитета друштва и међуљудских односа кроз визију обележену детаљима који су традиционално везани за хаос и безвлашће и онима који су везани са самоспознају. У првом делу песме сусрећемо се са стиховима који упућују на неред, насиље, безвредни однос према другом, хаос. „Кружећ и кружећ у све ширем луку / Соко не чује соколара; / Ствари се размичу; средиште попушта; / Пуко безвлашће проваљује у свет, / […] Најбољи немају убеђења, док се / Најгори надимају од опаке жестине."[14] Представа апокалиптичног времена описује садашњи тренутак, у коме нема вредносних мерила, јер центар, „средиште" попушта, као што соко не чује више соколара. Зло се у људском понашању појачава, док моралне вредности постају нестабилне и недовољно уверљиве. Паратекстуални наслов „други долазак" двоструко упућује на самосвесно коришћење културолошких модела везаних за библијске текстове али истовремено и на појаву самосвести и самоспознаје код песничког субјекта.

[12] *Исто*, p. 8.

[13] Видети: Martin Heidegger, *Being and Time*, New York, State University of New York Press, 2010.

[14] В. Б. Јејтс, *Изабране песме*: „Други долазак", Нови Сад, Orpheus, 2011, стр. 68.

Отвореније алузије апокалипсе и њеног библијског подтекста, појављују се у другом делу песме са појмом откровења. Реч је о пропасти света, поретка и победи зла. У *Откривењу* Св. Јована Богослова у Библији налазимо следећу визију. „И стадох на пијеску морскоме; и видјех звијер гдје излази из мора, која имаше седам глава, и рогова десет, и на роговима њезинијем десет круна, а на главама њезинијем имена хулна. […] И вара оне који живе на земљи […] да начине икону звијери која имаде рану смртну и оста жива. […] Ко има ум нека израчуна број звијери: јер је број човеков и број њезин шест стотина и шездесет и шест."[15] Другом Христовом доласку претходи превара и претварање „звери" у његово обличје које ће утицати као што Јејтсови стихови говоре да се најгори надимају од жестине, а најбољи губе уверења. О томе говори и *Јеванђеље по Матеју* у коме Христ каже својим ученицима да неће остати ни камен на камену, да ће светом рат и глад завладати, али да то још није крај јер ће народ устати на народ и царство на царство и „изаћи ће многи лажни пророци и преварiће многе."[16] Поред ове визије појављује се и најава другог Христовог доласка и у *Откривењу* и у *Јеванђељу по Матеју.* Дан његовог доласка се не зна, али је сигуран, јер како Христ наводи: „Небо и земља проћи ће, али ријечи моје неће проћи. А о дану томе и о часу нико не зна, ни анђели небески, до отац мој сам."[17] Дакле, пред нама су визије другог доласка Христа, коме претходи апокалипса и приказ Антихриста у претворним облицима звери. Осим те визије која се односи на приказ хипотекста и хипертекста, библијског подтекста и Јејтсовог интертекстуалног одговора, у чијим сукобљеним интертекстуалним моделима проналазимо приказ модерног доба као доба без вредности, у другом делу сусрећемо се са визијом која у интертекстуалном дијалогу неочекивано одговара да други долазак није долазак Христа, већ Звери, која спаја у песничкој слици визију из Библије и како се у самим стиховима наводи слику и визију из *Spiritus Mundi*, која представља скуп различитих слика, заједничких свим духовима човечанства. Читалац је суочен са новом визијом која спаја Антихриста али и звер из *Spiritus Mundi*, која најављује други долазак. Разноликост визија које имају ослонце у културолошким моделима, њихово сукобљавање и дијалози воде до преиспитивања вредносне лествице друштва, али и самих културолошких модела, а онда и песничких слика које нуде поменуте три наративне линије: други долазак Христа, Звери, преиспитивање песничког субјекта и читаоца. Преиспитивање почиње тиме што се појављује свест и самосвест индивидуе, која више није растрзана или *распаднута* како наводи Мукаржовски, нити је окренута детаљима јер не може да успостави

[15] Свето писмо Старога и Новога завјета, *Откривење Светога Јована Богослова*, Београд, Библијско друштво Србије и Црне горе, Партенон, 2003, гл. 13.

[16] Свето писмо Старога и Новога завјета, *Јеванђеље по Матеју*, Београд, Библијско друштво Србије и Црне горе, Партенон, 2003, гл. 24.

[17] *Исто*, гл. 24.

ширу слику нити обезбеди сигурност смисла као у Хардијевој песми, већ је у пролазу *између* интертекстуалних слика и културолошких образаца дошла до сопствене визије модерног доба. Пре но што се сусретнемо са наративом у коме песнички субјект говори о спознаји, сусрећемо се, према речима Петара Хина, са историографским наративом у оквиру опште наративне структуре у коме се сусрећу два говорника: екстрадијегетички и дијегетички. Хин песму сагледава из угла наратологије истичући да у првом делу екстрадијегетички наратор „набраја промене у савременом свету, док их у другом тумачи у односу на историјски процес."[18] Две етапе о којима говори се развијају на такав начин да се од савремених политичких догађаја, како Хин наводи, долази до смисла њиховом интерпретацијом која је дата из угла индивидуе, пророчким увидима, визијама и објашњењима. Стога Хин истиче да песма „представља две наративне секвенце на различитим нивоима и са различитим протагонистима: 1) на дијегетичком нивоу сусрећемо се са историографским наративом о току светске историје, чији су заједнички протагонисти култура и друштво (првенствено европско); и 2) на екстрадијегетичком нивоу уочавамо презентацију наративног чина, нпр., перформативну презентацију нарације историографског наратива са говорником као протагонистом."[19] Тумачење историографског наратива не подразумева промену протагонисте, већ његовог статуса, који је за Хина обележен Јејтсовим стиховима „Али ја сад знам / Да шкрипа колевке претвори у мòру / Двадесет векова скамењеног сна; / Ал каква се то звер, свој час дочекав, / Према Витлејему вуче, да се роди?"[20]

Наратолошка дисциплина која извире из структурализма, у постструктурализму са развојем интертекстуалних модела добија различите нијансе које обогаћују схватање текстуалности те статус наратора не одређује чврсто позиција да ли је ван или унутар приче, односно његов статус не одређује тумачење наративних секвенци. Такав је случај и са Јејтсовом песмом. Реч је о сукобу интертекстуално повезаних културолошких модела који прелазе у дијалог, који ће указати да на језичком нивоу када се појави песнички субјекат представљен у облику личне заменице првог лица, као гаранта његове самосвести, морају се узети у обзир и сви додири интертекстуалних нијанси који се, с једне стране односе на самостално повезивање културолошких образаца, а са друге стране на нараторово, односно путовање песничког субјекта кроз повезивање културолошких образаца и песничких слика из самог дела чиме се ствара нова визија која упућује на већу самосталност индивидуе која је спремна да од тумачења дође до преиспитивања вредности сопственог доба, али и доба која су јој претходила. Пред нама је истовремено

[18] Peter Hühn, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*: "W. B. Yeats: 'The Second Coming'", Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2005, p. 177.

[19] *Исто*, p. 178.

[20] *Исто*, стр. 69.

сукоб и дијалог у преиспитивању вредности који утичу на изградњу нових идентитетских облика. Ако ближе погледамо Јејтсове стихове уочићемо да звер коју поетски субјекат види као визију другог доласка није звер Антихриста и различитих претварања у христолике облике, већ је реч о новој визији која на двоструком нивоу потврђује своју оригиналност. На нивоу интертекстуалних релација су, осим другог доласка као израза у наслову, појаве другог доласка који звер описује апокалиптично али истовремено са односом према интертекстуалном библијском коду који се везује за рођење Христа, Витлејем и колевку као детаљ који се у сликарству појављује у мотивском кругу даривања три краља. У стиховима другог дела проналазимо опис другог доласка са интертекстуалним осврtањем на откровење. „Свакако на помолу је неко откровење; / Свакако на помолу је Други Долазак. / Други долазак! Тек што реч изустих, / А грдна приказа из *Spiritus Mundi* / Вид ми помути: из пустињског песка / Изрони лик лава са главом човека, / Са празним оком, ко сунце окрутним, / Крену лене сапи, док свуда около / Завртеше се сенке гневних птица."[21]

Уколико погледамо Женетове хипотекстове, схватићемо да они не само да нису секундарна литература нити проста референцијална основа за хипертекстове у транстекстуалним, односно интертекстуалним релацијама, већ да говоре о томе да се преиспитивање у самом субјекту који „сад зна" како се у стиховима наводи, заправо зна да је његово знање врста слепила и поред увида, јер он не зна каква се звер вуче да се у Витлејему роди. Затим не зна како је човечанство преспавало двадесет векова у тврдом сну, у коме су се развијале христолике вредности. Преиспитивање омогућено сукобљеним и дијалошки разрешеним интертекстуалним моделима, превазилази у Јејтсовој[22] песми Хардијево[23] визионарско „можда" јер поседује

[21] *Исто*, стр. 68.

[22] Не треба сметнути с ума да се Јејтс интензивно бавио визијама о чему сведочи и његова књига *A Vision*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd, 1974. К. Реин у књизи *W. B. Yeats and the Learning of the Imagination* износи мишљење да је Јејтс ближи В. Блејку, док је Елиот песник чија се имагинација може лакше проучавати на универзитетима, због коментара и ослонаца на културолошке моделе. У раду смо показали да то није случај, већ да Јејтс слично Елиоту визијом установљује пут ка новом облику самоспознаје и идентитетског обрасца који се односи како на појединца, тако и на друштво. Примедба Милене Владић Јованов.

[23] Хардијев однос према детаљу у опису визије и несигурности смисла и вредности у друштву, такође има не само свој модел у романтизму већ и у прерафелитима, који су са значајном фигуром Габријела Росетија, писали о детаљу пре но о целини. У модернистичкој поетици уметнички поступци савијени ка детаљу служили су песницима који нису желели да се баве проблемима вредности које је променио Велики рат, а које нису више „сигурне", устоличене од 18. и 19. века да изразе стварност, док детаљ као у Росетијевој песми *Loss* у којој се појављује опис млечике за који песнички субјекат износи да је једино сигуран да млечика има круницу од три листа, поткрепљује сигурност чињеничке стварности. У том смислу део модернистичке поетике је био *per negationem*, односно песници који нису желели да се баве друштвеним проблемеима, истовремено су одбили идеју да је улога песника да представи актуелне проблеме ставарности, те су изабрали детаљ, не што су сматрали да детаљ треба да

већи степен промишљања и критичке свести које се као особине јављају у модернистичкој поезији и поетици у разлици према романтичарској поезији или натуралистичком савијању у опису детаља живота који се код Елиота и Паунда махом везује за градски живот.

У приказу Елиотове песме „Прелудијуми" јасно се могу уочити стабилност и самоувереност у сукобу интертекстуалних модела знања и сазнања које деридијански воде до са/знања у коме су и знање и сазнајни облици истовремено дати и преиспитују једни друге у стварању новог идентитетског облика индивидуе у коме учествује визионарски приступ не само као начин поимања емпирије већ и разноликих виђења стварности који остају да се „протумаче" у добу које долази и које има сопствене актуелне проблеме.

Свако искуство је појединачно како наводи М. Фуко у *Списима и разговорима*. Међутим, Јејтс не користи само сопствена искуства, већ и искуства других које путем интертекстуалних модела доводи у питање у смислу потраге за сликом стварности и вредностима које обележавају његово доба. Објективизација која људска бића претвара у субјекте, дата је и путем традиционалног схватања визије и кроз стварање нове визије. Није реч о томе да се у савременом свету уништи идеја субјективности, већ да се актуелни проблеми друштва разреше кроз експерименталну фикцију, у смислу нових приступа сазнањима који подразумевају другачије приступе стварности и изградњи субјекта. Фуко истиче да се довођење субјекта у питање у смислу његовог распадања своди на експеримент који би уништио субјекат. Међутим, уколико се експеримент врши кроз фикцију у којој субјекат предочава своја искуства и искуства других, онда се актуелни проблеми друштва решавају или преиспитују не у „књизи истине и књизи доказа, већ у књизи фикције."[24] Иако Фуко наводи „искуство је оно што човек стиче потпуно сам" даље наставља „али оно може да буде потпуно само у мери у којој избегава чисту субјективност и у којој други могу с њим барем да се укрсте и да кроз њега поново прођу, не кажем и да га преузму."[25] Суочавање са актуелним проблемима доводи модерног субјекта, кроз искуство културолошких матрица, уметничких облика, искуства других, до стварања новог облика субјективности, до преображаја и померања и преокретања у нешто друго и другачије, од оног што је било сматрано идентитетом појединца и друштва до тада. Визија је у том смислу део сазнања, у којој се сусрећу и детаљ и одсуство смисла и потрага за истим и налази се не само на месту у коме је знање дато кроз саморазумевање истог, без интелектуалног пута, већ као једна од могућности да се прикаже самосвест и свест, самоспознаја

буде на централном месту, већ што је њега сигурније представити. Видети: David Riede, *Dante Gabriel Rosseti and the Limits of Victorian Vision*, Ithaca, New York, Cornell Univeristy Press, 1994. Примедба Милене Владић Јованов.

[24] Мишел Фуко, *Списи и разговори*, Београд, Федон, 2010, стр. 177.

[25] *Исто*, стр. 176.

и знање и на крају улога песника, ако се гледа поетички али и политички. Међусобне релације детаљ-визија-самосвест-стварност још јасније се могу уочити у Елиотовим „Прелудијумима".[26]

У песми је показан однос детаљ-визија, у коме је кроз визију приказан и пут до самосвести субјекта, схватања стварности, која је приказана и као визија кроз детаље градске стварности и на крају улоге субјекта у стварности за коју Џон Т. Мејер у књизи *T. S. Eliot's Silent Voices* сматра да је улога песника. Мејер истиче да је пут песничког субјекта у Елиотовој поезији представљен као путовање у коме је унутрашње путовање, дакле стизање до самосвести, представљено као спољашње путовање од екстеријера, улица, пабова, до ентеријера соба, поткровља, салона итд. Крајњи циљ путовања и визионарске потраге је откриће да је улога песничког субјекта да постане песник који описује проблеме свог доба. Да је реч о путовању и потрази можемо увидети у поднасловима „Прелудијума" који су подељени на четири дела од којих се прва два односе на места, Дорчестер, Роксбери а друга два на време свитања и сумрака. Сумрак и свитање је Елиотово омиљено време за размишљање, односно за проблематизацију појмова јер не представљају јасну сунчеву светлост већ лунарну, најасну и скровиту. Детаљи представљају описе града и становништва у њему и увод за визију која је подељена на визију коју би град имао о себи, али коме треба глас да би је изразио и визију која има културолошки ослонац у религији и упућује на однос становника који није однос *блискости* нити укључује емпатију. У првом делу сусрећемо се са стиховима „Зимско вече се таложи / С мирисом печења у пасажима"[27] и тачним временским описима „Шест часова"[28] и детаљима који се односе на кишу, блато, новине на градилиштима, улицу и „фијакерског коња који топће у пари".[29] С обзиром на то да можемо да препричамо шта се даље дешава, са доласком јутра уз помоћ метонимијски предочених детаља, уочавамо елементе наративности, слично наративности коју смо проучавали у Јејтсовој песми. Реч је о елементу поетског наратива у коме се предочава одлазак људи на посао. На улици струготине „табају све те кољаве ноге што журе / К раним шанковима где се кафа точи. […] Мислим на све те руке после спавања / Како подижу отрцане завесе / У

[26] Елиот је песму „Прелудијуми" издао у *Бележници*, односно збирци песама која је откривена у списима његовог адвоката и мецене Џ. Квина, а коју је накнадно у целини са коментарима настанка издао Кристофер Рикс у књизи *Inventions of the March Hare*, San Diego, New York London, A Harvest Book, Harcourt Brace and Company, 1996. Као у раној поезији из *Бележнице* затим у збиркама из 1917, 1920, у *Пустој земљи, Четири Квартета,* драмама итд., Елиот се суочавао са лингвистичким мистицизмом и проблемом визионарског путовања и открића. Примедба Милене Владић Јованов.

[27] Т. С. Елиот, *Песме*, „Прелудијуми", Београд, СКЗ, 1998, стр. 15.

[28] *Исто*, стр. 15.

[29] *Исто,* стр. 15.

хиљаду намештених соба."[30] У трећем делу са општег плана прелазимо на појединачан и пратимо јутро женског песничког субјекта који се налази у ентеријеру градске собе. „А када читав свет се вратио / И светлост је упузала кроз капке / И по олуцима зачула си врапце / Имала си такво виђење улице да би га улица једва схватила."[31] Сусрет визије појединца и визије града дат је истовремено, као свест о простору и самосвест путем визије себе у градској средини што показују стихови на енглеском језику. "You had such a vision of the street / As the street hardly understands."[32] У четвртом делу прогресија се појачава и детаљи стварности и протицања времена од свитања, одласка на посао, до сумрака и враћања дому се стапају са визијом песничког субјекта која је у проналажењу самосвести повезана са културолошким моделом религије датим симболиком распећа. „Душа му се истегла преко небеса / Што чиле иза блока кућа, / Или је газе постојане стопе / У четири, у пет, у шест сати опет; / И здепасти прсти што луле набијају, / И вечерње новине, и очи / Сигурне у извесне извесности, / Свест једне замрачене улице / Нестрпљиве да узме на се свет."[33]

Џон Т. Мејер и Л. Гордон тумаче „Прелудијуме" у оквиру теме песника пророка и песму повезују са раном поезијом од 1910–1915. у *Бележници*. Мејер истиче да су ране песме увод за потрагу која ће у каснијим песмама добити своје пуно значење. „За фигуру уметника који је у потрази за занимањем које је професионално звање песника, улога се проширује на класичног песника пророка".[34] У том смислу Мејер истиче да је „четврти део „Прелудијума" иако представља минијатурну слику потраге, ипак на дубљем нивоу. Трагалац открива значењске нијансе у циклусима градског живота, и двосмислени потенцијал патње да би подржао визију. […] Ране градске песме одређују путовање током којег долази до открића у коме неповерљиви, сумњичави трагалац чује глас Града који га зове да буде пророк савременог света."[35] Линдал Гордон истиче да су градске песме из раног периода песме о „градском сиромаштву, емоционалној инертности, моралној деградацији у градској средини"[36] и посебној друштвеној класи коју је Елиот преселио из Бостона у Енглеску. О томе за ауторку сведоче стихови о „нечистим ликовима", *sordid images* у оригиналу, који се појављују у трећем делу у приказу свести и стварности женског песничког субјекта, који у четвртом делу прати распеће

[30] *Исто*, стр. 16.

[31] *Исто*, стр. 16.

[32] T. S. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*: "Preludes", New York, San Diego, London, Harcourt Brace and Company, 1952, p. 13.

[33] Т. С. Елиот: *Песме*: „Прелудијуми", Београд, СКЗ, 1998, стр. 17.

[34] John T. Mayer: *T. S. Eliot's Silent Voices*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1989, p. 69.

[35] *Исто*, p. 70.

[36] Lyndall Gordon: *T. S. Eliot*, *An Imperfect Life*, New York, London, W. W. Norton and Company, 2000, p. 24.

душе мушког песничког субјекта, у свести „једне замрачене улице". Другим речима, стварност савременог света се изједначила са свешћу појединца. Да ли је потребан пророк који ће певати о новом лицу идентитета појединца и друштва, може се преиспитати, или је визија део песничког ткања у коме су песме међусобно наслоњене једна на другу и интертекстуално на културолошки образац или правац и поетику из претходних периода. За Л. Гордон није реч само о песнику пророку, визионару који треба да позајми глас улици или да проговори о животу и искуству савременог човека, већ о песнику који је песник бдења, како и назива рану поезију, нпр., „Пруфроково бдење" или „Ох, ситни људски гласови", „Тишину". Трагалац, песник пророк, за Мејера, Гордон слично назива трагаоцем, пророком али и луталицом. Луталица у деридијанском смислу[37] нема идентитет, те је стога као луталица опасан, јер је истовремено замена и заштита, вишак и мањак, али такво је и песничко искуство стварања претворено у уметничке поступке које метаквалитетом отварају своје искуство читаоцу. Гордон истиче да се слике свести улице и појединца у стиховима окрећу ка стиху у коме се појављује „Појам неких безгранично благих / Ствари што безгранично пате".[38] Ауторка се посебно осврће на реч „ствар" у оригиналу *thing* за коју наводи да није уобичајена реч у песничком умећу, али да она „превазилази ограничења језика као у песми *Тишина* и наглашава празнине на страници, истичући просторе који долазе пре ‚ствари' и после њих, пре но што заврше на ‚празним градилиштима' пусте градске земље."[39] „Прелудијуми" представљају за ауторку покушај формулације изградње свести и „празнине" која ће се тек увидети у *Пустој земљи*, те се песма „завршава покушајем да се 'исмеје' визија која не може да опстане, те се песнички субјекат окреће посматрању света који се врти наоколо."[40] Потврду овог става налазимо у завршним стиховима у којима се песник-аранжер обраћа читаоцима „Убриши руком уста, и насмеј се: / Светови се врте као древне жене / Што пабирче гориво с празних градилишта."[41]

Градски становници који путују од посла до куће, остају са визијом препуном „нечистих" слика, удаљени једни од других, без саосећања да неко поред њих постоји на станицама које их у простору скупљају као што лишће на грани расте заједно и одвојено у исто време. Завршавамо са Паундовом песмом „На станици подземне железнице" у којој се Шелијева бистра и сјајна визија представља као утварна и мрачна. Она истовремено приказује градске путнике који су део целине једне станице, места, које само мењају без осврtања на ширу слику или дубљи смисао постојања. Песма је

[37] Видети: Jacques Derrida, *Dissemination*: "Plato's Pharmacy", Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

[38] Т. С. Елиот, *Песме*: „Прелудијуми", Београд, СКЗ, 1998, стр. 17.

[39] Lyndall Gordon, *T. S. Eliot*, *An Imperfect Life*, New York, London, W. W. Norton and Company, 2000, p. 70.

[40] *Исто*, p. 70.

[41] Т. С. Елиот, *Песме*: „Прелудијуми", Београд, СКЗ, 1998, стр. 17.

имажистички двостих, који упућује и на слику града и на појединце у граду. „Нагли налети тих груписаних лица / Латице на окислој, црној грани."[42] Да је реч о утварној визији потрђује оригинал у коме се појављује реч *apparition* у стиховима "The apparition of these faces in the crowd; / Petals on a wet, black bough."[43] Паунд је градске путнике приказао у слици утварне визије, у којој је „гомила" метафорично слична гомили људи који прелазе Лондоски мост у Елиотовој *Пустој земљи*, и која је згуснута на месту станице метроа. Уметничким поступком којим се аутореференцијално окреће ка романтизму и изокреће визију и ка натурализму у коме људе приказује као „инстинктивне животиње" речено језиком Е. Золе, Паунд је упутио критику модерном добу. Критику је појачао у песми „Хју Селвин Моберли" у којој представља модерног песника и критику коју измишљено песничко *ја* упућује свом добу. „„Век је тражио' гипс, јер / Стврдне се за трен ока, / Биоскоп, а не, свакако не мермер / Ил ‚фини рез' срока."[44] Истовремено док критикује уметност свог доба, критикује и друштвене проблеме, те уметник у Паундовој поетици не одбија друштвену улогу као део свог песничког звања. Говорећи о последицама Великог рата, Паунд на уста модерног песника бардски изговара стихове „Све у свему, борише се, / неки и верујући , / *pro domo*, све у свему … / Неки брзи на оружју, / неки због нарави луде, / неки из страха од слабости, / неки да их не покуде, / неки склони клању, али / разумеше, затим … / неки из страха научише клати; / […] у лажи стараца верујући, па не верујући / дођоше кући, где их дочека лаж, / превара до преваре, / и дебела лихва одвајкада, / и лопуже у јавним службама."[45]

Паунд је желео да постане песник Запада и слично Дантеу, да напише нови еп о Западу, те се његова песничка амбиција састојала од преокретања Шелијевих речи и упућивала да су песници признати законодавци света. Имажистичку кратку форму комбиновао је са дужим, наративинм секвенцама у „Хју Селвин Моберлију" савијајући се и ка раду Хомера, Вијона, Флобера, помињући имена уметника паратекстуално као у песми „Пошта Сексту Проперцију" и др., стварајући на тај начин преображени уметнички облик, који ће свој врхунац достићи у *Кантосима*.[46] Критичке елементе као одлику модернистичке поезије неговао је и Јејтс у песмама дублетне поетике[47], у којима се песме ослањају интертекстуално једна на другу и у међусобном

[42] Е. Паунд, *Песме*: „На станици подземне железнице", Београд, БИГЗ, 1975, стр. 87.

[43] E. Pound, *Poems and Translations*: "In a Station of the Metro", New York, The Library of America, 2003, p. 287.

[44] Езра Паунд, *Песме*: „Хју Селвин Моберли", Београд, БИГЗ, 1975, стр. 95.

[45] *Исто*, стр. 98.

[46] Видети: Ezra Pound, *A Poem Containing History*, *Textual Studies in The Cantos*, ed. by Lawrence S. Rainney, Ann Arbor, The Univeristy of Michigan Press, 1997.

[47] Видети: Milena Vladić Jovanov, *Die Dublet Poetik von W. B. Yeats*, Folia Linguistica et Litteraria, Journal of Language and Litarary Studies, DOI: 10.31902/fil.35.2021.5, pp. 87–116, http://www.folia.ac.me/arhiva35.html

дијалогу у простору *између*, тематски, семантичко-стурктуралним путем проналазе начине да се стихови пронађу и у једној и другој дублетној песми као што је случај са *Путовањем у Византт* и *Византт*. Јејтс бардски[48] говори и о темама свог доба, о Ирској и ирству уједно прихватајући друштвену улогу песника који увиђа и храброст и разочарење. Друштвена и бардска улога Елиота крије се у самом уметничком поступку, који захтева не само образованог читаоца, већ оног који је спреман за даље образовање у читању модерне поезије, док се код Хардија налази у постављању питања о смислу и смањеном романтизму у односу на Шелијеву визију наде из 19. века.

Сва четири песника баве се питањем визије и смисла у другачијем и новом идентитетском обрасцу који ће се касније показати као још сложенији систем који читаоцима остаје на располагању у трагању за сопственим местом у савременом друштву 21. века.

ЛИТЕРАТУРА

Bornstein, George, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*: "Pound and the Making of Modernism", Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Vladić Jovanov, Milena, *Die Dublet Poetik von W. B. Yeats*, Folia Linguistica et Litteraria, Journal of Language and Litarary Studies, DOI: 10.31902/fil.35.2021.5 pp. 87–116, http://www.folia.ac.me/arhiva35.html

Witemeyer, Hugh, *The Cambridge Companion to Ezra Pound*: "Early Poetry 1908–1920", Cambridge, Cambridge University Press, 1999.

Genette, Gerard, *Paratexts*: *threesholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Genette, Gerard, *Palimpsests*: *literature in the second degree*, Lincoln NE and London, Univeristy of Nebraska Press, 1997.

Gordon, Lyndall, *T. S. Eliot*, *An Imperfect Life*, New York, London, W. W. Norton and Company, 2000.

Derrida, Jacques, *Dissemination*: "Plato's Pharmacy", Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

Eliot, T. S. *Inventions of the March Hare*, *Poems 1909–1917*, ed. by Christopher Ricks, San Diego, New York, London, A Harvest Book, Harcourt Brace and Company, 1996.

Eliot, T. S., *The Complete Poems and Plays 1909–1950*: "Preludes", New York, San Diego, London, Harcourt Brace and Comapany, 1952.

Елиот, Т. С., *Песме*: „Прелудијуми", Београд, СКЗ, 1998.

Јејтс, В. Б., *Изабране песме*: „Други долазак", Нови Сад, Orpheus, 2011.

[48] Видети: Ronald Schuchard, *The Last Minstrels*, *Yeats and the Revival of the Bardic Arts*, Oxford, Oxford University Press, 2008.

Yeats, W. B., *A Vision*, London and Basingstoke, The Macmillan Press Ltd, 1974.

Мукаржовски, Јан, *Структура*, *функција*, *знак*, *вредност*, Београд, Нолит, 1987.

Mayer, John T., *T. S. Eliot's Silent Voices*, New York, Oxford, Oxford University Press, 1989.

Pound, Ezra, *Poems and Translations*: "In a Station of the Metro", New York, The Library of America, 2003.

Pound, Ezra, *A Poem Containing History*, *Textual Studies in The Cantos*, ed. by Lawrence S. Rainney, Ann Arbor, The Univeristy of Michigan Press, 1997.

Паунд, Ezra, *Песме*: „На станици подземне железнице", Београд, Бигз, 1975.

Raine, Kathleen, *W. B. Yeats and the Learning of the Imagination*, U.K. Dallas Insitute Publications, 2001.

Riede, David, *Dante Gabriel Rosseti and the Limits of victorian Vision*, Ithaca, New York, Cornell Univeristy Press, 1994.

Свето писмо Старога и Новога завјета, *Откривење Светога Јована Богослова*, Београд, Библијско друштво Србије и Црне горе, Партенон, 2003.

Свето писмо Старога и Новога завјета, *Јеванђеље по Матеју*, Београд, Библијско друштво Србије и Црне горе, Партенон, 2003.

Фуко, Мишел, *Списи и разговори*, Београд, Федон, 2010.

Харди, Томас, *Песме*: „Шелијева шева", Београд, Паидеиа, 2010.

Heidegger, Martin, *Being and Time*, New York, State University of New York Press, 2010.

Hühn, Peter, *The Narratological Analysis of Lyric Poetry*: "W. B. Yeats: 'The Second Coming'", Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2005.

Schuchard, Ronald, *The Last Minstrels*, *Yeats and the Revival of the Bardic Arts*, Oxford: Oxford University Press, 2008.

Шели, Перси Биш, *Антологија енглеске романтичарске поезије*: „Шеви", Београд, Нучна књига, 1999.

Milena Vladić Jovanov

VISION IN DER MODERNEN POESIE: T. HARDY, W. B. YEATS, T. S. ELIOT, E. POUND (Zusammenfassung)

Die Poesie von T. Hardy, W. B. Yeats, T. S. Eliot und E. Pound etabliert komplexe intertextuelle Modelle, in denen die Vision dazu dient, das Verhältnis zur Gesamtheit der Bedeutung und zu bisherigen künstlerischen Formen zu verändern, sowohl in der Darstellung von Bedeutung als auch in der Realität und Identität des Einzelnen. Ziel ist die Schaffung neuer Verfahren und Ansätze des Textualität sowie Leitlinien für die Entdeckung unterschiedlicher Identitätsmuster in der modernen und zeitgenössischen Gesellschaft, in denen der Einzelne, aufbauend auf bisherigen kulturellen Werten, diese transformiert und auf der Grundlage seiner eigenen Erfahrungen mit sich selbst, der Gesellschaft und der Kunst eine andere Beziehung zwischen Subjekt und Objekt schafft, neue und andere Werte, die den Keim der alten bewahren, im Sinne einer Überprüfung und, in einer textuellen und poetischen Reise, der Entdeckung der Bedeutung der bardischen, sozialen Rolle des Dichters und des Teilens seiner Erfahrungen mit Dichtern, wobei er seine eigene Persönlichkeit in unterschiedlichen Identitätsmustern transzendiert, die den aktuellen existenziellen Problemen der zeitgenössischen Gesellschaft entsprechen.

Schlüsselwörter: Vision, intertextueller Konflikt und Dialog, kulturelle Modelle, Identität, Selbst/ Erkenntnis, Ästhetik des Details, Poesie, Erzählung.

Примљено 4.септембра 2025, прихваћено за објављивање 30. октобра 2025. године.