

MIRA ŠUNJIĆ

PJESNIČKA TEHNIKA EDITH SITWELL U FASADI I BUKOLIČKIM KOMEDIJAMA

(Skraćeni odlomak iz radnje o Edith Sitwell)

U članku „Ironija kao načelo strukture” kritičar Cleanth Brooks upozoruje na jedan značajan elemenat tehnike engleskih pjesnika između dva rata i naziva ga „načelom indirekcije”. Po njemu pjesnik uvija smisloni kompleks u čahuru metafore, te ga priopćuje neizravnim putem. Kaže: „Suvremena pjesnička tehnika otkrila je ponovno metaforu i služi se njome svom predanošću. Pjesnik puncpravno smije uskočiti u svijet općenitosti (the universal) samo pošto je prije toga prošao kroz uska vrata opipljivih pojedinosti (the particular). On ne bira apstraktnu temu, niti je onda uljepšava pojedinostima. On naprotiv mora izgraditi imaginativnu konstrukciju od građe pojedinosti i kroz stvorenu konkretnu pjesničku situaciju neizravno priopćiti smisao. Značenje mora značiti iz prikazanih predstava. Ta podatnost metafori... uključuje princip indirekcije“, koji, da proširimo ovo izlaganje, kod te generacije engleskih pjesnika znači, osim upotrebe metafore, izgradnju simboličnog jezika i novog mita, a to sve treba služiti da se stvori pjesnička replika stvarnosti i dovede do intuitivne percepcije neizrečenoga. Ti pjesnici crpu iz najrazličitijih područja građu za imaginativne konstrukcije koje bi tako neizravno navijestile pjesnikov stav spram života, za viziju, koja bi čitaocu takoreći bez tumačenja tumačila „živu stvarnost” i ne sudeći o njoj sudila.

Da spomenemo samo dva najveća pjesnika te pjesničke tehnike. Mnogo stariji, B. W. Yeats, koji je kopča sa starim simbolistima Tornja Bjelokosnog, služi se na takov način najprije keltskom legendom i kasnije pjeva da si je satkao „kaput pjesme vezen vezom iz starih mitologija”, a zatim, kad mu je potrebno da pjesnički osudi naučni racionalizam svoga vremena i dosegne smisao zbivanja u sudbini čovječanstva bez pomoći nauke i prihvaćene religije, konstruira pjesničko-filozofski pogled na svijet na osnovi indijskih mistično-filozofskih gledanja, koja su europeizirali teozofi. Međutim sva ta građa crpljena iz tako neobičnih područja stapa se u prvom redu u „konkretno”, metaforu, predodžbu, simbol. Mlađi T. S. Eliot, koji u pravom smislu spada u generaciju o kojoj govorimo, u najranijoj mladosti učenik francuskih simbolista, posize za građom iz antropologije, Dantea, španjolskog mistika Sv. Ivana od Križa, iz čitava evropskog književnog i kulturnog naslijeđa, ili da ugradi čvrstu okosnicu u svoju pjesničku viziju ili gotove

ali sadržajno zaboravljene simbole oživi, ili da nove a izvedene iz te građe razvije, provlačeći ih, kao notu koja se ponavlja, kroz pjesničke kontekste, te kao da mu oni postaju ambivalentni sadržajni znakovi, neka vrsta pjesničke stenografije.

U svom pjesničkom razvoju i Edith Sitwell slijedi taj put „indirekcije”, služeći se, kako ćemo kasnije potanje razmotriti, na svoj način životnim i književnim iskustvom, da stvori sistem simbola, koji će pomoći da na zbijen način, pjesničkim kraticama, osvijetli neosvijetljena još područja doživljavanja stvarnosti.

U prvom razdoblju pjesničkog stvaranja ona tka svoju malko ekstravagantnu i prešarenu „odoru pjevača”, da se poslužimo Yeatsovom frazom, iz djetinjih iskustava, od igračaka i dječije priče; u njezinu poeziju ulaze maštom preobraženi likovi i slike iz neobičnog joj djetinjstva. Smisao za groteskno, koji značajno, u njezinoj poeziji i prečesto, izobličuje sve čega se takne, rano se je kod nje razvio, po svoj prilici kao psihička samoobrana pronicavog mladog bića, u kojega se već jaka individualnost ne može prilagoditi konvencijama obitelji i društva njezine klase i sredine, plemstva koje živi u atmosferi prošlih gledanja a koje se, predstavši aktivno sudjelovati u životu u staroj svojoj ulozi, još nije prilagodilo tehničkoj civilizaciji, jer je ekonomski još u mogućnosti, premda uz neprilike i kompromise, sačuvati stare životne oblike. Šira rodbina, kao uostalom sav tadašnji viši sloj, s nepovjerenjem gleda intelektat i znanje, a zanimanje za umjetnost smatra društvenom manom. Njezina je uža okolina — vlastita obitelj, otac (čudak) i braća — krug intelektualaca, ali je isključena iz matičnih zbiljanja u svome narodu. Kao djevojčici njezin je položaj još nepovoljniji, jer je njezin životni tok tradicijom unaprijed više manje određen, a u njemu nije predviđen slučaj za talenat iznad prosječnoga. Obruč tradicije ona mora raškidati, a to obično nanosi dublje duhovne ozljede, jer je to oslobađanje u isto doba i trganje od omiljele okoline, koje prati kritika te iste okoline. To u isto doba znači lišiti se korijena a zbog odgoja ipak ostati nesposoban poistovjetiti se s najširoom zajednicom i postati njezina čest. Ta odijeljenost od šire okoline i oporba protiv uže po svoj prilici su odgovorne, što Edith Sitwell trpi od emotivne hipertrofije, koja izobličuje normalne reakcije, te ona kroz neko vrijeme kao da nije sposobna postaviti općečovječansku dilemu (the human condition) u središte pažnje i iznijeti je slijedeći matične tradicije ljudskih osjećaja. Ta neuravnoteženost odražuje se u stilu i rječniku, te ona istom nakon velikih duhovnih kriza napušta grotesku i povišen a katkada histeričan ton koji obilježuje, uz iznimke, prvo razdoblje njezina pjesničkog razvoja, dosižući vrhunac u „Običajima zlatne obale” (Gold Coast Customs, 1929). Unutarnja ravnoteža i kontrola intelekta nad pjesničkom građom nedostaje joj sve do razdoblja „Pjesma ulice” (Street Song, 1941), zbirke koja obrađuje čovjekovo stanje kada ga rat i mržnja određuju; u toj zbirci postiže ravnotežu između predmeta obrade i emotivnog intenziteta slika, rječnika i ritma.

Na početku, dok još traži tehniku oblikovanja, na mogućnost da pomoću grotesknog ritma i pokreta izdvoji neke aspekte svog iskustva i da im dade distancu potrebnu da se konkretiziraju u pjesničkom obliku, upozorio ju je ruski balet, koji je osvojio London 1915. godine, a pogotovu glazba Stravinskog. Već je prije od Laforgue-a naučila da groteska i ironija daju pređu koja se može upresti u tkivo poezije, što tada još nije bilo tako očito, jer je starije pokoljenje pjesnika njegovalo „visoku ozbiljnost” (high seriousness), a ondašnji priznati pjesnici ozbiljno su uzimali predmet svojih osjećaja, bez fine igre ironije, putem koje pjesnik

sa više točaka motri predmet i hvata ga u raznim osvjetljenjima. Osjetni joj elementi služe na specifičan način, o kojemu će kasnije biti govora, kao sredstva za izgradnju predstava, a kako će osjetne predstave uvoditi u poeziju, pomoglo joj je poznavanje francuskih simbolista.

Svijet, koji je Edith Sitwell stvorila u prvim svojim zbirkama, ograničen je, a istodobno i krut i histerično živahan. U zaparnu atmosferu tog ograđenog svijeta mašte samo privremeno prodiru zvuci kojima pjesnik nagovješćuje dileme i tragiku života. U tom svijetu kreću se figure ukočenim kretanjama baleta ili ritmom tada nove jazz-glazbe. Živahnost ritmova i grozničavo veselje maška su iza koje se skloniše tuga i mrak što vladaju u pozadini toga malo bolesnog i mehaniziranog svijeta, sredstvom kojega pjesnik tumači svoj osjećajno potenciran stav prema stvarnosti. Neke pjesme sadrže slike svijeta, kako ga doživljuje rano sazrelo dijete, koje u mehanizmu svojih lutaka prepoznaje neke crte živih bića, videći svijet na sliku i priliku svog lučijega carstva na pero, samo što u taj artifičijelni svijet zrači iz zbilje nešto zloslutno, što ga čini okrutnim i strašnim.

Među temama *Fasade* (1922) i *Bukoličkih komedija* (1923) pojavljuju se neobični likovi kao ispod olovke karikaturista perverzne mašte. Takav je na pr. seoski plemić Sir Falk (Fox-Trot, str. 46¹), visok kao roda (Falk i stork — roda sriču se, te pjesnik daljnjim srokovima i ritmom oponaša fox-trot), koji hoda s puškom, da lovi ptice, prije nego što je medeno voće zore sazrelo, te je ulovio sunce lisičije boje. . . i dalje se nižu stihovi bezglavo i sugestivno, kao živahan ludi san. U „Bubnju” (The Drum, str. 27) demon starog dvora priča svoju priču o noćima kad zvijezde zavijaju kao vuci, o odajama gdje nalegla prašina kvoca u mraku, dok se plavogrivi vjetar propinje mračnim hodnicima, a svijeću će ugasiti udarci bubnja, kad odjeknu kao valovi mora o obalu i otvore vrata da Vječnost ukroči u dvor. U toj pjesmi „vani na hodniku olujni mrak šušti (ko na vjetru štrigini skutu gusti)”. U pjesmi „Sviđa mi se na moru” (I Do Like It Beside the Seaside, str. 58) gusar Jo u crnome plaštu iskače iz okvira dječijeg romana, da se umiješa u igrom slika i riječi stiliziranu i tako zabašurenu a u pozadini skrivenu prljavu ljubavnu tragi-komediju uz glazbu suvremene mondene plaže.

Ne bi možda suvišno bilo donijeti i analizirati jednu od pjesama *Fasade*, da se uoči kakovom se tehnikom služi pjesnik da „putem indirekcije” osudi postojecu stvarnost kroz prikaz niza groteskno izobličениh prizora, gdje su svaka slika, zvuk i pokret neprirodno pojačani i djeluju bolesnom oštrinom. Možda je „Kuća Lakrdijaša” (The Clown’s House, str. 30) za ovo pogodnija od ostalih pjesama, jer se u njoj lakše nazire smisao riječi kroz apstraktnu tehniku, kojom Edith Sitwell radi u to doba, a učinak joj nešto manje ovisi o ritmičkoj i glazbenoj vrijednosti riječi u izvorniku. Još treba držati na umu, da je oštri nemir što prožima pjesmu bio pojačan atonalnom pratnjom glazbe, koju je komponirao tad mladi glazbenik William Walton²).

Prepustit ćemo sada da sama pjesma, premda u prijevodu koji ne može obuhvatiti potpunu sugestivnu moć izvornika, pokaže duhovni stav i pjesničku metodu Edith Sitwell iz toga razdoblja.

¹) Citati su označeni po izdanju pjesama iz zbirke „The Canticle of the Rose” London, 1950.

²) Prva je glazbena recitacija pjesama *Fasade* bila kulturna sablazan za neke krugove Londona.

LAKRDIJASEVA KUĆA

Sa ravna neba u boji papra, visoko
 žagri se Sunce, to demonsko oko,
 kroz atmosfere staklenu masku;
 nošeni zvukovi ko nespretna laska

žamore promuklo kao da su zrake
 strune što napele ih nezgrapne šake.
 Zvonik na trgu u žarku maglu
 odbija navješćujuć ure u paklu;

a brbljava omara uporni kroz sjaj
 razdraženo kriješti ko papagaj;
 drhtureći podnevnim suncem ožarena
 prašina blijeda čami zanemarena

ko prah na mumijskom licu, il krijući laži
 umilno se smiješi majmunskom draži
 okolo šatre s igračkama mladosti
 drvenim i sjajnim i krhke radosti:

tu kapa je sa zvečkom lakrdijaša Vremena
 što zveketom i zviždukom s oblaka tjemena
 sve mlade kerube doziva da slete,
 skrivene u obličju ptica što lete;

obrazina za mladež tu sja se ko zvijezda
 da ne bi tlapnje iz snova gnijezda
 na prolazu sjajne, bez našega znanja,
 ugledale biljege ljudskoga stanja.

Zašiljenoj travi zelenoj ko otrov
 visoka poput zvečaka stabla su pokrov,
 i zveče vrtoglavo i resko;
 ali kad se snoći, uzdihtuju teško,

mjesec dok se Pierrot lukava smijeha
 šulja sa licem bljeđim od grijeha,
 a pod crnom krinkom prstima otkriva
 svaki plod što tiho na granju počiva.

Tama se tad stere pod kopcima očnim
 kućerina i kuća u satima noćnim,
 što ko molitve bez nade strše u zraku
 koji se zlo snujuć pritajio u mraku.

Tanke kao papir i slijepih zjena
 kuće su te skloništa ostarjelih sjena,
 koje se glavinjajuć lukavo šuljaju
 kao marionete i plačući ljuljaju.

Visoki prozori u Beskrajnost vire
 i na tvrdu zbilju poglede šire,
 svijeće suze liju, stijenj moli i titra
 kao životi kojima slučaj se igra.

Ko san su prostrane sobe u kući:
 kad sam se jedanput usudila ući
 sklopila se oko mene iz svakoga kuta
 ledena šutnja ko val koji guta.

Ovdje Edith Sitwell slijedom fantazmagorijskih scenarija stvara svoju „pustu zemlju” podneva i noći. Scenarij dana je neprirodan i strašan pod demonskim Suncem, koje u njezinoj zrelijoj poeziji postaje značajan simbol u izgrađenom simboličnom rječniku. Sunce, nekad izvor života i plodnosti za čovjeka koji je u harmoniji s vidljivim svijetom i ljudskom zajednicom, izgubilo je taj svoj prvobitni značaj za roba nove civilizacije; ono je sada u savezu sa zlim i njegove zrake su mu samo strune koje još nakaznije izobličuju vašarski žagor. Bučno mrtvilo prizora lišenog smisla ona izgrađuje pomoću slike brbljave zapare i prašine blijede i mrtve kao prah na obličju mumije u grobnici. Slikom trga u podnevnoj zapari, prikazom komedijaške šatre, što sadrži svijet igračaka koje su varke mladosti, a ostaju varke nedozrelog čovječanstva kako ga ona vidi, kućama što režu tamu a skrivaju tragikomične sjene onoga što bi trebao biti čovjek, pjesnikinja želi prikazati dio onoga što je njezin veliki suvremenik T. S. Eliot prikazao drugim, pjesničkim sredstvima u Gerontionu, Prufrocku i Pustoj zemlji: čovjeka koji je izgubivši duboku intuitivnu vezu sa stvarnosti i zatvorivši se u svoje „ja” izgubio i svoj ljudski duhovni lik. Izgubio je vezu sa zajednicom i čuči, kako Eliot veli, u iznajmljenom stanu „najamne kućerine” svoje dotrajale civilizacije, osamljen, odijeljen od izvora prirodnog osjećanja, jer ga zidovi samoživosti dijele od susjeda. Edith Sitwell gleda ga kao biće koje je zaboravilo ulogu odraslog odgovornog stvora, zaboravivši pravu radost i tugu, te je nesposobno da osjeti i da se raduje osim umjetnim šarenim igračkama stvorenim njemu za zabavu, a kad ga one izdaju, te ono mora odložiti masku, koja uljepšava, život i ljudi oko njega u sumraku njegova duha javljaju mu se samo u avetnim obrisima kao tragikomične sablasti.

Kako su osjećajno povezani članovi pokoljenja umjetnika kojemu pripada Edith Sitwell i kako je njihova ocjena duhovne krize suvremenog čovjeka u osnovici slična, pokazuje slijedeći odlomak iz proze D. H. Lawrence-a: „Mrtvorodeni smo i ti i ja i odrasli smo kao mrtvaci. . . Sve što spoznajemo samo su sjene stvari, čak i jabuku kušamo kao sjenu. Živimo u grobnici, a ona je golema i kao pakao puna sjena, premda je premazana kao nebo plavim lakom optimizma, te nas zavarava da je ona život. Ta naša grobnica prostrana je grobnica, a u njoj stanuju sablasti, prozirni dvojnici živih. . . Mi se kao sablasti srećemo i rastajemo. . . Sjena si i ti samu sebi. Pod sjenom mislim ideju, koncept, apstrahiranu realnost, ego. Nijesmo mi građeni od tkiva koje čuti, ne živimo po puti. Porivi naši i intuicije mrtvi su, živimo povijeni u mrtvačko platno apstrakcija. . . Hodamo, govorimo, jedemo, parimo se i smijemo se. . . umotani u svoj mrtvački povoj. . .” B. H. Lawrence dalje navodi svoje razloge, zašto je čovjek izgubio osjetnu vezu sa živom zbiljom; međutim u vezi sa našim izlaganjem zanimljiv je emotivni stav što ga ovaj odlomak otkriva, jer je vrlo sličan stavu Edith Sitwell ne samo u „Lakrdijaševoj kući”, nego je više ili manje sublimiran u pozadini cijelog njezina pjesničkoga djela.

Po umjetničkoj vrijednosti pjesma „Lakrdijaševa kuća” možda nije zaslužila potanji osvrt, ali, osim što ilustrira kakovom se građom i načinom služi pjesnik da neizravno osudi tadašnjicu, ona je u isto vrijeme zanimljiva i kao izraz mračnog i kritičnog stava spram čovjeka i života, koji obilježuje umjetničko stvaranje tih godina, dostižući nizom macabre metafora i simbola vrhunac u potpunom nijekanju vrijednosti čovjeka u „Običajima zlatne obale”, gdje je pogled na suvremeno čovječanstvo izobličien grozom i gdje pjesnika tjeskoba i bol dovode do granice iza koje slijedi ludilo.

Međutim, jednolična sumornost koncepcije u ovoj pjesmi nije tipična za ostalo stvaranje Edith Sitwell u Fasadi i Bukoličkim komedijama. U ovim ranim zbirkama takovi stihovi izmjenjuju se sa stihovima u kojima se Edith Sitwell bavi mnogim sitnicama što zaokupljaju maštu dječeta, a koje blistaju u sjajnim i neobičnim odjećama. Njezina se barokna fantazija dodiruje predmeta u prirodi, te oni oživljuju novim životom. Stabla u snijegu postaju labudi vratovi koji se izvijaju iz bijelih pahuljavih ptičijih prsa, vodopadi padaju kao pjenušave krinoline, djevojka lovi snove pernate i šarene kao kvočke, a obijesni vjetar pjesnikinji onjuškava ruke svojom svježom njuškom. Njezin stih mjestimično stilizira krajolik kao fini kineski crtač. U pjesmi Hladni sijećanj⁹⁾ ljubavnici kao dvije pagode vuku kode razgovora za sobom kroz snijeg, dok zvončići sivoga kristala cvatu na krošnjama, a sive kineske guske, oblaci, nečujno klize nebom.

Upotpunit ćemo prikaz tematike i tehnike iz ovog razdoblja u razvoju Edith Sitwell prijevodom i analizom Aubade (str. 6) iz zbirke Bukoličke komedije.

AUBADE

Jano, Jano
pospana oka
ko ždral visoka,
već sa istoka škripi svijetlo rano;

počešljaj sad kike luđački grube,
Jano, Jano, siđi niz stube.

Svaka vođena siga što sipi
od svitanja tupa skrtnjujuć se škripi,

i ko prizvuk se samotnih jeka gasi
što se iz neznanoga svijeta glasi.

Ali nikad to svijetlo, prazno i škripljivo,
tebi se ne će stvrdnuti u vidljivo,

u svijest ti nikad prodrijeti ne će
prizvuci tupi kojim kapi zveče.

Svijetlo da se obrati u viziju tvrdu
otkrilo bi vječnost povrća u vrtu,

na kiši što kvoca drveno cvijeće,
kite ko kreste koje nitko ne će.

Kuhinjski se oganj užeći požuri
da ko mrkva i repa ravnodušno zuri

crveno i bijelo, i da sijevne jače
gdje ledena zora cvili i plače.

Na ledenom vjetru luđački labava
uvelo što visi ta kika ti čupava

⁹⁾ Ne nalazi se u zbirci Ružin Napjev.

slabom duhu mlijeka kisela je zabava . . .

Jano, Jano,
pospana oka,
ko ždral visoka,
već sa istoka škripi svijetlo rano!

U naslovu pjesme ponovno je oživljen stari provansalski naziv za jutarnju podoknicu, ali ga je pjesnikinja oživila na neočekivani način, koji već navješćuje ton groteske i ironije svojstven radovima iz tog razdoblja. U lirsku formu, koja je nekada bila okvir da se povežu slike i zvuci svitanja sunčanog dana sa buđenjem ljubljene djevojke i ljubavne čežnje, Edith Sitwell je uklopila grotesknu suprotnost, buđenje tupe i ružne sluškinje, koju poziva glas iz kišnog jutra da siđe u svoje carstvo kuhinje i povrtnjaka. Tu su naslov i oblik postali sredstvom ironije, a lik djevojke pokazuje sklonost groteski, o kojoj smo već govorili.

Kako Edith Sitwell nije samo pjesnik nego također izvrstan poznavalac i stvaralačke i kritičke engleske književnosti i kako piše izvrsnu analitičku prozu, sama je u nekim slučajevima preuzela ulogu da bude tumač između sebe i čitaoca. Stoga možda ne će biti na odmet donijeti njezino tumačenje ove pjesme, koje se nalazi u zbirci „Pjesništvo i kritika” (Poetry and Criticism, 1925). O sadržaju ona kaže ovo: „Predmet je pjesme seljačka sluškinja na gospodarstvu, ružna, zapuštena i nesretna: ona je tupa i turobna, kako je tupo i turobno radno marvinče. U ranu zoru silazi da potpali vatru”. Bolno groteskni sadržaj poziva upravljen toj djevojci, neka u zoru ustane i siđe u stvarnost svojega dana, nije u potpunosti očit hrvatskom čitaocu, jer psihološki nije pripremljen kao Englez, čiji je duh pun odjeka i uspomena pročitane i proživljene engleske lirike iz prošlosti. Kod čitaoca Engleza taj poziv budi nesvjesno jeku sličnih poziva kojima su kroz vjekove pjesnici vabili svoje divne dragane da siđu u svježju ljepotu jutra. Iz pozadine svijesti sigurno mu se javlja spomen na pjesmu kojom pjesnik Robert Herrick (1591—1674) budi lijepu Corinnu i prigovara joj što ljenčari, te je požuruje da se pridruži slavljju svibanjskog uranka ne brinući se da sebe okiti nakitom i draguljima, jer će je jutarnja rosa svojim biserima uresiti. U polusvijesti mu je sigurno i jedna od najljepših Tennysonovih lirskih pjesama „Siđi u vrt, Maud, jer je slijepi miš, Noć, odletio . . .” U suprotnosti s ovim i ovakovim budnicama s asocijacijama ljubavi, ljepote i vedrine, koje su one kao podlogu ostavile kod engleskog čitaoca, „Aubade” Edith Sitwell dobiva puno značenje bolne groteske i turobnu boju kišnoga jutra, u koju je projicirana tupa duša te zanemarene djevojke. Istom u takvoj asocijativnoj vezi s cjelinom engleske lirike pjesma poprima puno značenje.

Budući da je pjesnikinja svjesna da je čovjek nedjeljiva emotivna cjelina i da utisci naših pet ili deset osjetila, prelazeći u svijet mašte, nijesu razlučeni nego se uzajamno zamjenjuju stapajući se u emotivna stanja, ona vjeruje, kako je to Baudelaire već davno jednim stihom navijestio, da vidne senzacije mogu odjekivati u našoj mašti tonom, da miris u njoj može poprimiti oblik, osjet hladnoće boju, i t. d.⁴⁾. Toga se nesvjesno pridržava i slikoviti jezik naroda i pjesnik od pami-

⁴⁾ Baudelaire: Correspondances.

vijeka, pogotovo romantik i simbolist. Već smo napomenuli da je specifičan način, kako se Edith Sitwell služi osjetilima da izgradi sliku. Perceptivni svijet, koji ona otkriva, svijet je koji pooštreno nadražuje ćutila. U pjesništvu je najčešće osjet vida kroz sintezu logike posrednik između pjesnika i čitaoca. Apstrakcijom, intelektualizirane vidne slike u mirovanju ili pokretu glavna su građa poezije i simboli stanja. Edith Sitwell želi zaobići razumsko posredovanje takovih vidnih slika i traži izravnu i kraću vezu. A. C. Ward u „Književnosti dvadesetog stoljeća” ovako prikazuje svijet, kako ga je ona prihvaćala u ranijim godinama stvaranja i prenosila u poeziju: „Svijet Edith Sitwell je svijet pun tvrdih i opipljivih, sjajno osvijetljenih predmeta; u njemu je sve objektivirano, a apstrakcije su iz njega izbačene. Predmeti i prizori gube to svojstvo da su okom vidljivi zato, da postanu podražaji za druga ćutila”. Čitalac treba da prima utiske o stvarima ne putem opisa po kojem bi ih mogao prepoznati kao nešto što je upoznao pomoću vida, jer se ona služi epitetima koji su usmjereni na to da ožive osjete što ih je on već iskusio u dodiru sa sličnim predmetima i u sličnim prilikama.

Međutim i sama Edith Sitwell je osjetila potrebu da objasni svoj svijet i svojom smioni i neobičnim načinom na koji prenosi rječnik jednog osjetnog područja na drugo. U spomenutim bilješkama ovako tumači Aubade od stiha do stiha. Svijetlo škripi (stih četvrti) „jer u vrlo ranu zoru iza kiše svijetlo je na neki čudan način nestalno i neodređeno, kao da se ne širi glatko bez zapreka. Ono također kao da pada u tvrdim kockama, četverokutima i trokutima, što daje utisak škripe zbog asocijativnog povezivanja sa drvetom”. Ovako ona nastavlja (stih 7—8): „Ranom zorom svijetlo preobražava duge kišne kapi, dok i one ne poprime njegovu vlastitu tvrdoću; i one također postaju tupe, krute i bez okusa kao drvo, i dok se kroz vjetar kreću, čini se kao da škripe”.

Način kako djevojka, otupjela od rada, doživljuje jutarnje svijetlo u pjesmi (stihovi 10—13) pjesnikinja opravdava ovako: „Svijetlo je za tu bijednu svijest praznina, ono joj ne otkriva ništa, jer nije sposobna da išta vidi; ono u njezinu duševnom doživljavanju ne može probuditi prizvuke i jeke, jer ona ne zna osluškiivati. Jedva je svjesna i da trpi”. I dalje nastavlja (stihovi 14—16): „A sve kad bi išta i razabirala, pred sobom bi za vječna vremena vidjela samo svijet povrtnjaka na koji je i navikla, sa cvijećem koje crveno i mlohavo visi kao kokošja kresta (zanemareno kao što je zanemarena i ona sama), cvjetove koji se klimaju i savijaju pod kišom, dok se ne pretvore u vizije kvočaka i dok se ne učini kao da se moraju i oglasiti kvocanjem kvočaka”. Ona prikazuje zoru kako leži i cvileći plače, jer je „drhtanje hladnog svijetla rane zore, koje leži na podu, podsjeća na tanko cviljenje i tiho jecanje životinje, koje kao da izražava zapašenu i pokornu težnju za nečim što je izvan naše svijesti”.

Značajno je da se u predgovoru Penguinovu izdanju svojih „Izabranih pjesama” (1952), pod naslovom „Neke bilješke o mojoj poeziji”, pjesnikinja ponovno vraća na ove rane pjesme da ih potanko tumači i, ovoga puta, da brani načelo koje ju je navelo da se služi riječima onako kao što se glazbenik služi notama, t. j. u prvo n redu zbog zvuka i ritma, a tek onda zbog njihove smislone sadržine. Naslovna stranica Fasade dois'a i slični više koncertnom ili bolje reći pjesnom programu. Tu su Bujanj, Kuća lakrdijaša, Uspavanka Jumbu, Trio za dvije mačke i trombon, Foxtrot, Polka, Valcer i t. d.

Brat pjesnikinje, Osbert⁵⁾, opisuje postanak i neobični karakter pjesama Fasade, za koju je tad mladi novotar glazbenik William Walton komponirao muzičku pratnju: „Na misao da se stvori zbirka pjesama Fasade nadošli smo, jer se je moja sestra u to vrijeme bavila nekim tehničkim pokušajima da predstavom riječi postigre ritam plesnih skladba kao što su valceri, polke, foxtroti. Te vježbe su često bile pokušaji usmjereni na to da se ispita kakov će biti učinak na ritam, brzinu i boju stiha, ako se srokovi, asonance i disonance smjeste u složenim uzorcima ra razna mjesta u stihu. Neke od pjesama koje su tako nastale bile su ozbiljne i tužne (Nursery Rhyme), a neke vesele i podrugljive (Sir Beelzebub).” Na izvedbama Fasade pjesnikinja je iza zastora kroz neku vrstu roga recitirala stihove uz pratnju šest instrumenata. Osbert Sitwell opisuje to mlado društvo novotara i buru neuspjeha koja se je sručila na njih kada se je Fasada prviput izvela. Međutim ta uska javnost intelektualnih snobova vrlo je brzo burom odobravanja odobrila tu danas djetinjastu pjesničko-glazbenu avanturu⁶⁾, značajnu samo kao znak revolta protiv ustaljenih konvencija. Ipak je u krugovima koje je pjesništvo zanimalo bilo opće mišljenje, da Edith Sitwell tehničkom vještinom prikriva nedostatak osjećajne dubine, dok zapravo ta tada nova generacija pjesnika sa sumnjom i nepouzdanjem gleda na tu takozvanu „osjećajnu dubinu” i zapretava je u pokusna pjesnička pre- tjeravanja, da osvježi načine izražaja.

U Fasadi, kako je spomenuto, pjesnik želi predstaviti svoju viziju i pripočeti odnos sa stvarnošću naglašenim ritmom i glazbenom vrijednošću riječi. Odatle većina tih pjesama djeluje na način apstraktnog slikarstva, kod kojeg se je taj način najdulje zadržao. U uspomenama ona kaže: „Vježtala sam pisati stihove kao što pianist vježba na svom instrumentu. Uzela bih valcer ili polku, kakov veseli music-hallski napjev ili ariju orguljaša što bih ih čula pod prozorom, te sam te napjeve prenosila u riječi”. U spomenutim „Bilješčkama” ona brani to prenošenje glazbene tehnike u poeziju, tvrdeći da je „ritam jedan od glavnih posrednika između sna i stvarnosti”, i nastavlja, da se „ritam može opisati kao nešto što je u odnosu sa svijetom zvuka isto ono što je svijetlo u odnosu sa svijetom vida. On daje oblik i novi smisao . . . a kao posljedicu života u dobi strojeva . . . trebalo je naći pojačan ritmički izraz za pojačanu brzinu toka našega vremena”. Dalje ona ispituje glazbenu i osjećajnu vrijednost pojedinih samoglasnika i skupira samoglasnika i suglasnika i tumači kako ih je upotrebila. Uvijek je zanimljivo kad umjetnik racionalizira svoje metode rada, pa makar se njegova razlaganja osnivala na krivim pretpostavkama, kao u ovom slučaju. Usprkos vjerovanju pjesnikinje, da će čistom glazbenom vrijednošću riječi postići željeni učinak, usprkos vještom rukovanju asonancama i disonancama, mogućnost prijevoda, koji bi ipak sačuvao onaj denotativni sadržaj, dat putem predstava izgrađenih od racionalne sadržine riječi i nešto konotativnog, koji se je na riječ nataložio i u drugom jeziku, dokazuje zabludu njezine glazbene teorije kako je ona primjenjuje u zbirkama Façada i Buboličke komedije.

⁵⁾ Osbert Sitwell: *Laughter in the Next Room*, London, 1949.

⁶⁾ Izvedba Fasade uz pratnju glazbe se danas može čuti na pločama, i danas bi se možda složili sa sudom publike na prvoj predstavi.

SUMMARY

EDITH SITWELL AND HER POETIC TECHNIQUE IN FAÇADE
AND BUCOLIC COMEDIES.

The essay is introduced by a brief examination of the poetic techniques characteristic of the poetic generation to which Edith Sitwell belongs. Describing and exploring the term „principle of indirection” as formulated by Cleanth Brooks in the essay „Irony as Principle of Structure” and expanding it so as to comprise, beside metaphor, the use of myth and symbol, the author attempts to illustrate in short, how in the case of two poets (W. B. Yeats; T. S. Eliot) the raw and varied life and art experiences are transmuted into new „concrete” structures and exploited by the poets of the twenties to build a poetic vision of the world, which served, not as an escape from the existing social scene, but as an exploration and elucidation of contemporary realities. Attention is further focused on the method Edith Sitwell chooses to achieve this aim in the two early collections of her poems, *Façade* and *Bucolic Comedies*. The author has attempted to present in Croatian the highly artificial and limited world of these poems created by a succession of distorted images, announced in a shrill emphatic voice and painted in glaring colour both by quoting a whole poem (*The Clowns’ House*) and selected passages from *Façade* and *Bucolic Comedies* (all quotations are in verse translation), and by analysing their language and imagery, thus trying to correlate their content and meaning to the emotional attitude and experiences of the poet. Quoting from T. S. Eliot and D. H. Lawrence the author tries to show that, using different means, the poets of the time are preoccupied with the exploration of the same problem and see man in his by him created environment as a displaced stranger under the same lurid light under which Sitwell sees him.

The bulk of the essay, starting from the detailed analysis of the poem *Aubade* (quoted in full in verse translation) explores the way the poet translates the sense impressions into image and metaphor and deals with her early experiments in verse-making as well as with her theoretic views on rhythm and versification. The essay closes with the discussion and refutation of the poet’s belief in the musical content and suggestive power of words used in rhythmic sequences independent of their conventional linguistic meaning.

Mira Šunjić