

Odsjek za komparativnu književnost

Filozofski fakultet

Sveučilište u Zagrebu

Struktura lirske svijesti u
Ljubavnoj pjesmi J. Alfreda Prufrocka

DIPLOMSKI RAD

Mentor:

dr. sc. Tomislav Brlek, docent

LEONA GRUJIĆ

leona.grujic@gmail.com

Zagreb, ožujak 2016.

SAŽETAK

Rad se bavi strukturom lirske svijesti u T. S. Eliotovoj *Ljubavnoj pjesmi J. Alfreda Prufrocka*. Oslanjajući se na Užarevićevo razlikovanje lirskog Ja i lirskog Nad-Ja, pokušava se pokazati kako se, na razini lirskog Ja, “ja” predstavlja u dijalogu s neodređenim, odvojenim “ti”, dok se na razini Nad-Ja otkriva da su “ja” i “ti” polovice iste, u-sebi-udvojene, svijesti. Lirska svijest se tako otkriva kao “dvojedinstvena”: cjelovitost je omogućena samo zadržavanjem zasebnosti ja- i ti-polova. Ovo se odražava u pjesminoj “podvojenoj” prozodiji između jampskog pentametra i slobodnog stiha, u mehanizmu rime, posebice u zvučnim i motivskim sklopovima koji uključuju diftonge /ai/ i /ei/ kao signale lirskog Ja i “drugog Ja”, te u sintaktičkom poigravanju kategorijama subjekta i objekta. Svemu doprinose i intertekstualne veze s Danteovim *Paklom* i Marvellovom pjesmom *Njegovoj stidljivoj gospi*. Kijastičkim ukrštavanjem binarnih opozicija ja-ti i subjekt-objekt, pjesma istovremeno potvrđuje i iznevjerava uobičajenu strukturu dijaloga. Slijedeći Jakobsonov koncept estetske funkcije, pjesnički jezik se pokazuje kao jednako “dvojedinstven”, kao poruka koja “znači” samu sebe i u sebi “sadržava” i pošiljatelja i primatelja. U tom smislu, *Prufrock* je tipično djelo modernističke poezije.

KLJUČNE RIJEČI

Prufrock, lirska svijest, ponavljanje/udvajanje, prozodija, rima, subjekt/objekt, estetska funkcija, intertekstualnost

Sadržaj

Uvod	4
Između jampskog penametra i slobodnog stiha	5
Što je u imenu?	8
Guidov slučaj i „glas s razlikom“	9
Lirski subjekt	12
Lirsko Ja i lirsko Nad-ja	12
<i>Hajdemo ti i ja</i> – strukturiranje lirskog subjekta	13
Udvajanjem do jedinstva	16
Ja i drugi	19
(Prazno) središte	22
Nesrazmjer	23
<i>Laterna magica</i> i estetska funkcija	24
Završetak: jedno ili više?	25
Prufrock i stidljiva gospa	26
Literatura:	29
Dodatak: abecedni popis ponovljenih elemenata u <i>Prufrocku</i> (broj ukupnih ponavljanja u zagradi):	32

Uvod

[...] as he attached the fervent nature of his companion more and more closely to him, he heard the strange impersonal voice which he recognized as his own, insisiting on the soul's incurable loneliness.

We cannot give ourselves, it said: we are our own.

J. Joyce, *A Painful Case* (1914)

Ambiguitet predstavlja neotuđivu, unutrašnju odliku svake poruke usredotočene na samu sebe (...) ne samo sama poruka već i njezin pošiljalac i primalac postaju dvosmisleni.

R. Jakobson, *Lingvistika i poetika* (1960)

Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka američkog pjesnika T. S. Eliota napisana je oko 1910., a objavljena 1917. u zbirci *Prufrock i druge opservacije*. Ovaj prikaz „struje svijesti“ sredovječnog pripadnika bostonske više klase predstavlja „jednu od najpoznatijih pjesama modernizma i možda najpoznatije djelo američke poezije uopće“ (Dickey 120). Pjesma je strukturirana kao dijalog lirskog subjekta i neimenovanog sugovornika. Identitet tog sugovornika dugovječni je kamen spoticanja u interpretacijama pjesme. Kome se zapravo obraća Prufrock? Govori li objektu svoje ljubavi, čitatelju, ili samome sebi? Svaka od ovih interpretacija ima svoje pristalice.¹ Ovaj će rad promotriti posljednju, naime da je sugovornik lirskog subjekta *Ljubavne pjesme J. Alfreda Prufrocka* sâm lirski subjekt.

Takva interpretacija nužno predstavlja lirski subjekt kao u-sebi-udvojenju svijest. Ovo udvajanje odraženo je u pjesminoj strukturi, koja se čitava gradi na ponavljanju vlastitih strukturnih elemenata: od isticanja fonetičkih paralelizama, preko variranja riječi i fraza, sve do duplikacije čitavih strofa. Paradoksalno, upravo raspolovljenost na ja- i ti-pol garantira lirskom subjektu potpunu upućenost na sebe, čineći ga istovremeno fragmentarnim i apsolutnim.

Konstruiranje pjesme kao dijaloga koji to istovremeno jest i nije pritom otkriva i paradoksalnu prirodu same pjesničke tvorevine, i književnog jezika uopće, kao jezika „usredotočenog na sebe“. U tom smislu, nije teško shvatiti zašto Eliotova je pjesma predtavlja ogledno djelo modernizma, epohe u kojoj književnost „zatvara krug oko same sebe, kako bi se odvojila od vanjskog svijeta“ (Hough 107).

¹ Za kratak pregled interpretacija „ti“, kao i argumente za i protiv ideje o pjesmi kao autonomnom „estetskom“ artefaktu, v. Sultan 240 i d.

Između jampskog penametra i slobodnog stiha

Prema definiciji ruskih formalista, osnovno obilježje poezije *kao poezije* jest njezina organizacija u stihovne retke (Easthope 16). Stoga ćemo naše razmatranje započeti razmatranjem o prozodiji. Rosemary Gates identificira tri osnovna ritmička obrasca Eliotove poezije: ponavljanja metričkih jedinica, ponavljanja glasovnih jedinica i ponavljanje grupa jedinica koje se proizvode i variraju unutar jedne ili kroz nekoliko različitih pjesama. Ponavljanja se često realiziraju kao „duplikativni zvučni uzorci“, koji mogu „koincidirati s metričkim ili glasovnim jedinicama ili se mogu križati s oba tipa jedinica, stvarajući prozodiju koja počiva na uvođenju i konstrukciji vlastitih obrazaca ponavljanja“ (Gates 549).

Potreba za stihovnom organizacijom koja se prilagođava pojedinoj pjesmi umjesto slijeđenja unaprijed zadanog obrasca tipična je odlika modernizma. Hartman objašnjava pojavu i funkciju slobodnog stiha u okviru imažizma, engleskog modernističkog pokreta čiji su najpoznatiji predstavnici T. S. Eliot i Ezra Pound. Imažizam pokušava u pjesničkom djelu "uhvatiti" ono što Pound naziva „poetskom činjenicom“. Činjenicu poetskom ne čini njezin sadržaj, već njezin „oblik“, odnosi koji povezuju objekte u cjelinu. (...) objekti koji *djeluju* jedni na druge" (Hartman 132). Eliot izdvaja sposobnosti povezivanja i prožimanja kao osnovne komponente specifično poetske egzistencije:

kada je pjesnikov um savršeno oboružan za svoj rad, on neprestano amalgamira disparatna iskustva; iskustvo običnog čovjeka je kaotično, nepravilno, fragmentarno. Posljednji se zaljubljuje, ili čita Spinozu, i ta dva iskustva nemaju nikakve veze jedno s drugim, kao ni sa zvukom pisaćeg stroja ili mirisom kuhanja; u umu pjesnika, ova iskustva neprestano stvaraju nove cjeline. (Hartman 132)

Povezana s ovim je i Eliotova slavna teorija objektivnog korelativa: svaki osjećajni uzorak ima pripadni uzorak objekata, situacija i/ili događaja, pa ukoliko pisac odabere odgovarajuće objekte i događaje i postavi ih u prave odnose, u čitatelju će pobuditi isti osjećajni uzorak (Eliot 1999: 72-3). Podrazumijeva se da svaka pjesma pisana slobodnim stihom, budući uvjetovana izrazito idiosinkratičnom prirodom pjesničke činjenice, sadrži *vlastitu verziju* slobodnog stiha.

Fraza „odnosi koji povezuju objekte“ podrazumijeva *aktivni proces*. Pisati poeziju znači prvenstveno *oblikovati vrijeme*. Pjesnički „korelativ“ vremena upravo je ritam. Čitatelj će slijedeći pjesmin ritam otkriti pjesničku činjenicu kao što je pjesnik, u obrnutom redosljedu, slijedeći pjesničku činjenicu otkrio njoj prikladan ritam. Ovo „zajedničko otkrivanje forme“ (Hartman 134) drukčije je od prepoznavanja konvencionalnog metra po ustaljenim obilježjima. Slobodni stih vraća čitatelja u pjesmu, jer samo unutar pjesme njezina prozodija ima smisla. Ukoliko je poetska činjenica *Ljubavne pjesme J. Alfreda Prufrocka* njezina lirski svijest, tada je najizravniji put do strukture te svijesti upravo prozodija.

Graham Hough dokazao je da je dominantni ritam u *Prufrocku* sličan „vrlo rastegnutom, promijenjenom i deformiranom *blank verseu*“ (97). Uz mnoge instance savršeno pravilnog jampskog pentametra, čak i stihovi koji na prvi pogled ne pripadaju nijednom konvencionalnom metričkom sistemu mogu se, uz malo „uštimavanja“, čitati kao jampski pentametri (92). Uostalom, nisu potrebni nikakvi pretjerani zahvati u pjesminu prozodiju, jer „tamo gdje se nađe u odlomcima miješanih i raznolikih stihova (...) [jampski pentametar] teži nametnuti svoj obrazac svima ostalima (...) [zbog čega čitanje *Prufrocka*] nalikuje čitanju *blank versea*, nepravilno rimovanog“ (92). Osnova jampskog pentametra jest izmjena određenog broja naglašenih i nenaglašenih slogova u retku. Međutim, određivanje naglašenosti ili nenaglašenosti sloga u engleskom nije jednostavno. Naglašenost sloga određena je lingvističkim konvencijama, ali i „pozicijom u jednoj od mnogih vrlo raznolikih intonacijskih kontura u engleskom,“ zbog čega se „slogovi [u engleskom] ne pojavljuju kao jednostavno naglašeni ili nenaglašeni, već posjeduju stupnjeve naglašenosti koji ovise o kontekstu“ (Easthope 57).² Posljedično, apstraktni obrazac jampskog pentametra se „nikad u potpunosti ne aktualizira, već je uvijek *aproximacija*“ (ibid). S jedne strane, jampski pentametar zahtjeva strogo ograničen broj slogova i što uniformniji raspored naglasaka; s druge, budući da se metrički metronom uvijek proizvodi zajedno sa spontanijim tonskim konturama, on funkcionira takoreći u sjeni. Na taj se način mehaničnost metra, a s njim i artifičijelnost pjesničkog postupka, potiskuju u korist ideje o spontanom nastanku pjesme i o jampskom pentametri kao organski proizašlom iz engleskog jezika. Pentametar se može opisati kao „mehanizam kojim pjesma pokušava zaniijekati proces svojeg pravljenja kao pjesme“ (67). Budući da se pentametar odupire bilo usitnjavanju na manje jedinice (neparni broj naglasaka daje nejednake jedinice), bilo koheziji u veće jedinice, svaki redak zadržava zasebni identitet. Pritom sintaktičke veze u retku jačaju, naglašavajući linearno kretanje po sintagmatskom lancu (71), dok silabička i akcenatska pravilnost zahtjeva puno izgovaranje svakog sloga, otežavajući eliziju sličnih zvukova na granicama riječi (69). Iskaz koji se pritom dobiva je, dakle, spontano izrastao, uniforman i u-sebe-zatvoren. Posljedično, subjekt iskaza se u jampskom pentametri gradi kao „individualni glas, samostojeći, samoupravljaajući, impersonalno samoizražavajući“ (ibid). Drugim riječima, jampski pentametar gradi subjekta kao *monadu*, kao apsolutnu prisutnost, subjekta *koji* govori, a ne kojeg se govori. Riječ koju treba upamtiti u Hughovoj opservaciji o čitanju *Prufrocka* je „nalikuje“. *Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka* pisana je slobodnim stihom koji *oponaša* pentametar. Osnovu slobodnog stiha ne čini stopa već fonološka fraza (Gates 552).³ Fraza se sastoji od jedinica zvuka kojima se pridružuje specifična intonacijska kontura, čija je osnovna funkcija odrediti

² Za temeljitiju obradu uloge metra i intonacije u engleskoj poeziji, v. Crystal 1973 i Jakobson 1966: 297-308.

³ Za sažet prikaz problematike slobodnog stiha, v. Jurić „Suvremena teorija slobodnog stiha: mitovi i mogućnosti teoretskog pristupa.

najvažniju informaciju koju te jedinice nose. Točka primarne prominencije u frazi tako pada na „najjači slog riječi koja nosi novu informaciju“, dok se naglašenost ostalih slogova prigušuje (550). Intonacijske konture određene su fonetički, sintaktički i semantički, što znači da su daleko od proizvoljnih, ali su vrlo fleksibilne.⁴ Slobodni stih stoga često prekida sintagmatsku koherenciju retka „različitim pukotinama, dislokacijama i lakunama i otvara ga oblicima paratakse,“ (135) što ga, u kontekstu engleske versifikacije, čini idealnom formom za modernističko problematiziranje pozicije subjekta. Slobodni stih inzistira na relativnosti subjekta iskaza i njegovoj konstruiranosti unutar i pomoću jezika: to je subjekt *kojeg* se govori, a ne koji govori.

Engleski jezik razlikuje tri tipa intonacijskih kontura, ovisno o broju i odnosu prominentnih točaka u frazi: -1- (jedna pozicija prominencije), 2-1 (dvije, pri čemu je prva manje izražena od druge) i 3-2-1.⁵ Služeći se arhivskom snimkom Eliotovog javnog čitanja *Prufrocka*, Rosemary Gates kao dominantni intonacijski tip u pjesmi bilježi konturu 2-1, raspoređenu u polustihovima. To ukazuje na „četiri udara po retku, s mnogim retcima grupiranima u polustihove s dva ili tri akcenta – akcentualna kontura jampskog pentametra“ (556). Ovo objašnjava Houghovu opservaciju da se većina *Prufrocka* čita kao *blank verse*. *Prufrockova* prozodija funkcionira na tankoj granici između jampskog pentametra koji se rasipa u slobodni stih i slobodnog stiha koji teži kristalizaciji u jampski pentametar.

Ovakav prozodijski hod po žici karakteristično je obilježje Eliotove poezije. Definirajući slobodni stih kao isključivo negativnu veličinu, Eliot nikad u potpunosti ne napušta ideju metra. Njegov je stav jasno izrečen u eseju pod nazivom "Razmišljanja o slobodnom stihu":

duh nekog jednostavnog metra trebalo bi da vrebava iza zastora čak i u "najslobodnijem" stihu: prijeteći se približavati dok drijemamo, a uzmaknuti kad se prenemo. Ili, sloboda je uistinu sloboda samo kad se pojavljuje na pozadini umjetnoga ograničenja (...) Metar se ne da izbjeći; postoji samo vještina. (2009: 236)

Također je potvrđen i njegovom poezijom. Charles O. Hartman kao ključni sastojak Eliotovog slobodnog stiha vidi upravo njegovu „sjenovitu sličnost“ sa metrički organiziranim stihom:

Mnogi njegovi stihovi ne prolaze test metričnosti; ali čitatelj u njima nazire članove metričkog repertoara (...) [čije] prepoznavanje ovisi o (uglavnom implicitnim) sistematskim metričkim konvencijama. Ali Eliot manipulira ovim prepoznavanjem bez da preuzima sam sistem. Njegova osnovna tehnika je da koristi prepoznatljive dijelove poznatih 'alternativnih uzoraka'. (...) On kontrolira našu ritmičku pozornost približavajući se i odmičući od metričke norme. (119-120)

Prufrock se, dakle, gradi na čvorištu dvaju, u engleskom metametričkom kontekstu *suprotstavljenih*, načina stihovne organizacije. Pritom je zvučna struktura u *Prufrocku* određena

⁴ Vidi također Easthope 135 i d.

⁵ Iako je točan broj razina prominencije još uvijek predmet rasprave, većina lingvista slaže se da postoje 4 razine prominencije dostupne ljudskom uhu (Gates 550).

„odjekujućom repetitijom ili duplikacijom“ provedenom na svim razinama od fonema do fraze.

(Gates 558-9) Štoviše, repetitije su

toliko precizne i toliko česte da ističu ponavljanje nauštrb svega ostalog. Rezultat je inflacija kohezivnih sredstava prema samom zvuku, što intenzivira zvučnost i prekida sistem semantičkog fokusiranja koji prati zvuk u govornom engleskom. [...] duplicirajući regularizirane fonološke tipove, doslovno ili što je točnije moguće, i dodajući rimu cijelim sekcijama koje sijeku preko sintaktičkih i frazalnih granica, kadenca se pokazuje dominantnom nad značenjem, a značenja u često ponovljenim frazama prevladavaju nad drugim značenjima. (561)

Prufrockov slobodni stih „oponaša“ jampski pentametar, što znači da i lirski subjekt oponaša lirski subjekt jampskog pentametra – subjekt koji govori pjesmu i nadilazi ju. Ovo oponašanje je postignuto ponavljanjem specifičnih zvučnih kontura. S druge strane, zvučni sloj je toliko izražen, da pjesma, kako kaže Valéry „oklijeva između zvuka i smisla“ (Jakobson 309) u prednji plan stavljajući jezičnu *tvar*, odnosno pjesmu kao *tvorevinu*. Posljedično, lirski subjekt se otkriva kao *relacija elemenata unutar pjesme*, kao subjekt kojeg pjesma govori i nadilazi. Konačno, ako forma najneposrednije „utjelovljuje“ sadržaj, tada slijedi da je osnovni mehanizam stiha – repetitija, tj. duplikacija – ujedno i osnovni mehanizam lirske svijesti.

Što je u imenu?

Princip podvojenosti naglašen je u samom naslovu: dvije simetrične, trodijelne imenske sintagme (*the love song* i *J. Alfred Prufrock*) povezane kratkom genitivnom prepozicijom (*of*).

Osobna imena čvrsto su povezana s konceptom individualnog identiteta. Čin imenovanja uvodi osobu u svijet kao *tu* osobu. U suprotnosti s time stoji proizvoljnost i semantička ispražnjenost imena: u stvarnosti ne postoji niti se pretpostavlja nikakva kauzalna veza između imena i osobnosti (Grimaud 888-889). U književnosti, međutim, osobnosti su isključivo lingvističke konstrukcije, pa „unutrašnji oblik imena, tj. semantičko opterećenje njihovih sastavnih dijelova, ponovno zadobiva relevantnost“ (Jakobson 1966: 322). Ime stvara lik.

Ukoliko pokušamo fonološki „razbiti“ riječ *Prufrock*, primijetit ćemo da je se može razbiti dvostruko.⁶ Razbijanjem na segmente *pru-* i *-frock* dobivamo riječ "frak" (*frock*) i prvi slog tri moguće riječi – „razborit, obazriv“ (*prudent*), „pretjerano čedan“ (*prudish*), i, paradoksalno, „pohotljiv“ (*prurient*) – sve redom primjenjive na Prufrocka. Moguće je i drukčije razbijanje: na "dokaz" (*proof* /pru:f/) i "kamen" (*rock*). Prufrockova pjesma i jest pokušaj da se opravda vlastito oklijevanje, pri čemu ironiju semantičkih konotacija kamena u imenu toliko neodlučnog i nesigurnog čovjeka ne treba objašnjavati. Motivski, kamen se povezuje i sa slikom morskog dna (*bedrock*), na kojem Prufrockov završava svoju pjesmu.

⁶ Za opširniju analizu punog Prufrockovog imena, v. Grimaud 898-907.

Činjenica da se ime može podijeliti na *dva* načina naglašava Prufrockovu unutarnju podvojenost, a dvosmislenosti inherentne u obje interpretacije pojačavaju dojam suprotstavljenih polova. Istovremeno, izbjegavanje odviše doslovne veze imena i lika doprinosi dojmu da je ime neutralno, a da je Prufrock „naprosto tamo“: stvarna prisutnost, a ne književna tvorevina.

Guidov slučaj i „glas s razlikom“

Početi pjesmu o „nikakvoj velikoj stvari“ citatom iz Danteove *Božanstvene komedije* – pjesničke obrade srednjovjekovne koncepcije kozmosa i jednog od najvećih djela u povijesti književnosti – nastavlja spoj suprotnosti prisutan već u spajanju koncepta „ljubavne pjesme“ s nimalo zavodljivim trolistom „J. Alfred Prufrock“. Pa ipak, lik Guida de Montefeltra iz XXVII. pjevanja *Pakla* skriva više sličnosti s Prufrockom nego što se isprva čini. Tko je Guido i što nam njegovo spominjanje otkriva o Prufrocku?

Prolazeći osmim krugom osme *bolgije*, Dante i Vergilije nailaze na grešnike preobražene u plamene jezike. Susreću antičkog junaka Odiseja (Uliksa) i Guida de Montefeltra. Parovi grešnika nisu iznimka u *Paklu*: Paolo i Francesca, Farinata i Cavalcanti, Ugolino i Ruggieri samo su neki od najpoznatijih primjera. Slučaj Uliksa i Guida, međutim, jedinstven je u čitavoj *Komediji* po tome što je obojici posvećeno po jedno pjevanje iako obojica sadržajno pripadaju istom krugu. U trima gore navedenim parovima priča *samo jedan član* para (Francesca i Paolo, Ugolino i Ruggieri) ili oboje pričaju *unutar istog pjevanja* (Farinata i Cavalcante). Krug „lažnih savjetnika“, međutim, karakterizira raspolavljanje u dva *canta*, odnosno formalno udvajanje.⁷ Udvajanje je, prisjetimo se, i osnovni princip „nutrine“ J. Alfreda Prufrocka i njegove ljubavne pjesme. Nadalje, Uliksovo pjevanje stilski je suprotstavljeno Guidovom. Herojsko nastojanje da se proдре izvan granica ljudskog znanja u prostore vječnosti naglašava običnost Guidove priče, vezane za lokalne prepirke njegovih suvremenika, pri čemu Guidova preokupacija vlastitom reputacijom na zemlji podsjeća na Prufrockovu opsjednutosti dojmom koji ostavlja na ljude u svom neposrednom okruženju. Uliks priča visokim stilom, jasno naznačavajući početak (*Quando mi diparti' da Circe...*, Dante 1971: XXVI, 90-91), sredinu („*O frati*“, *dissi...*; XXVI, 112) i kraj svoje pripovijesti (*Noi ci allegrammo...*; XXVI, 136) i završivši izlaganje, odlazi uspravan i tih, jedva se obazrevši na svoje slušaoce (Dante 2004: XXVII, 1-3). Nasuprot tome, Guido se bučno približava i obraća im se prvi (XXVII, 4-7), a njegova molba da ga se sasluša umjesto imperativom (*parla meco*) započinje optativnim substantivom (*non t'incresca restare a parlar meco*), s dvostrukim negativom i indirektnim objektom (Markulin 28). Ovo sintaktičko okolišanje pokazuje da je Guido, kao i Prufrock, svjestan da ga se sluša, da njegov izraz ovisi upravo o *prisutnosti slušatelja*. Guidu će

⁷ Lokacija se također „uvrće“ u samu sebe – **osmi** krug **osme** *bolgije*.

trebati još četiri puna terceta zavisnih i kondicionalnih konstrukcija da od uvodnog vokativa (*O, tu*) dođe do glavne rečenice (*[D]immi se Romagnuoli han pace o guerra*) (Harrison 28) – u tome nadmašuje Prufrocka, koji čak ni na samom kraju pjesme ne uspijeva doći do „pitanja ključnog“.

Dio Guidova govora kojim Eliot izabire otvoriti *Prufrocka* jest prvih šest stihova Guidovog odgovora na hodočasnikovo pitanje o Guidovu identitetu:

*S'io credesse che mia riposta fosse
a persona che m'ài tornasse al mondo
questa fiamma staria senza più scosse;
ma però che, giammai di questo fondo
non tornò vivo alcun, s'i'odo il vero,
sanza tema d'infamia ti rispondo.*⁸

Guidov odgovor, međutim, nije odgovor, već svojevrsni prolog kojim se uljuljkuje slušatelja, zbunjajući sklop uvjeta, glasine i pretpostavke zatvoren u mrežu kružnog gibanja i siktave aliteracije (*riposta... rispondo; s'i'... s'i'...*). Kad se konačno udostoji reći tko je, Guido nudi dvostruki identitet: *Io fui uom d'arme, e poi fui cordigliero* (Dante 1971: XXVII, 67). Semantički oprečne kategorije vojnika i redovnika ovdje su izjednačene sintaksom – *Io fui... e poi fui...*

(Markulin 29). Guido se odbija svesti na jedinstveni identitet, štoviše, uvodi i novi par – lisca i žrtvu prijevare. Kako sam kaže, „varat' i krišom obić' stazu pravu/znah u tančine“ (Dante 2004: XXVII, 76-77), pa ipak, dospijeva u pakao jer vjeruje obećanju oprosta grijeha „unaprijed“ koje mu daje papa Bonifacije. Ironično, lažno obećanje strategija je koju mu sam Guido preporučuje: „obećaj mnogo, drži malo.“ (XXVII, 110) Lukavac lukavo uhvaćen? Anna Hatcher primjećuje: „Guidov savjet papi nije naprosto grijeh počinjen u danom trenutku već također, na mnogo važniji način, otkriće (...) o čitavoj njegovoj prošlosti“ (113). Daleko od nevine žrtve, Guido je varalica koji se nikad nije odrekao starih navika, već je svojim preobraćenjem pokušao prevariti i samoga Boga, a sada u Paklu pokušava zavarati svoje slušatelje.⁹ Jedina riječ koja ostaje nerimovana unutar Prufrockova epitafa jest „istina“ (*vero*). Prilazeći hodočasnicima, Guido koristi priliku da ispriča svoju verziju, da iz Pakla upravlja svojim zemaljskim ugledom; njegova je perspektiva ona *apsolutne subjektivnosti*. Za razliku od Uliksove kronološke i stilske urednosti, Guidov iskaz karakterizira

[n]ekronološko preskakanje s događaja na događaj, zastupljenost parentetičkih rečenica, invektiva i hipotetičkih konstrukcija. (...) Ukratko, slijedi 'tok svijesti' koji se neprestano uvraća u sebe u nizu

⁸ Da znam da zborim nekom tko bi lako/ još na svijet mogo poč' iz te strahote,/ ovaj se plamen ne bi s mjesta mak'o:/ al' kako nema nikog 'ko se ote'/ još živ tom dnu, je l' vjerovati glasu,/ odgovaram ne boječ se sramote. (2004: XXVII, 61-66).

⁹ Opis njegova pokajanja i preobraćenja u istom dahu slijedi: „e giovato sarrebbe!“ („upalilo bi!“) (Dante 1971: XXVII, 84)

autorefleksivnih kvalifikacija i fragmentacija koje podsjećaju na modernističke tehnike mimetičke dezorganizacije. (Harrison 1050)

Guido je prefiguracija Prufrocka: u oboje pratimo „nutarnje zavijutke svijesti u sukobu sa samom sobom“ (ibid). Međutim, dok u Guidovom slučaju imamo spasonosnu nit kršćanke teologije da nas izbavi iz labirinta Guidovih identiteta, u Prufrockovom slučaju ne postoji druga perspektiva kroz koju bi se moglo motriti njegove mnogobrojne identitete (rak, Lazar, Hamlet, Polonije...) – osim reference na Guida. Za razliku od *Božanstvene komedije*, *Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka* je dramski monolog, lirska vrsta koja teži apsolutnoj subjektivnosti. Osnova dramskog monologa jest prikaz svijesti u trenutku samootkrića:

govornik ne koristi svoj iskaz da bi izložio neko značenje, već da bi ga pronašao (...) [ovo objašnjava] govornikovu ushićenu zadubljenost u ono što govori i njegov čudan manjak povezanosti sa slušateljem. Značenje za kojim govornik traga je upravo njegova Pjesma, značenje njegova života. (Langbaum 185)

Lirski subjekt dramskog monologa pjeva samom sebi kako bi otkrio samoga sebe. Njegov stil obraćanja zbog toga podsjeća na zatvoreni krug u kojem govornik predstavlja jedan pol u dijalogu, dok je drugi pol njegovo „drugo ja“ koje mu „vraća njegov vlastiti glas s razlikom“ (187). Svojim odbijanjem da jasno odredi situaciju i sugovornika, *Prufrock* čini eksplicitnim ono što je implicitno u svim dramatičnim monolozima: da se govornik uvijek obraća svojoj projekciji, da je sve u njegovom iskazu on sam.

Sažmimo dasadašnje razmatranje. Slobodni stih u prvi plan stavlja formu, a lirski se subjekt posljedično razotkriva kao prvenstveno *jezična tvorevina*, kao *mreža odnosa uspostavljenih u pjesmi*. *Prufrockov* slobodni stih oponaša jampski pentametar, čija je funkcija *sakriti* metar, *odvratiti pozornost* od forme i predstaviti lirski subjekt kao cjelovitu ličnost koja govori, a ne koju se govori. Znamo da da je *Prufrock* dramski monolog, pa je stoga u njegovom središtu prikaz svijesti koja govori sama sa sobom, što je naglašeno otvaranjem pjesme citatom Guida da Montefeltra, svijesti zarobljene u vlastitoj laži. Pjesmina dvostruka prozodija upućuje na „dvostruku“ koncepciju lirske svijesti: s jedne strane na njezinu samostojnost, a s druge na njezinu konstruiranost u jeziku, dok nas lirska vrsta i kontekst epigrafa upućuju na činjenicu da je poetska činjenica *Prufrocka* pjesmina lirska svijest u razgovoru sa samom sobom. U nastavku ćemo promotriti pjesmina čvorišta zvukovnih, rečeničnih i motivskih sklopova kako bismo pokazali kako se lirska svijest, na površini teksta predstavljena kao samosvojno „ja“, zapravo gradi kao udvojena na ja- i ti-pol, odnosno da postoji samo kao u-cjelovljena u pjesničkom jeziku.

Lirski subjekt

Lirsko Ja i lirsko Nad-ja

Josip Užarević raslojava govorni subjekt u jeziku na tri razine: empirijski subjekt, subjekt u iskazu i subjekt iskaza.¹⁰ Gdje subjekt u iskazu izražava „gledište iskazane situacije ili 'priopćene činjenice“, subjekt iskaza izražava „gledište iskaza kao govorne cjeline“ (Užarević 133). S aspekta proučavanja lirike, „prvi sloj ili prva razina subjekta (subjekt u iskazu) odgovara lirskom Ja, a drugi (subjekt iskaza) – lirskome Nad-Ja“ (134). Lirsko Ja je instanca materijalizirana unutar teksta, dok je lirsko Nad-Ja nadstrukturno, izraženo u „cjelokupnosti strukturnih [...] odnosa“ (147-8). Ovo vrijedi nadopuniti Easthopovim tumačenjem iste podjele govornog subjekta:

Subjekt u iskazu je [...] manji (koncentrični) krug unutar većeg [kruga] subjekta iskaza, koji predstavlja veći krug, koji leži izvan njega (eks-centričan mu je) [...] Subjekt u iskazu i subjekt iskaza su dvije različite pozicije govornog subjekta koji je razdvojen između njih u diskursu. [...] *Ja koje govori i Ja koje je izgovoreno nikad ne mogu biti isti.* (44, naglasak moj)

Lirski paradoks čini „specifičn[a] povezanost, odnosno pretvorb[a] strukturno izraženog lirskog Ja u strukturno pretpostavljeno, tj. strukturalno neizraženo lirsko Nad-Ja, i obratno“ (Užarević 132). Primjenjujući ovo na *Prufrocka*, lirskim Ja – subjektom u iskazu – nazvat ćemo svijest predstavljenu u pjesmi kao „ja“ koja se obraća (pomalo tajanstvenom) „ti“ idući (ako doista ide) u večernji posjet. Lirskim Nad-Ja – subjektom iskaza – zvat ćemo, pak, strukturu svijesti koja se ostvaruje interakcijom svih tekstualnih razina, odnosno „korespondira s tekstom kao takvim“ (132). Lirsko Ja moguće je promatrati samo *u odnosu na druge segmente* („ti“, „večer“, itd.), dok lirsko Nad-Ja predstavlja lirsku svijest kao *odnos svih segmenata* (uključujući i lirsko Ja). Pritom činjenica da lirsko Nad-Ja korespondira s tekstom kao takvim baca svjetlo i na Užarevićevu tvrdnju da je jezik

jedini komunikacijski sustav koji uspijeva potpuno objektivirati („izvanjštiti“) kategorije svijesti i samosvijest i na taj način podići na više razinu ne samo sferu „subjektivne“, već i sferu „objektivne“ stvarnosti. Jezik dakle – kao tip objektivacije – predstavlja absolutan, tj. sveobuhvatan i sveutemeljujuć sustav. (137)

Pjesnički jezik omogućuje čin objektiviranja subjektivnog. U *Prufrocku*, međutim, objektiviranje samog sebe neizbježno vodi u potpuno poricanje subjektivnog postojanja. Drugim riječima, ono što *Prufrocka* razgrađuje kao ličnost izgrađuje *Prufrocka* kao pjesmu.

¹⁰ Pod empirijskim subjektom Užarević podrazumijeva fizičkog nosioca iskaza (autora) koji postoji izvan iskaza kao takvog i time je isključen iz daljnjeg promišljanja (134).

Hajdemo ti i ja – strukturiranje lirskog subjekta

Kao osobno ime, J. Alfred Prufrock prisutan je samo u naslovu. U pjesmi je predstavljen osobnom zamjenicom „ja“, koja se već se u uvodnim stihovima definira dijaloški, u odnosu na drugog:

*Let us go then, you and I
when the evening is spread out against the sky
like a patient etherized upon a table*

Imperativ (*go*) je signal orijentacije prema *primaocu* (Jakobson 1966: 292), međutim, druga riječ s primarnom prominencijom je zamjenica *I* (Gates 556). Za Romana Jakobsona, važnost gramatike u poeziji analogna je važnosti kompozicije u slikarstvu: obje predstavljaju „prikriven[i] ili očigledn[i] geometrijsk[i] pore[dak]“ u djelu (1978: 178). Zamjenice imaju ključnu ulogu u „gramatičkoj fakturi poezije“ jer funkcioniraju kao „čisto gramatičke, relacione jedinice“ (181). Drugim riječima, one po definiciji *ne postoje kao leksički neovisni elementi*, zbog čega su problematični markeri individualne svijesti (za razliku od imeničkih sklopova), što je posebice važno u slučaju dramskih monologa koji ovise o lirskoj svijesti više nego druge vrste pjesama. U dramskom monologu, dakle, zamjenice su dvostruko opterećene, i stoga se vrijedi njima posebno pozabaviti.

Na prvi pogled, zamjenica *I* je cjelovita – jedna riječ, jedan slog, jedno slovo. U fonetskom smislu, međutim, ona je dvoglas, *dva vokala stopljena u jedan fonem (/aɪ/)*. Dakako, takav izgled i izgovor duguje kontingencijama u razvoju engleskog jezika i pisma, međutim, za ovu je pjesmu nevjerovatno prikladno da je koncept jastva u samoj jezičnoj stvari predstavljen kao „dvoje u jednom“. ¹¹ Ako se lirski svijest na razini lirskog Ja eksplicitno definira kao samostojno upravo svojom različitošću od druge polovice semantičkog/motivskog para („ti“), jezično tkivo ukazuje da je udvojenost *unaprijed upisana u* lirsko Ja. Na razini lirskog Nad-Ja, dakle, „ja“ i „ti“ mogu se čitati kao polovice jedne te iste lirske svijesti. Pokušajmo to potkrijepiti dodatnim dokazima.

Zamjenica *I* je također i prvi nositelj rime u pjesmi. Ako na umu imamo organizacijsku važnost pripisanu zamjenicama u poeziji općenito, kao i dodatnu važnost koju zamjenice – posebice „ja“ – imaju u dramskom monologu, povezivanje s rimom naglašava važnost ovog pjesničkog postupka u organiziranju pjesničke strukture. Pritom se unutarnji mehanizam rime nadaje kao nevjerovatno prikladan za gradnju u-sebi-udvojenog lirskog subjekta kakav je Prufrock.

Jurij Lotman definira rimu kao „glasovno podudaranje riječi ili njihovih dijelova u poziciji koja je obilježena s obzirom na ritmičku jedinicu – uz smisaono nepodudaranje“ (Užarević 35). Ovo podudaranje odlikuju dva bitna momenta: (1) ponavljanje ekvivalentnog segmenta, koje (s)vraća

¹¹ Kapitalizacija „I“ zabilježena je tek u kasnom srednjem vijeku i najvjerojatnije proizlazi iz srednjovjekovne navike ortografskog kraćenja (etymonline.com) Diftong /aɪ/ također se pojavljuje tek u srednjoengleskom, kao rezultat fonoloških promjena (Crystal 2003: 42) Za temeljitiju razradu problema veze zvuka i značenja (označitelja i označenog) na svim jezičnim razinama, v. Jakobson 1966: 163-181, 316-18.

pažnju na njegovu prethodnu pojavu, zahtijevajući istodobno držanje obiju pojava u svijesti; (2) uspoređivanje spomenutih instanci, što dovodi do nastanka *korelativnih parova* koji tvore *jedinstveni* značenjski sklop (Lotman 176). Rima je tako princip istovremenog semantičkog poistovjećivanja i suprotstavljanja, „su-protu-postavljanja“ riječi ili njihovih dijelova (177). *Cjelovitost* značenjskog sklopa ovisi o zadržavanju *zasebnih* značenja elemenata tog sklopa, baš kao što lirska svijest J. Alfreda Prufrocka postoji kao *jedinstvena* svijest samo kao *udvojena*. Vratimo se sada riječi koja uvodi rimu u pjesmu: "I" (/aɪ/).

Diftong /aɪ/ odjekuje kroz prva tri stiha, u riječima *I* /aɪ/, *sky* /skaɪ/ i *etherized* /'i:θəraɪzd/. Naglašavajući njihovo sazvučje, rima navodi da se između povezanih riječi „pretpostavi i postojanje određenih sadržinskih veza“ (Lotman 177). Semantičko polje lirskog subjekta rimom se povezuje sa semantičkim poljima večernjeg neba (tama, umor, utruće, kasni sat) i eteriziranog pacijenta (bolest, paraliza, operacija, seciranje). Najopćenitije govoreći, *svijest* (ja) je konceptualno povezana s *prostorom* (nebo) i *izostankom radnje* (eteriziran).

Isti se diftong progresivno „prigušuje“ zatrpavanjem dodatnim slogovima: /aɪ/ s početka najprije biva uravnotežen dvama suglasnicima u /skaɪ/, da bi se gotovo potpuno izgubio – paralizirao – u /'i:θəraɪzd/. Sljedeća fraza, *upon a table*, gura /aɪ/ u unutrašnjost stiha i prekida rimovani obrazac: „ja“ je onesposobljeno i stavljeno na operacijski stol, spremno na disekciju. Tko vodi operaciju? Donald J. Childs primjećuje da je liječnik-pacijent jedna od Eliotovih omiljenih metafora „u kojoj je liječnik subjekt ili promatrač, a pacijent objekt ili promatrana stvar“ (689).¹² *Table* je figurom usporedbe i sintaktičkom pozicijom povezan sa *sky*. *Sky* pak s *I* vezuje upravo prisutnost /aɪ/, kojeg *table* potiskuje u unutrašnjost stiha. Time lirska svijest postaje liječnik, pacijent i prostor u kojem se odvija „operacija“.

Primijetimo prisutnost drugog diftonga – /eɪ/ – u /'teɪbl/ i u *patient* /'peɪfənt/. Prisutstvo ovog diftonga može se promatrati kao Langbaumov „glas s razlikom“, drugo Ja koje Ja u dramskom monologu vraća samom sebi kao ne-Ja. Lirska svijest operira samu sebe unutar same sebe, rasijecajući se tako na dva različita pola. Zvučno tkivo pacijenta i operacijskog stola (/eɪ/) je preinačeno (isto-a-različito) zvučno tkivo lirskog subjekta (/aɪ/).¹³ Kako Childs primjećuje: „ono što je 'rašireno' i 'eterizirano na stolu', ukratko, nije samo večer, već jastvo kao objekt. [...] Kao što ne može biti pacijenta bez liječnika, tako ne može biti ni 'ti' bez 'ja', i tako [...] ne postoji jezik ili objekt bez promatrača. (689)

Da zatvorimo krug, napomenimo samo još da *evening* i *patient* dijele funkciju *subjekta pasivne rečenice*, tj. sintaktički „subjektiviziranih“ objekata.¹⁴ Drugim riječima, predstavljaju sintaktički negativ lirskog subjekta koji „objektivizira“ samog sebe u jezičnoj operaciji.

¹² Metafora kirurga i pacijenta pojavljuje se i u *Četiri kvarteta*, v. Slavić 46-48.

¹³ Oba se dvoglasa svrstavaju u zatvorene diftonge s /ɪ/ kao drugim elementom.

¹⁴ Ulančavanje usporedbe *evening-patient* i rime *I-sky-etherized* usložnjava strukturu povezujući sintaktičku, semantičku i fonsku razinu: drugim riječima, „utjelovljuje“ već spomenutu „prostornu“ kvalitetu lirske svijesti.

Iako ritmom, rimom i referencijom središnja, u sintaktičkom smislu riječ *I* je od sekundarne važnosti: ona je dio sintagme koja funkcionira kao apozicija pluralnom subjektu u prvom licu, tj. zamjenici *us* (Luthy 843). Sintaktički gledano, *lirski subjekt nije subjekt*. Pa ipak, važnost *us* se „prigušuje“ nenaglašenom pozicijom, nesudjelovanjem u rimi i izbjegavanjem nominativa, upravo onim aspektima koji ističu *I*. U pjesničkom obrtanju sintaktičkih funkcija, *I* bi se moglo odrediti kao „pjesnički subjekt“, a *us* kao „pjesničku apoziciju“: *us* поближе opisuje *I*, a ne obratno. Tako u sferu lirskog *Ja* na novi način ulazi pojam množine, odnosno „ne-jednog“.

~~Ostatak strofe nastavlja~~ višeslojno obrtanje kategorija. Ponovljeni imperativ *Let us go* vodi u sve zamršeniji rečenični sklop, u kojem je nemoguće razdvojiti one koji čine od onih koji trpe: polu-napuštene ulice „mrmljaju“, ne vodeći nego „slijedeći“ one koji njima hodaju; slijede kao argument „dosadan“, ali „podmukao“; pa ipak „slijede da bi dovele,“ ovaj put „ti“ (umjesto dotad impliciranog „nas“) do „ključnog pitanja“ – koje „ti“ ne smije postaviti, već se mora zadovoljiti s obavljanjem „posjeta“ – o kojem prethodno nije bilo ni riječi (Sultan 235). Dojam nerazlučivosti dodatno se pojačava zvučnim repeticijama: aliterativni /t/ i /s/ odjekuju u *half-deserted streets, muttering retreats, restless, saw-dust, restaurants* i *oyster-shells*, te *tedious argument/Of insidious intent*, pri odabrana kombinacija suglasnika podsjeća na ušutkavanje. (Perloff 18) Pojavljuje se i usred *question* – objašnjavajući možda zašto se pitanje nikad ne postavlja – kao i u završnoj rimi *is it-visit*.

Ako se u sintaktičkom i zvukovnom sklopu prve strofe stvari nerazlučivo stapaju, motivi su dosljedno „raspolovljeni“. Ulice su „polu-napuštene“ (*half-deserted*). One su skloništa „nemirnih noći u jedno-noćnim jeftinim hotelima“ (*restless nights in one-night cheap hotels*). Udvajanje riječi *night* vraća čitatelja na „večernje nebo“, istovremeno se ostvarujući i u množini (*nights*) i u jednini (*one-night*), ili preciznije rečeno, kao množina *u* jednini. Također, treba obratiti pozornost na ponovnu pojavu /aɪ/ u /naɪt/ i /naɪts/. Noć se povezuje s lirskim subjektom s već navedenim pjesničkim sredstvima. Jakobsonova gramatička faktura ponovno se pokazuje produktivnom: *nights* je imenica u množini, dok je *one-night* pridjev koji naglašava „jedinu“, ali se vezuje uz drugu imenicu u množini (*hotels*). Ono što bi trebalo biti, ili izgleda kao, jedno, zapravo je umnoženo.

Uz hotele, ulice uključuju i restorane, koji uključuju ljuštore oštriga (*oyster-shells*). Ljuštore oštriga, sastavljene su od dvije polovice, ovdje su rastvorene – osobina koju dijele s Prufrockom, koji se upravo otvara u svojem unutarnjem monologu i rastavlja na *ja* i *ti-pol*. Ljuštura oštrige je objekt koji pretpostavlja neki subjekt – netko ih mora otvoriti – a ne treba zaboraviti ni tradicionalno viđenje oštriga (kamenica) kao afrodizijaka, što ih čini i svojevrsnim posrednikom između dva subjekta. Za razliku od oštriga, Prufrock otvara samoga sebe. Umjesto oštriga čijim posredstvom ulazimo u ljubavni dijalog, dobivamo dijalog (*ja-ti*) posredstvom kojeg ulazimo u Prufrocka. Oštrige također

predstavljaju prvi od mnogih motiva mora i podmorja koji izranjaju na početku, sredini i kraju pjesme.

Konačno, imajući u vidu već spomenutu ulogu rime u tvorbi pjesničkog značenja, vrijedi posebno ukazati i na rimovani par *hotels-shells*, u kojoj hoteli funkcioniraju takoreći kao „ljuštura“ noći, a pjesničkom logikom, i lirskog subjekta. Vratimo se nakratko i prozodiji: kuplet *Of restless nights in one-night cheap hotels,/And saw-dust restaurants with oyster-shells* čine pravilni jampski pentametri. Imajući na umu Easthopeovu tvrdnju da pentametar gradi iluziju jedinstvene ličnosti, motivi koje smo ovdje naveli upisuju udvojenost u prozodijski konstruiranu jedinstvenost. Konačno, obrazac rime je u čitavoj strofi, uz dvije iznimke, *paran*, dijeleći tako strofu na *izolirane distihe* – "oštrige".

Udvajanjem do jedinstva

Promatrajući uvodnu strofu primijetili smo Eliotovo korištenje zvukovnog ponavljanja u gradnji značenja. Ponavljanje pronalazimo i na višim razinama strukture – razini riječi, fraza i čitavih stihova i strofa.¹⁵ Hartman primjećuje da „različite vrste sintaktičkih paralelizama omogućavaju [Eliotovim] stihovima da uspostave svoju strukturu. To varira od najjednostavnijih ponavljanja riječi do širokih obrazaca koji oblikuju čitave serije stihova“ (122). Većinu ponavljanja na višim razinama *Prufrocka* dade se preciznije definirati kao udvajanja: od 30 ponovljenih elemenata, 21 ih se ponavlja samo dvaput (usp. Dodatak).

Treća strofa otvara se paralelizmom:

The yellow fog that rubs its back upon the window-panes

The yellow smoke that rubs its muzzle on the window-panes

Pavao Pavličić primjećuje da „sintaktički paralelizam (...) svagda stvara dojam o paralelizmu značenja, koliko god inače sadržaji bili različiti“ (365). Identične sintaktičke pozicije „magle“ i „dima“, te „leđa“ i „njuške“ tako pozivaju na traženje zajedničkih obilježja. Magli i dimu zajedničke su plinovitost i neprovidnost. Plinovitost Prufrockovog identiteta, kako u smislu njegovog oklijevanja, tako i u smislu ja-ti udvojenosti njegove svijesti, kao i asocijativna stapanja koja zamagljuju konture stvarnosti u toj svijesti, čine ova dva motiva prikladnim slikama.

Motivi nas mogu podsjetiti na pridjev *etherized*, etimološki izveden iz *etera*, hipotetične tvari koja ispunjava čitavo prostranstvo svijeta (Klaić 395). Izvorna grčka riječ *aithēr* između ostalog označava i "dim" (ibid), pa se semantičke sfere ovih riječi istovremeno spajaju i razdvajaju. "Leđa"

¹⁵ Primjer ovog posljednjeg je distih *In the room the women come and go,/ talking of Michelangelo*, koji isprva podsjeća na refren. Refreni se, međutim, sustavno ponavljaju kroz cijelu pjesmu, dok se spomenuta strofa ponavlja samo jednom, tj. *udvaja* se.

i "njušku", pak, povezuje činjenica da predstavljaju *suprotne* strane – polovice – *istog* tijela. Pišući o problemu paralelizama u poeziji, Pavličić primjećuje: „Ako stihovi dolaze jedan za drugim, paralelizam će nastojati da ih izdvoji iz ostatka pjesme tako što će ih povezati i učiniti *zasebnom cjelinom* (...)“ (363). Navedeni paralelizam usporediv je sa slikom oštrige – oboje se sastoji od dvije gotovo identične, čvrsto spojene polovice.

Rima treće strofe je vrlo nepravilna – *aabacded*. Sekvenca *bacd* kao da izvrće i samu rimu: umjesto uobičajenog fonološkog ponavljanja na završetcima stihova, četiri se stiha povezuju aliteracijom /l/ (/lɪ/) u početnim slogovima početnih riječi – *licked, lingered, let* i *slipped*. Rima najprije mora povratiti ravnotežu unutar stiha paronomastičkim *Let fall upon its back the soot that falls from chimneys, /Slipped by the terrace, made a sudden leap*, da bi ponovno završila na kraju strofe (*fell asleep*). Stabiliziranje se isprva postiže upravo ponavljanjem riječi, i to one koja znači nestabilnost i gubljenje ravnoteže (*fall*). Ponavljanje je osnovni mehanizam kojim pjesma stabilizira vlastito značenje, ali pjesma istovremeno aktivno destabilizira vlastite mehanizme. Prufrock se ne može uspostaviti kao jedinstveni subjekt osim kroz udvajanje, odnosno *ponavljanje* samoga sebe, što u pitanje dovodi upravo jedinstvenost subjekta.

Distih *And seeing that it was a soft October night, /Curled once about the house and fell asleep* sadrži zanimljivu sintaktičku dvosmislenost. Rečenica se može shvatiti, i najčešće se shvaća, kao „budući da je bila meka listopadska noć, magla/dim se sklopčala oko kuće i zaspala“. Moguće ju je, međutim, shvatiti i kao „vidjevši da je *ona sama* meka listopadska noć, magla/dim se sklopčala oko kuće i zaspala.“ Da ovu sintaktičku dvosmislenost valja istaknuti podupire sličnost magle-dima s ti-ja, te činjenica da se noć već u prvoj strofi zvukovno veže s lirskim ja (/nart/).

Četvrta strofa dodatno stapa elemente uvodnog paralelizma druge. Umjesto „magle koja trlja leđa“ i „dima koji trlja njušku“, dobivamo „dim koji trlja leđa“ o prozorska stakla. Dim „klizi ulicama“, vjerojatno istim ulicama kojima šetaju ti i ja. Unutarnja podvojenost koja u svojem ujedinjavanju potiskuje jednog člana karakterizira i par magla-dim i ti-ja: dim obuhvaća maglu kao što govornik obuhvaća slušatelja. Kao zanimljiv dodatak podsjetimo da se upravo dim etimološki povezuje s eterom (Klaić 395), a time preko pridjeva *etherized* i sa lirskim subjektom.

Na razini motiva u četvrtoj strofi pronalazimo „dvojedinstvo“, poglavito u motivu ruku (*all the works and days of hands/that lift and drop a question on your plate*). Motiv ruku pojavit će se opet, i zajedno s očima metonimično predstavlja čovjeka i ljudskost općenito. Pritom valja imati na umu da su i oči i ruke uvijek *u paru*, da se zrcale u jednom tijelu. Njihov odnos „su-protu-postavljanja“ – istovremene sličnosti i razlike, te međusobne uvjetovanosti – korespondira odnosu između „ja“ i „ti“ polova Prufrockove ličnosti. Ruke pripadaju Prufrocku koji samome sebi „servira“ pitanje, ali su predstavljene kao ruke nekog (neodređenog) drugog. Motiva „pitanja ključnog“ povezuje ih i s ulicama iz prve strofe, koji istovremeno vode i slijede „ti i ja“.

Četvrta strofa također sadrži najočitiije ponavljanje jedne riječi u čitavoj pjesmi: „vrijeme“ (*time*) se javlja osam puta u dvanaest stihova. Primijetimo ponovno pojavljivanje diftonga /aɪ/ u /**taim**/. Fraza *there will be time* vodi strofu u vrtlog leksičkih i fonoloških odjeka:

And *time* yet for a hundred indecisions

And for a hundred visions and revisions

Nepravilnost rime se nadoknađuje gomilanjem na samom kraju. U predzadnjem stihu unutarnja rima se postiže dodavanjem prefiksa *re-*. Dok postoji neposredna veza između *visions* i *revisions*, *indecisions* stoji sam. Pravilna rima, međutim, naglašava ovaj manjak. Što je rimovani par *indecisions*? Obrnutim postupkom od *visions-revisions*, može se oduzeti prefiks *in-* i dobiti *decisions*. *Decisions* se doista pojavljuje u šestoj strofi, uz ponovljeni *revisions*. Rima se tako djelomično izmješta u iduću strofu.¹⁶ Sparivanje pogleda (*visions*) sa (semantičkim i zvukovnim) ponavljanjem (*re-visions*) gotovo je minijatura lirskog ja, u-dvojenog „očišta“ pjesme čiji mentalni proces odlikuje neprestano ponavljanje. S tim povezane rimom nesparene neodluke (*indecisions*) proizvod su ove dinamike samo-uvraćanja. Govornikov „uvid“ u samog sebe *nije nov* (odlikuje ga ponavljanje) i *ne mijenja situaciju* (ne predstavlja odluku). Distih kojim se ova rima vraća u šestoj strofi ujedno ujedinjuje i sva tri oblika onog što Sultan naziva „nerazlučivim figuralnim sredstvom“ čitave pjesme, sastavljenog od hijazma, binarne opozicije i iznevjeravanja očekivanja (235):

In a minute there is time

for decisions and revisions which a minute will reverse.

Sultanovo kompleksno „figuralno sredstvo“ funkcionira na najvišoj razini: *hijastičko* zatvaranje *opozicije* subjekt-objekt u jedinstveni konstrukt lirske svijesti rezultira *iznevjeravanjem očekivane* strukture dijaloga.

Šesta strofa otvara se spojem ponavljanja i unutarstihovnog udvajanja:

And indeed there will be time

To wonder "Do I dare?" and "Do I dare?"

Zaustavimo se ponovno na sintaktičkoj analizi. *Time* i pridružena infinitivna zavisna rečenica zajedno funkcioniraju kao objekt glavne rečenice, dok je subjekt „prazan“ (egzistencijalno *there*). Prisutstvo dvoglasa /aɪ/ u *time* može se čitati kao pjesničko inskribiranje subjektivnosti u gramatički objekt. S druge strane, lirski subjekt se unutar objekta pojavljuje i kao zasebna riječ u umetnutoj rečenici "*Do I dare?*". U njoj doista funkcionira kao gramatički subjekt i ponavlja se dvaput u

¹⁶ Moguće je zamisliti još jedan potencijalni rimovani par: „izrezivanjem“ sloga –de– iz *indecisions* dobio bi se rimovani par *indecisions-incisions* (rezovi), što bi odgovaralo Prufrockovom seciranju svoje (ne)odluke iz mnoštva kutova (imajmo na umu ponavljaju kvalifikaciju *a hundred*), kao i povezano stih s motivom pacijenta na operacijskom stolu. Sadržaj (motiv rezova) bi se tako „utjelovio“ u oblikovanju forme (izrezivanje sloga).

sintaktički, semantički i prozodijski identičnoj frazi. Objekt, dakle, sadrži zvučni trag subjekta, a subjekt je gramatički subjekt samo unutar objekta – kategorije se ponovno prepleću. Fraza koja sadrži gramatički subjekt se udvaja jer se lirski subjekt sam udvaja. Strofu će završiti već spomenuto rimovanje *decisions* i *revisions*, što vraća na promišljanja o istima iz četvrte strofe. Početak i kraj šeste strofe tako su paralela početku i kraju četvrte.

Strofa sadrži dvije nagomilane rime: *dare-stair-hair-dare* i *thin-chin-pin-thin*. Obje završavaju istom riječi kojom i započinju. Unutar stihova s rimom /θɪn/-/tʃɪn/-/pɪn/-/θɪn/ triput se ponavlja zamjenica *my* – gramatička i zvučna (/maɪ/) varijacija *I* – dok se suglasnici u frazi *my morning coat*, *my collar mounting* hijastički prepliću. Na jednoj razini, ovo zvukovno kružno gibanje reprezentira Prufrockovu neprestanu zaokupljenost istim pitanjima i situacijama. Na drugoj, ono zgušnjava jezik. Ako imamo na umu Jakobsonovu definiciju pjesničke poruke kao poruke usmjerene na vlastitu strukturu, upravo ju ovakvi efekti istovremeno skrivaju i otkrivaju. S jedne strane, svojom melodičnošću čitatelja uvlače u zvučno o(s)tvarenu lirsku svijest. S druge, isticanje jezičnog tkiva svraća pozornost na jezik *kao jezik* i razgrađuje iluziju stvarnosti koju gradi. Jezik zakrivajući se otkriva samog sebe.

Još jedan primjer semantički značajnog gomilanja rime pojavljuje se u petnaestoj strofi, u kojoj Prufrock izjavljuje da nije princ Hamlet, već jedan od „prateće gospode“. Od osam pridjeva koji Prufrock koristi da bi opisao svoju ulogu, pet se rimuje: *use* /ju:s/, *cautious* /'kɔ:ʃəs/, *meticulous* /mɪ'tɪkjələs/, *obtuse* /əb'tju:s/, *ridiculous* /rɪ'dɪkjələs/. Referenca na Hamleta u spoju s izborom pridjeva, kao i rima /ju:s/(/əs/) daje do znanja da se Prufrock identificira s likom Polonija (*Polonius*). Promotrimo li поблиže ovu rimu, međutim, ustanovit ćemo da ju se može promatrati kao dva niza pravilnih rima, ili kao *jedinstvenu* nepravilnu rimu. Ponovno se unutarnja „dvo-jedinstvenost“ lirskog subjekta zrcali u formi. Zvučno zgušnjavanje zatvara završni hijazam: *At times, almost ridiculous/Almost, at times, the Fool*. Sama je figura građena na kontradikciji: sintaktički zatvorena, ali sastavljena od semantički otvorenih elemenata „ponekad“ (*at times*) i „skoro“ (*almost*). Stabilnost se gradi na nestabilnosti podsjeća na oblikovanje rime u trećoj strofi.

Ja i drugi

Sedma, osma i deveta strofa otvaraju se formulom: *I have known x already, known them all*, gdje poziciju varijacije (*x*) zauzimaju redom: „[n]ih sve“ (*them all*) – „oči“ (*eyes*) – „ruke“ (*arms*). Motive očiju i ruku već smo susreli kao signale podvojenosti i ljudskosti. Izraz *them all* implicira mnoštvenost koja je ujedinjena (u-cjelovljena) samo kao objekt nečije spoznaje (*I have known*).

Međutim, potpun stih glasi *I have known them all already, known them all*. Izraz koji predstavlja ucjelovljenje (*known*) pojavljuje se upravo kao izraz koji se udvaja unutar stiha.

Sedma strofa nudi još jedan značajan primjer unutarstihovnog udvajanja:

*I know the voices dying with a dying fall
Beneath the music from a farther room*

Motiv umiranja jedan je od ključnih motiva čitave pjesme: sveprisutni diftong vraća se i u pridjevu *dying* /'daɪŋ/: lirska svijest pojavljuje se „usred“ umiranja. Već smo imali prilike susresti motiv pada u sličnom udvajanju u trećoj strofi. Glasovi, pak, anticipiraju „glasove ljudske“ s kraja pjesme. Ljudski glasovi, čak i oni koji govorniku nose smrt, uvijek su i sami smrtni glasovi. Kao i u posljednjoj strofi, glasovi su suprotstavljeni pjevu/glazbi. Oni „izranjaju“ ispod glazbe, i dok su ovdje prigušeni njome, na kraju pjesme će prigušiti sirenski pjev i ugušiti Prufrocka.

Glasovi su u udaljenoj sobi i ne dopiru do Prufrocka na isti način na koji on ne dopire do njih. Već je na početku pjesme svijest predstavljena kao (o)prostor(e)na, pa ne čudi da su druge svijesti istovremeno i u drugom prostoru. Ako *dying* prevedemo kao „zamirujući“, glasovi su izolirani i jedni od drugih, štoviše, oni propuštaju biti jedino što kao glasovi moraju biti – čujni. Prisjetimo se zvukovnog grozda /st/ koji istovremeno uštkava i odjekuje u prvoj strofi.

Utočište drugih glasova (*farther room*) parnom se rimom povezuje sa završnim *How should I presume?* Razlog Prufrockovoj nesposobnosti da se razbije tišinu leži upravo u nepromjenljivoj izoliranosti njegove (i tuđih) svijesti.¹⁷ Svaka iduća pojava *presume* u pjesmi ostaje nerimovana. Hugo Friedrich navodi da moderna poezija „hotimice potuđuje sve prisno, blizinu odmiče u daljinu. Kao da je pod nekom prisilom koja ometa kontakt među čovjekom i svijetom, ali i kontakt među samim ljudima“ (187).

Šesta i osma strofa povezuju se na razini motiva. U šestoj strofi, fonološki zatvoren lanac rime /θɪn/-/ʃɪn/-/pɪn/-/θɪn/ od ostatka je strofe odvojen dvama stihovima u zagradama. Oba počinju s referencom na druge: *They will say*. Unutar te ograde od tuđih riječi, zamjenica *my* odjekuje među motivima odjevnih predmeta, među kojima naistaknutije mjesto zauzima igla (*pin*). Sara Trevisan objašnjava važnost motiva igle:

Glasovi u pozadini, komentirajući Prufrockovu vanjštinu, neprestano ističu njegovu tanašnost, koja se očito odnosi na svaki dio njegovog tijela, time ga poistovjećujući sa samom iglom. U konačnici, igla pobjeđuje nad Prufrockovom personom, dok se on izvija na njoj kao kukac. (221)

¹⁷ Prisjetimo se analogije s eterom; prema Klaiću, eter karakterizira „nedostižna visina“, „bezračni prostor“ i „praznina“ (395)

Igla, dakle, služi kao s(t)jecište unutrašnjosti i vanjštine, dubine i površine, ali i kao fragment koji pobjeđuje nad cjelinom.¹⁸ Trevisan bilježi da se riječ *pin* u čitavom Eliotovom opusu pojavljuje svega triput, od toga dvaput u *Prufrocku*, u kojem joj se pridaju dva različita značenja: u 43. stihu, u sintagmi *my necktie rich and modest, asserted by a simple pin* označava ukras, broš, dok u 57. stihu, *sprawling on a pin*, označava pribadaču.¹⁹ Dvosmislenost igle prenosi se i na oksimoron „bogate i jednostavne“ kravate koju učvršćuje, a oboje se zvukovno dovode u vezu s dvojednim lirskim ja (*necktie* /'nektai/). Igla je

objektivni korelativ za čitavu Prufrockovu osobu. Zato Prufrockov život doista vrijedi koliko i pribadača: ova dijafora upućuje na to da Prufrockov život (i ličnost) ne vrijedi ništa (igla kao pribadača ili čavao) i da Prufrockov život (i ličnost) odgovara njegovoj vanjštini. (222)

Naposljetku, u najdoslovnijem smislu, oblik igle identičan je obliku slova *I*.

Upravo prisutnost „glasova u pozadini“ otkriva nesposobnost lirske svijesti da se realizira bez sugovornika. Igla se kao motiv pojavljuje prizvana Prufrockovim zamišljanjem tuđe procjene. Međutim, isti glasovi, koji u ovom slučaju zamjenjuju „ti“ u svojevrsnom dijalogu, grafološki su (zagradama) gurnuti u drugi plan: i oni su proizvod lirske svijesti, nezina „druga jastva“. Primijetimo ponovno javljanje istog-a-različitog diftonga /ei/ u /ðei/ i /sei/. Čitav je minijturni dijalog s glasovima strukturiran kao hijizam: Prufrock *gleda* kako ga *opisuju* i *opisuje* ih kao *one koji gledaju*. Lirska svijest se može realizirati samo kao udvajanje na govornika i sugovornika.²⁰

Igla se vraća u osmoj strofi, čiji su osnovni motiv oči (*And I have known the eyes already, known them all*). Značenjskoj cjelini jastva i igle tako se pridružuju i oči/pogled. Pa ipak, u ovom se slučaju igla vezuje uz oči koje Prufrocka „fiksiraju u formuliranu frazu“. Drugim riječima, oči nastupaju kao ravnopravni sugovornici, kao „drugo ja“ – primijetimo homonimiju *eye* i *I* (Jakobson 309), odnosno *eyes* i "I-s". Kao drugo „ja“, oči ravnaju *jezikom*. One zarobljavaju Prufrocka u u nepromjenjivi identitet objekta razgovora, u prazno „ti“. Oči koje „pribadaju“ Prufrocka, međutim, pripadaju, kao i sve ostalo, Prufrocku samom. Užarević primjećuje: „da bih vidio i okvalificirao

¹⁸ Trevisan upućuje na mogućnost Eliotovog poigravanja izrekom „not worth a pin“, u kojoj *pin* označava „nešto vrlo malo ili od male vrijednosti ili važnosti“ (222). Starija verzija izreke „setten not a pin“, pojavljuje se u *Hamletu*: „I do not set my life at a pin's fee (1.4.44, prema Trevisan 222-3). Budući da i Prufrock vrednuje svoj život koliko i pribadaču, Prufrock i Hamlet se izjednačuju. Pa ipak, Prufrock će odbiti ulogu Hamleta. Kako će danski kraljević u potrazi za istinom riskirati da ga drugi smatraju luđakom, dok Prufrock u strahu od tuđe procjene neće učiniti ništa, odbijanje je na mjestu. Ukoliko naglasak u Hamletovoj rečenici prebacimo na, u kontekstu Prufrocka ključnu, zamjenicu „ja“ – *I do not set my life at a pin's fee* – Hamletova replika postaje proleptički kvazi-odgovor, uzvratno odbijanje identifikacije s Prufrockom.

¹⁹ Treća instanca riječi *pin* može se pronaći u Rapsodiji jedne olujne noći, u kojoj se također veže uz motiv oka: *And you see the corner of her eye/ Twists like a crooked pin* [I vidiš ugao je njena oka/Kao igla što se svinu (Eliot 2009:23) (Trevisan 222).

²⁰ Isti se diftong pojavio i u četvrtoj strofi, u kijastiči strukturiranoj (dijaloškoj!) frazi *to prepare a face to meet the faces that you meet* (/feis/ i /feisiz/). Primijetimo i poigravanje jedninom i množinom iste riječi, kao i činjenicu da se hijizam vezuje uz „ti“ (*that you meet*).

svoj pogled – moram sam sebe otuđivati, objektivirati, pretvoriti u drugost“ (Užarević 142). Vrijedi se vratiti i Easthopeovoj definiciji identiteta kao

proces[a], rastegnut[og] između subjekta i objekta. Subjektov ego je 'ono što se odražava od njegove [...] forme u njegovim objektima.' Tako u primjeru zrcalnog stadija ja nisam ni oko koje gleda ni viđeni odraz; ja sam radije proces ili kretanje između njih, identitet proizveden u strukturi alijenacije. (39-40)

Pin (pinned) rimom se povezuju s posljednjim stihom: *How should I begin?* Kako Prufrock može „početi“ govoriti ako više nije Ja koje govori? Glagol *begin* može biti prijelazan ili neprijelazan, pa se rečenica može čitati na dva načina:

(1) ukoliko je prijelazan, rečenici nedostaje objekt (*Što Prufrock (ne) može početi?*)

(2) ukoliko je neprijelazan, tada se odnosi na subjekt („I“) i može značiti samo nešto kao „početi postojati“.²¹

Sudeći prema prethodnim strofama, Prufrock u ovom slučaju ne zna kako početi govoriti. Zadržavanje „dvo-smisla“ glagola spaja ideje „govora“ i „postojanja“. Također postulira adekvatni objekt, ali ga ne pruža, dok istovremeno ostavlja opciju vezanja glagola na subjekt, pa tako ponovno približava kategorije subjekta i objekta.

Završavanje strofe sa „I begin“ još je jedan oblik obrtanja – „počinje“ se na kraju. Čitava strofa, pak, počinje upravo „na kraju“: *I have known the eyes already, known them all.*

(Prazno) središte

Središnji dio Prufrocka čine dvije strofe grafički odvojene od ostatka pjesme, što znači da povezuje *dvije polovice* pjesme. Stihovi su izvorno bili dio *Prufrockovog bdijenja (Prufrock's Pervigilium)*, fragmenta od 38 stihova koji je izbačen iz završne verzije pjesme. Zadržana su prva tri stiha, koja čine prvu kratku strofu središnjeg dijela, te 33. i 34., koji čine drugu. Koncept podvojenosti tako postaje organizacijskim principom najvišeg nivoa.

Citirat ćemo središte u potpunosti:

.....

*Shall I say, I have gone at dusk through narrow streets
And watched the smoke that rises from the pipes
Of lonely men in shirt-sleeves, leaning out of windows? ...*

*I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.*

²¹ Ivir definira *begin* kao *isključivo* neprijelazni glagol čija je funkcija „markiranje ingresivnog ili inhoaktivnog podvida predikata rečeničnog subjekta u dubokoj strukturi“. (44) Drugim riječima, lirskom subjektu ostaje samo oznaka za započinjanje radnje ili stanja, bez glagola koji bi tu radnju konkretizirao. Ovo podsjeća na Prufrockovu kasniju tvrdnju da „ne može reći točno ono što misli“, već može samo, poput *laterne magice*, bacati obrise (oznake) na zaslone.

.....

Upitni *Shall I* kontrast je uvodnom *Let us*, u izboru glagolskog oblika i u subjektivnom broju. Unatoč tome, cijela bi se prva strofa mogla sažeti prvim stihom desete: *I have gone at dusk through narrow streets*. Princip svođenja, reduciranja i ponavljanja već spomenutog definira središte. Fraza „ti i ja“ iz prve strofe ovdje je svedena na lirsko Ja. Dim iz treće i četvrte strofe sada je sveden na dim iz lula muškaraca i ograničen na samo jedan stih. Usamljeni muškarci koji se naginju kroz prozore svedeni su na svoje ruke, odnosno na još zaobilazniju sliku svojih rukava. Tercet je rekapitulacija, zaokruživanje prve polovice pjesme. Na neki način predstavlja iluminaciju – Prufrock vidi sebe i svoje ogromno pitanje u pravoj veličini, kao male i nevažne. Ali isto tako, njegova spoznaja je puko ponavljanje, u njenom „središtu“ nema ničega.

Slijedi ga dvostih koji u potpunosti potire Prufrockovu subjektivnost pretvarajući ga u životinju:

*I should have been a pair of ragged claws
Scuttling across the floors of silent seas.*

Prvo što valja primijetiti je vraćanje (pod)morskog motiva. U prvoj strofi korištene su oštrige; ovdje je to rak. Kao i oštrige, koje su predstavljene samo svojom ljušturom, i rak je predstavljen samo kliještima, preciznije *parom* kliješta (koji je ekvivalent paru ruku/rukava). Drugo je aliteracija /s/ i motiv dna (*floors*). Oboje podsjećaju na epigraf: Guidov govor karakterizira upravo „siktava“ aliteracija /s/ (*fosse ... tornasse ... staria senza più scosse ...*), a pakao je za njega „dno“ (*fondo*). Već smo na početku odredili Prufrockovu svijest kao „prostornu“. Sultan zamjećuje da je važna binarna opozicija čitave pjesme prostorna: Guidovo dno iz epigrafa povezuje se s „podom“ na kojem spava večer, morskim dnom, čak i motivom utapanja, u jedinstvenu krivulju kretanja prema dolje kojoj se suprotstavljaju „uzletni“ motivi sobe na katu, penjanja stubama i sirena koje jašu na valovima – s tim se dvostrukim kretanjem povezuje i „dizanje i spuštanje“ pitanja na tanjur (235). Motiv morskog dna anticipira i završnu strofu, pa se u središtu isprepliću i početak i kraj. Prufrockovo prosvjetljenje tako vodi u krug, on „otkriva“ ono što je već znao.

Nesrazmjer

Prufrock prolazi kroz središte svoje pjesme i počinje dvanaestu strofu s nepravilnom rimom i ponavljanjem motiva iz prve polovice – večeri, mačke, „tebe i mene“. Izraz *tea and cakes and ices* varira *toast and tea* iz treće strofe. Nepravilnom se rimom *ices* vezuje uz *crisis*, naglašavajući nesrazmjer između stvarne važnosti Prufrockovog pitanja i njegovog doživljaja istog. Ne smijemo zaboraviti i na ponovnu pojavu /aɪ/ u /'aɪsɪz/ i /'kraɪsɪs/, što stavlja ovaj rimovani par u sferu lirskog subjekta: naposljetku, Prufrock je "zaleđen" u svom osobnom paklu, u neprestanoj krizi identiteta. Nepravilnost rime *peacefully-me* time postaje jasniji. Izrazita silabička nekongruencija članova

priziva u sjećanje rimu *go-Michelangelo*. Usput, i u /*ˌmaɪkəˈlændʒələʊ*/ nalazimo /aɪ/ (/maɪ/), što nam daje uvjet za usporedbu: nesrazmjer beznačajnog, plahog Prufrocka i titanskog umjetnika je očit.

Svi ostali parovi predstavljaju pravilne rime: iako je Prufrock „vidio“ kako njegovu glavu, u stilu Ivana Krstitelja, unose na pladnju (*platter*), svjestan je da njegova dilema nije „nikakva velika stvar“ (*matter*); treperenje (*flicker*) Prufrockovog „trenutka veličine“ (prisjetimo se Michelangela) rezultira samo podsmijehom (*snicker*) smrti. *Pravilnost rime povezana je sa sviješću o semantičkom nesrazmjeru*. Prošavši kroz „središte“ svoje Pjesme, Prufrock je u potpunosti svjestan njezine (i svoje) beznačajnosti. Strofa se zaključuje rimovanjem neposredne izjave lirskog subjekta (*I was afraid*) sa jedinim primjerom unutarstihovnog udvajanja u strofi (*wept and fasted, wept and prayed*): lirski se subjekt posredstvom rime ponovno vezuje s načelom „unutarnjeg“ udvajanja.

Laterna magica i estetska funkcija

Trinaesta i četrnaesta strofa obje započinju formulom: *And would it have been worth it, after all*. Najznačajnija za ovu raspravu, međutim, jest usporedba s magičnom lanternom. Vrijedi usporediti sliku magične lanterne sa slikom narkotiziranog pacijenta:

as if a magic lantern threw the nerves in patterns on a screen

like a patient etherized upon a table

Fraze dijele identičnu sintaktičku strukturu, kao i figuru usporedbe. Unutarnja nepravilna rima *lantern-patterns* „zatvara“ živce. S druge strane, živci postaju vidljivi *samo* kroz njihov „uzorak“ u *laterni magici*, pa ova funkcionira kao proizvođač iluzija koji, paradoksalno, jedini može otkriti istinu. Na sličan način, lirski svijest se artikulira samo u svom negativu, slici pacijenta na operacijskom stolu. *Laterna magica* tako funkcionira kao metafora za pjesništvo (i u širem smislu, umjetnost) općenito.²²

Roman Jakobson definira pjesničko djelo kao „jezičku poruku čiju dominantu predstavlja estetska funkcija“ (Jakobson 1978: 123). Ona upravlja svim ostalim funkcijama; ona konstituira „pjesničko obilježje“. Pjesničko obilježje manifestira se

[u] tome da se riječ doživljava kao riječ [...] U tome da riječi i njihova kompozicija, njihovo značenje, njihova vanjska i unutrašnja forma nisu ravnodušno ukazivanje na stvarnost, već dobivaju vlastitu težinu i vrijednost. (118)²³

²² Guidov govor se na sličan način dovodi u vezu sa „sicilskim bikom“ (Dante 2004: XXVII, 7), spravom za mučenje u obliku brončanog bika u kojem se žrtve žive spaljuju, a njihovi krikovi oponašaju bikovu riku. Ne samo da je sicilski bik pokušaj „oživljavanja“ umjetnog žrtvovanjem živog, već je njegov tvorac prema legendi ujedno i njegova prva žrtva. Usporedba sa sicilskim bikom predstavlja Guidov osobni *contrapasso*: on je zarobljen u plamenu i odgovoran za to (Lansing 63). U opoziciji umjetno-živo, u atmosferi „intenzivne izolacije [i] bolne skučenosti“ (Banerjee 964) i u „mutnom zvuku“ (*confuso suon*) koji proizvodi, sicilski bik je starija sestra Prufrockove pjesničke laterne magice. Za temeljitiju analizu Danteovu usporedbu, v. Banerjee, Kleiner, Lansing

²³ Opširnije o lingvističkim funkcijama u Jakobson 1966: 290-295.

Ako je *laterna magica* metafora pjesničkog jezika koji istinu otkriva „naopako“ i „posredno“, ona je istovremeno i metafora za Prufrocka, koji upravo izgovara neizgovoreno/neizgovorljivo. Prufrock naposljetku ne postoji izvan pjesme, kao što ni pjesma ne postoji izvan njegove svijesti. On *jest* pjesma. Ovo je vidljivo i u konstrukciji naslova. Prepozicija *of* označava čije je što, ali i o čemu/od čega je što: "Prufrockova pjesma" je i pjesma "o Prufrocku" (ili "od Prufrocka"), čime je Prufrock – ponovno – označen i kao subjekt i kao objekt (Videnov 126).²⁴ Ako je pjesma u-sebe-zatvoren jezik, preoblikovanje uobičajene funkcije jezika kao komunikacije, Prufrock je u-sebe-zatvoren lik koji „preoblikuje“ uobičajenu strukturu dijaloga premještajući ga u svoju unutrašnjost. Pjesma, kao i Prufrock, govori prvenstveno sama sa sobom i gradi se upravo se kroz svoje unutarnje „dvojedinstvo“.

Završetak: jedno ili više?

Naizgled banalno pitanje koje se može postaviti o završetku *Prufrocka* jest: što uopće čini pjesmin završetak? Jednako banalan odgovor bio bi – završna strofa. Ali što zapravo čini završnu strofu u *Prufrocku*? Kraj pjesme sastoji se dvanaest stihova, organiziranih u tri tristih, jednog distiha i jednog stiha, poredanih u niz 2-3-1-3-3. Strofe od dvanaest stihova najbliže su što Prufrock nudi u smislu regularnog strofičkog obrasca, ali pitanje je možemo li dvanaest završnih stihova shvatiti kao jednu „raspršenu“ strofu.²⁵ Ukoliko ju tako shvatimo, njezin formalni rasap može predstavljati „o(s)tvarenje“ konačne fragmentacije Prufrockove ličnosti započete već u cijepanju jastva na „ti i ja“. S druge strane, svršetak pjesme može se čitati kao potpuno zatvaranje lirskog „ja“. Zamjenica *I* se u posljednjih dvanaest stihova ponavlja ukupno devet puta (uz udvajanja: *I grow old... I grow old...*), posvojni oblik *my* ponavlja se dvaput, uz pojavu jednog akuzativa *me*: sveukupno *dvanaest* spomena lirskog Ja. Međutim, nisu ravnomjerno raspoređeni: u posljednjih pet stihova nema nijednog direktnog spomena Ja. Sve instance lirskog Ja su nagomilane u prvih sedam stihova, što zvukovno „zgušnjava“ lirsku svijest u zatvorenu akustičku kutiju u kojoj ista svijest usamljeno odjekuje. Ja se istovremeno kristalizira i rasipa.

Zadnjih pet stihova usredotočuju se na Prufrockovo jedino društvo uz „ti“ – sirene. Posljednji spomeni „ja“ isprepleću se s njima:

I have heard the mermaids singing, each to each.

Formulacija *each to each* svraća pozornost na međusobnu usmjerenost sirena: na *dijalogenost* njihovog pjeva, ali i na njihovu međusobnu *identičnost*. Prufrock je u jednu ruku u pravu: neće pjevati njemu (ili njegovom ja-polu) jer pjevaju samo jedne drugima. Primijetimo povratak /ei/ u /

²⁴ Možda bi najvjerniji prijevod fraze na hrvatski uključivao prijedložni genitiv: „ljubavna pjesma od J. Alfreda Prufrocka“.

²⁵ Brojčani raspored stihova po strofama: 12 – 2 – 8- 12 – 2 – 12 – 6 – 7 – 8 – 3 – 2 – 12 – 12 – 12 – 9 – 12/2-3-1-3-3.

'mɜ:meɪdz/ U drugu ruku, dakako, sirene *jesu* on, kao što je sve u pjesmi on, stoga kad pjevaju jedna drugoj, pjevaju njemu. Još jednom, krajnje pojednostavljeno, Prufrock pjeva samome sebi. Rečenična struktura posljednjeg stiha to potvrđuje:

I do not think that they will sing to me.

Zavisna rečenica koja čini ovaj stih sastoji se od glavne, čiji je subjekt Prufrock, i zavisne čiji su subjekt sirene dok je Prufrock neizravni objekt. Ponašanje sirena doslovno „zavisi“ o Prufrockovoj točki gledišta, kategorije subjekta i objekta upadaju jedna u drugu u lirskom subjektu.

We na kraju korespondira s *us* na početku pjesme, čineći tako „zatvoreni krug“. Napetost između jednog i mnogo, međutim, ne završava u potpunosti u korist množine. Vizija sirena započinje s frazom *I have seen*, što stavlja pluralno *we* „unutar“ singularnog *I*. Za razliku od *us* s početka pjesme, *we* je subjekt u nominativu, a dodatno ga naglašava i gusta aliteracija /w/, kao i njezino vezanje uz /eɪ/ u *waves* /weɪvz/ i /aɪ/ u *white* /waɪt/. Pa ipak, posljednjih pet stihova sadrže i četiri instance riječi *sea*. *See* /si:/ i *sea* /si:/ su homofoni par. Prisjetimo se da su oči i očiste povezani s lirskom svijesti, između ostalog, upravo homofonijom *eye* i *I*. Moglo bi se reći da je *sea* „prerušeno“ *seen*, koje je opet „prerušeno“ *I*. Jednina i množina se ponovno isprepleću.

Konačno, motiv sirenskog pjeva podsjeća nas na Odiseja, jedinog čovjeka koji je čuo sirenski pjev i preživio. Prufrock, kojega radije boravi sa sirenama nego s ljudima, suprotnost je Odiseju, čime nas završetak pjesme vraća na početni epigraf Guida de Montefeltra. S druge strane, ne treba zaboraviti ni da je u Danteov Odisej vlastitim „sirenskim pjevom“ nagovorio svoje ljude na „ludi let“ (Dante 2004: XXVI, 125) u bezimeno (Harrison 1048), s onu stranu ljudskosti i jezika. Prufrock također odbija ljudskost i jezik svojom željom da bude „par kliješta“ na dnu „tihog mora“ i opredjeljivanjem za sirenski pjev umjesto glasova. Paradoksalno, upravo ga činjenica da pjeva samom sebi vraća natrag u ljudskost i u jezik. Pjesma čini puni krug.

Prufrock i stidljiva gospa

Prufrockova udvojena svijest ne može se izraziti nikako drukčije osim kao dijalog lirskog Ja i „ti“ ili „drugog Ja“), dijalog koji onemogućuje dijalog s ikakvim stvarnim „ti“. Prufrockovo Ja se pritom kroz pjesmu predstavlja posredstvom „uzoraka na zaslonu“. Za pretpostaviti je da će i njegovo „drugo Ja“ dobiti odgovarajući umjetnički „uzorak na zaslonu“.

Pjesma *Njegovoj stidljivoj gospi* (*To His Coy Mistress*) Andrewa Marvella predstavlja „nesumnjivo najingenioznij[u] i najslavnij[u] od sećentističkih obrada motiva *carpe diem* i *carpe florem* u engleskoj poeziji“ (Ciglar Žanić 195). Tematski, dakle, predstavlja zrcalnu suprotnost *Prufrocku*. Ovo je vidljivo i usporedbi struktura obiju pjesama. Kao i Prufrockova pjesma, Marvellovo ljubavno nagovaranje predstavljeno je u obliku logičkog argumenta, koji se može podijeliti na tri, gramatički razlučiva, dijela (Jakobson 179). Sultan dijeli Marvellovu logičku sekvencu na:

- (1) argument, „ako“ (*Had we...*) u subjunktivu
- (2) protu-argument „ali“ u indikativu i
- (3) zaključak „dakle“ (*Now therefore...*) u imperativu (259).

Prufrockov tijekom svijesti doslovno izokreće niz:

- (1) zaključak u imperativu premješta se na početak (*Let us go then*)
- (2) slijedi ga nabrojavanje protu-argumenata u različitim oblicima indikativa (*the women come and go; there will be time; I have known ...*)
- (3) početni argument u subjunktivu (*would it have been worth it*) (260).

Prufrockovo završavanje u imaginarnom društvu sirena odgovara imaginarnom svijetu u kojem ljubavnici imaju sve vrijeme svijeta. Marvellove najpoznatije slike u Prufrocku su preoblikovane u svoju suprotnost. Tako Marvellov uvodni stih *Had we but world enough and time* postaje *There will be time*, dok se poznata završna slika *Let us roll all (...) up into one ball* preobražava u: *Would it have been worth it after all (...) to roll/ the universe up into one ball*. Marvellov odlučni, rječiti ljubavnik zrcalna je suprotnost oklijevajućem J. Alfredu koji ne može izreći ono što misli; on je „ti“ Prufrockovom Ja. Bolje rečeno, on je uzorak na zaslonu Prufrockovog „drugog Ja“.

Kad kažemo da Prufrockovo Ja priča s "drugim Ja" koristeći se pritom aluzijama na druge pjesme, uistinu kažemo da *jedna pjesma priča s drugom pjesmom*. Prufrockova svijest, naposljetku, ne postoji izvan ljubavne pjesme kao što ni pjesma ne postoji izvan te svijesti. Pjesnička tvorevina i Prufrockova svijest jesu jezik vraćen u sebe, zatvoren u dijalog sam sa sobom. Tu osobinu *Ljubavna pjesma J. Alfreda Prufrocka* dijeli sa čitavom modernom lirikom. Kao što Hugo Friedrich zaključuje:

Pjesma daleko više hoće biti *tvorevinom dovoljnom samoj sebi*, hoće zračiti mnogim značenjima te se sastojati od spleta napetosti apsolutnih sila što sugestivno djeluje na predracionalne slojeve, ali čine i da zatrepere tajna područja pojmova. [...] Pjesništvo se vlada kao 'jezik patnje koja kruži sama u sebi te više ne teži ozdravljenju već nijansiranoj riječi [...]' (18-22, kurziv moj).

Literatura:

- Alighieri, Dante. *Božanstvena komedija*. Zagreb: Globus media, 2004. Print.
- Alighieri, Dante, and Natalino Sapegno. *La Divina Commedia. Vol. 1, Inferno*. Firenca: La Nuova Italia. 1971. Print.
- Banerjee, Rod D. K. "The Dantean Overview: The Epigraph to "Prufrock"". *MLN*. Vol. 87 No. 7 Comparative Literature (Dec. 1972) 962-966. Hopkins Uni Press. Jstor. Web.
- Childs, Donald J. "Knowledge and Experience in "The Love Song of J. Alfred Prufrock"". *ELH*. Vol. 55, No. 3 (1988), 685-699. Jstor. Web.
- Chinitz, David E. *A Companion to T. S. Eliot*. John Wiley & Sons, 2014. Print.
- Ciglar Žanić, Janja. *Domišljato stvoren svijet*. Jastrebarsko: Naklada Slap, 2008. Print.
- Crystal, David. "Intonation and Metrical Theory". *Transactions of the Philological Society*. 1973. 1-33. dostupno na: <http://www.davidcrystal.com>
- Crystal, David. *The Cambridge Encyclopedia of the English Language*. Cambridge: Cambridge UP, 2003. Print.
- Easthope, Antony. *Poetry as Discourse*. London: Routledge, 1990. Print.
- Eliot, T. S., and Christopher Ricks. *Inventions of the March Hare: Poems, 1909-1917*. New York: Harcourt Brace, 1998. Print.
- Eliot, T. S. *Pusta zemlja i druga djela*. Zagreb: Školska knjiga, 2009. Print.
- Eliot, T. S. *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*. Zagreb: Matica hrvatska, 1999. Print.
- Eliot, T. S. "The Love Song of J. Alfred Prufrock". *Poetry*. Vol. 6, No. 3 (June 1915), 130-135. Jstor. Web.
- "Etymology of I". www.etymonline.com. Douglas Harper. n.d. Web. 15 Jan. 2016.
- Friedrich, Hugo. *Struktura moderne lirike: od Baudelairea do danas*. Zagreb: Stvarnost, 1969. Print.
- Gates, Rosemary L. "T. S. Eliot's Prosody and the Free Verse Tradition: Restricting Whithman's "Free Growth of Metrical Laws"". *Poetics Today*. Vol. 11, No. 3 (1990), 547-578. Jstor. Web.
- Genette, Gerard. *Figure*. Beograd: "Vuk Karadžić", 1985. Print.
- Hartman, Charles O. *Free Verse: An Essay on Prosody*. Princeton: Princeton UP, 1980. Print.

- Hatcher, Anna. "Dante's Ulysses and Guido da Montefeltro." *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*. No. 88 (1970), 109-117. Jstor. Web.
- Ivir, Vladimir. "On the Syntax and Semantics of the Verb 'Begin'". *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia*. No. 41-42 (1976). Hrčak. Web.
- Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Beograd: Nolit. 1966. Print.
- Jakobson, Roman. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta. 1978. Print.
- Joyce, James. *Dubliners*. London: Penguin Books. 1996. Print.
- Jurić, Slaven. "Suvremena teorija slobodnog stiha: mitovi i mogućnosti teoretskog pristupa". *Umjetnost riječi: časopis za nauku o književnosti*. God. 49 (2005), 3/4, 181-228. dostupno na: <http://www.ffzg.unizg.hr/kompk/index.php>
- Klaić, Bratoljub, ed. *Rjecnik stranih rijeci: tuđice i posuđenice*. Zagreb: Nakladni Zavod MH, 1987. Print.
- Kleiner, John. "Criminal Invention: Dante, Ovid and the Bull of Phalaris". *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*. No. 123 (2005) 71-81. Hopkins Uni Press. Jstor. Web.
- Langbaum, Robert Woodrow. *The Poetry of Experience; the Dramatic Monologue in Modern Literary Tradition*. New York: Norton, 1963. Print.
- Lansing, Richard H. "Submerged Meanings in Dante's Similes (Inf. XXVII)". *Dante's Studies with the Annual Report of the Dante Society*. No. 94 (1976). 61-69. John Hopkins Uni Press. Jstor. Web.
- Lotman, Jurij Mihajlovič. *Struktura umjetnickog teksta*. Beograd: Nolit, 1976. Print.
- Luthy, Melvin J. "The Case of Prufrock's Grammar." *College English*. Vol. 39, No. 7 (March 1978), 841-843. Jstor. Web.
- Markulin, Joseph. "Dante's Guido Da Montefeltro: A Reconsideration." *Dante Studies with the Annual Report of the Dante Society*. No. 100 (1982), 25-40. John Hopkins Uni Press. Jstor. Web.
- Perloff, Marjorie. *21st-century Modernism: The "New" Poetics*. Willey-Blackwell. 2002. Print.
- Pogue Harrison, Robert. "Comedy and Modernity: Dante's Hell." *MLN*. Vol. 102, No. 5, Comparative Literature (1987), 1043-1061, John Hopkins Uni Press. Jstor. Web.
- Slavić, "Eliotov ranjeni kirurg". *Književna smotra*. br. 108-109 (2-3) (1998), 41-50. Print.

Sultan, Stanley. *Eliot, Joyce & Company*. New York: Oxford UP, 1987. Print.

Trevisan, Sara. "Eliot's the Love Song of J. Alfred Prufrock." *The Explicator*. Vol. 62, No. 4 (2004) , 221-223. Jstor. Web.

Tropi i figure. ur: Benčić, Živa i Fališevac, Dunja. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog Fakulteta Sveučilista u Zagrebu, 1995. Print.

Užarević, Josip. *Književnost, jezik, paradoks*. Rijeka: Izdavački centar Rijeka, 1990. Print.

Videnov, Valentin A. "Human Voices in Silent Seas: A Reading of Eliot's Love Song". *The Explicator*. Vol. 67, No. 2 (2009). 126-130. Jstor. Web.

Dodatak: abecedni popis ponovljenih elemenata u *Prufrocku* (broj ukupnih ponavljanja u zagradi):

riječi:

almost (2); arms (2); blow (2); dying (2); eyes (2); face(s) (2); fall (fell) (4); meet (2); (a) minute (2); pin (+ pinned) (3); question (3); sea/sea- (5); tea (teacups) (3); time(s) (10); (the) universe (2); waves (2); white (2)

fraze/stihovi:

at times (2);

do I dare (4);

for a hundred (2);

for I have known the x already, known them all

(3); how should I begin (2);

how should I presume

(3); I grow old (2);

if one settling a pillow (2);

let us go (3);

overwhelming question

(2); tell you all (2);

that is not what I meant at all (2);

the yellow x that rubs (rubbing) its x upon (on) the window-panes

(3) there will be time (5) + there is time;

they will say (2);

wept and fasted/prayed (2)

would it have been worth it after all

(2); would it have been worth while

(3); you and me (2);

strofe:

In the room the women come and go
talking of Michelangelo. (2)