



Klint Bruks

PUSTA ZEMLJA: ANALIZA¹

Svaki pokušaj da se napiše bilo šta novo o *Pustoj zemlji*, posebno nakon tekstova F. R. Livisa i F. O. Matiesena, pretpostavlja izvesno opravdanje, a možda čak i izvinjenje. Moja interpretacija očigledno duguje ovim kritičarima. Komentar poput mog može se opravdati pre svega različitom namerom. Livisa uglavnom zanima Eliotov metod kompozicije. Jedan ili dva odlomka poeme su detaljno analizirani, tako da je njegov doprinos razumevanju „značenja“ poeme izuzetno značajan, ali njen ostatak nije tretiran na isti način. Osim toga, smatram da Livis pravi izvesne greške. Matiesen ispituje poemu detaljnije, i njegova analiza je odlična. Ali plan njegovog teksta *Dostignuće T. S. Eliota* ne omogućava dalja ispitivanja. Ukazuje nam na osnovnu temu, smrt-u-životu, ali mi se čini da joj nije posvetio pažnju koju zaslužuje.

Radije ne bih ovde započinjao raspravu o tome koliko je bitno da čitalac raspolaže eksplicitnim intelektualnim razumevanjem različitih simbola, ili logičke mreže njihovih međudnosa. Može biti da takva racionalizacija nije ništa više do skele koju moramo ukloniti kako bismo razmišljali o samoj pesmi. Ali mnogi čitaoci (uključujući i mene) smatraju da je podizanje ovakve skele značajno – ako ne i apsolutno neophodno – pa čak i ako postoje čitaoci koji bi bili u iskušenju da više značaja pridaju samoj skeli nego što bi to bilo potrebno, ima i onih koji bi bili onemogućeni da pesmu dosegnu bez nje. Osim toga, postoji interesovanje za mentalne procese samog gospodina Eliota, iako je gospodin Matiasen ispravno upozorio da Eliotovo pesništvo ne možemo čitati kao autobiografiju, iako određeni simboli i ideje koji se u *Pustoj zemlji* javljaju svakako počivaju na Eliotovom načelnom intelektualnom stanovištu.

Osnovni simbol koji se u poemi upotrebljava, simbol puste zemlje, preuzet je, naravno, iz dela gospođice Džesi Veston *Od rituala do romanse*. Prema legendama, koje u ovom delu obrađuje, na zemlju je palo prokletstvo. Usevi ne rastu, životinje se ne razmnožavaju. Nevolja zemlje je usredsređena i povezana sa nevoljom gospodara zemlje, Kralja ribara, koji je zbog bolesti postao impotentan. Kletva se može ukloniti samo ukoliko se pojavi vitez koji će protumačiti značenje simbola koji se javljaju u kraljevom zamku. Prelaz sa fizičke na duhovnu sterilnost lako se pravi, a u nekim legendama, on je već i učinjen. Poznavanje ove simbolike, kao što je i sam Eliot istakao, suštinsko je za razumevanje poeme.

Istovremeno, za čitaoca je podjednako važno poznavanje Eliotovog osnovnog metoda. *Pusta zemlja* je izgrađena na jednom središnjem kontrastu – što je inače njegov čest postupak, posebno u kasnijim pesmama. Njime se suprotstavljaju dve vrste života i dve vrste smrti. Život lišen smisla je smrt; žrtva, čak i žrtvena smrt, mogu ponovo uspostaviti smisao, probuditi život. Čitava poema je opsednuta ovim paradoksom, varirajući ga nekoliko puta.

¹ Izvor: Brooks, Cleanth Jr. "The Waste Land: An Analysis", *Southern Review*, 3 (leto 1937), str. 106–136.

Eliot je tako nešto otvoreno naveo u jednom od svojih eseja. U „Bodleru“ on kaže: „Potrebno je primetiti jedan poseban aforizam: 'Jedinstveni i najviši užitek ljubavi leži u izvešnosti da činimo zlo.'² To, čini mi se, znači da je Bodler smatrao kako jedina razlika između odnosa čoveka i žene i sparivanja zveri leži u spoznaji Dobra i Zla (moralnog Dobra i Zla, koji nisu prirodno Dobro i Loše ili puritansko Ispravno i Pogrešno). Iako je imao nesavršeno, mutno, romantičarsko shvatanje Dobra, bio je barem sposoban da shvati kako je seksualni akt, kao zlo, daleko dostojanstveniji, manje dosadan, od prirodnog, 'životodavnog' veselog automatizma modernog sveta... Ukoliko smo ljudi, ono što činimo mora biti ili zlo ili dobro; ukoliko činimo zlo ili dobro mi smo ljudi; paradoksalno, onda je bolje činiti zlo, nego ne činiti ništa: tada makar *postojimo* [*moj kurziv*].“ Poslednja rečenica presudna je za razumevanje *Puste zemlje*. Činjenica da su ljudi zaboravili spoznaju dobra i zla, sprečava ih da uopšte budu živi i opravdava posmatranje moderne puste zemlje kao kraljevstva u kome ljudi zapravo i ne postoje.

Ova tema istaknuta je u citatu koji prethodi početku poeme. Sibila kaže: „Želim da umrem.“ Njenu izjavu možemo interpretirati na nekoliko načina. Između ostalog, ona kaže isto što i ljudi koji nastanjuju pustu zemlju. Ali ona možda takođe izgovara ono što lirski subjekt u „Putovanju mudraca“ kaže, „ovo Rođenje beše / Teška i gorka agonija za nas, ko Smrt, naša smrt / ...Bila bi mi draga još jedna smrt.“³

I

Prvi deo „Sahranjivanja mrtvih“ razvija temu privlačnosti smrti, ili poteškoće buđenja iz smrti u životu, u kojoj ljudi u pustoj zemlji žive. Ljudi se boje da žive u stvarnosti. April, mesec ponovnog rađanja, nije najradosnije doba već najokrutnije. Zima nas je barem čuvala zaboravnim snegom. Ovu ideju Eliot je istakao i na drugim mestima. Ranije u „Gerontionu“ napisao je

*U mladosti godine
Došao Hristos tigar
...
Tigar skače u novu godinu. Nas će proždrti.*

Nedavno, u *Ubistvu u katedrali*, hor kaže:

*Mi ne želimo da išta zbude.
Sedam godina živimo na miru,
U kutu, nikome na putu.
Živeći malo, malo životareć.⁴*

² Odlomak iz Bodlerovog *Intimnog dnevnika*, citiran u Eliotovom eseju „Bodler“ (1930).

³ Svi navodi iz pesama T. S. Eliota dati su prema izdanju *Pesama* (Beograd: SKZ, 1998) koje je priredio Jovan Hristić, ukoliko nije drukčije naznačeno. (*Prim. prev.*)

⁴ Svi navodi dati su u prevodu Marka Grčića. Vidi: Eliot, T. S. *Ubojstvo u katedrali*, Zagreb: Kršćanska sadašnjost, 1990. (*Prim. prev.*)

Na drugom mestu: „Plašim se sada remećenja tihih doba.“ Ljudi ne vole kada ih bude iz smrti-u-životu.

Prvi deo „Sahranjivanja mrtvih“ uvodi ovu temu kroz fantaziju lirskog subjekta – fantaziju u kojoj razmišljanje o životu prelazi u sećanje na stvarni razgovor u Hofgartenu da bi se ponovo vratilo na razmišljanje. Uloga razgovora je da nam predstavi klasu i karakter lirskog subjekta. Fantazija se vraća u 19. stihu:

*Kakvo se korenje prima, kakve grane rastu
Iz ovog kamenog smeća?*

Lirski subjekt odgovara samom sebi:

*Sine čovekov,
Ne možeš ni da kažeš, ni da naslutiš, jer znaš samo
Gomilu slomljenih slika u koju bije sunce,
A mrtvo drvo ne daje zaklona, ni cvrčak olakšanja,
Ni suhi kamen traga vode.*

U ovom odlomku imamo reference na *Knjigu proroka Jezekilja* i na *Knjigu Propovednikovu*, a one nam otkrivaju šta je to što čovek više ne zna: odlomak na koji se upućuje u *Knjizi proroka Jezekilja*, 2: 1–3, predstavlja nam potpuno sekularizovani svet:

1. I reče mi: Sine čovečji, ustani na noge da govorim s tobom. 2. I uđe u me duh kad mi progovori, i postavi me na noge, i slušah Onog koji mi govoraše. 3. I reče mi: Sine čovečji, ja te šaljem k sinovima Izrailjevim, k narodima odmetničkim, koji se odmetnuše mene; oni i oci njihovi biše mi neverni do ovog dana.

Na naredni odlomak iz *Knjige Propovednikove*, 12: 1–8, nije referirano samo u navedenim stihovima; na njega se očigledno upućuje i u košmaru petog dela poeme:

1. Ali opominji se Tvorca svog u mladosti svojoj pre nego dođu dani zli i prispeju godine, za koje ćeš reći: Nisu mi mile; 2. Pre nego pomrkne sunce i videlo i mesec i zvezde, i opet dođu oblaci iza dažda, 3. Kad će drhtati stražari kućni i pognuti se junaci, i stati mlinarice, što ih je malo, i potamneti koji gledaju kroz prozore, 4. I kad će se zatvoriti vrata s ulice, i oslabiti zveka od mlevenja, i kad će se ustajati na ptičiji glas i prestati sve pevačice, 5. I visokog mesta kad će se bojati i strašiti se na putu, kad će badem ucvetati i skakavac otežati i želja proći, jer čovek ide u kuću svoju večnu, i pokajnice će hoditi po ulicama; 6. Pre nego se prekine uže srebrno, čaša se zlatna razbije i raspe se vedro na izvoru i slomi se točak na studentu, 7. I vrati se prah u zemlju, kako je bio, a duh se vrati Bogu, koji ga je dao. 8. Taština nad taštinama, veli propovednik, sve je taština.

Sledeći deo koji počinje fragmentom stihova citiranih iz Vagnera (možda i to pripada fantaziji protagonistice) iznosi drugu polovinu paradoksa koji je u osnovi poeme: da život u najvišim trenucima intenziteta i smisla nalikuje na smrt. Pesmu iz prvog čina Vagnerove opere *Tristan i Izolda*, „Frisch weht der Wind“, peva mladi mornar na brodu koji Izoldu nosi za Korvol. „Irish kind“ koje se pominje u pesmi ne može sasvim da se primeni na Izoldu.

Pesma prosto govori o srećnoj i nevinoj ljubavi. U svesti protagonista ona budi sećanje na iskustvo ljubavi – na sliku devojke sa zumbulima, kako se vraća iz bašte zumbula. Pesnik kaže:

*Oči su me izdale, nisam bio ni
Živ, ni mrtav, nisam znao ništa,
Zagledan u srce svetlosti, tišinu.*

Stih koji sledi ovaj odlomak, "Oed' und leer das Meer", deluje kao prosto proširenje poslednjeg stiha, „Prazno i široko more [tišine]“. Ali ovaj stih u osnovi pravi ironični kontrast; jer on se javlja u trećem činu opere, kao odgovor glasnika koji ranjenom Tristanu javlja da se na pučini ne nazire Izoldin brod; more je prazno. Prema tome, iako "Irish kind" prvog citata nije Izolda, čitalac koji poznaje operu, prepoznaće u njemu Izoldu, kada dođe do stiha "Oed' und leer das Meer". Jer dato pitanje u prvom citatu je, u suštini, Tristanovo pitanje iz trećeg čina: „Moje irsko čedo, gde si sada ti?“ Dva citata iz opere koji predstavljaju okvir odlomku ljubavne-ekstaze dobijaju novo značenje, u izmenjenom kontekstu. U prvom ljubav je srećna; snažan vetar nosi brod preko talasa. U drugom, ljubav je odsutna; more je široko i prazno. Poslednji citat podseća nas da čak ni ljubav ne može da postoji u pustoj zemlji.

Sledeći deo, onaj u kome se pojavljuje madam Sosostriis, zahteva dalje pozivanje na knjigu gospođice Veston. Kao što je gospođica Veston pokazala, tarot karte su izvorno upotrebljavane kako bi se predvideli događaji od suštinske važnosti za opstanak ljudi, dolazak poplava. Madam Sosostriis se veoma udaljila od uzvišene uloge svojih prethodnica. Ona se bavi vulgarnim predviđanjem budućnosti – i kao takva predstavlja samo jedan element vulgarne civilizacije. Ali simboli tarota su nepromenjeni. Na kartama su predstavljeni različiti likovi, a ona zapravo čita, iako ni sama toga nije svesna, sudbinu lirskog subjekta. Ona smatra da je njegova karta Udavljeni feničanski mornar, te ga upozorava na smrt od vode, ne shvatajući kao ni dugi stanovnici moderne puste zemlje da jedini put ka životu vodi kroz smrt. Udavljeni feničanski mornar je tip božanstva plodnosti čija se figura baca svake godine u more, kao simbol smrti leta. Što se tiče ostalih likova iz špila: Beladona, Gospa od Stena, jeste žena u pustoj zemlji. Čoveka sa tri štapa⁵ Eliot povezuje, kako sam navodi, sasvim arbitrarno sa Kraljem ribarem. Pojam *arbitrarno* govori nam da ne treba pokušavati da među njima pronađemo logičku vezu. (Može biti zanimljivo da naznačimo kako je Eliot u jednoj od kasnijih pesama obrazložio svoju asocijaciju. U „Šupljim ljudima“, on piše, govoreći o jednom od šupljih ljudi:

*I neka prurušen budem
Tako smišljeno, u krzno
Pacova, vranino perje, motke ukrštene
Na nekoj njivi
I krećem se kako me vetar prene*

⁵ Ivan V. Lalić Eliotovu frazu "man with three staves" pogrešno prevodi kao „čovek sa tri dužice“, budući da je eng. *staves* pl. od *staff*, štap (na slici ove karte u tarotu prikazan je čovek sa tri štapa). (*Prim. prev.*)

To je figura strašila, primeren simbol čoveka koji je nestvaran, primeren tip za Kralja ribara, osakaćenog, impotentnog kralja, koji vlada nad legendarnom pustom zemljom. Čovek sa tri štapa u špilju karata možda je pesniku odgovarao kao adekvatna figura kojoj je mogao da pripiše funkciju Kralja ribara, iako je proces identifikacije bio isuviše komplikovan da bi se moglo očekivati kako će ga čitalac ispratiti, a osim toga, poznavanje ovog procesa ne bi doprinelo razumevanju poeme).

Obešeni čovek, koji predstavlja Frejzerovog obešenog boga (uključujući i Hristosa), povezan je, kao što Eliot navodi u fusnoti, sa figurom sa kapuljačom,⁶ koja se pojavljuje u petom delu poeme „Šta je grom rekao“. Madam Sosostriis ne može da ga vidi upravo zato što nosi kapuljaču; možemo takođe reći kako je blebetanje moderne proročice pretvoreno u nov i značajan opis zahvaljujući pesnikovom premeštanju same stvari u nov i ozbiljan kontekst. O Točku i Jednookom trgovcu biće reči kasnije.

Nakon odlomka o madam Sosostriis Eliot nastavlja da usložnjava svoje simbole sterilnosti i nerealnosti moderne puste zemlje povezujući je sa Bodlerovim „nestvarnim gradom“ i Danteovim limbom. Citirani pasus iz Eliotovog eseja o Bodleru razjasniće nam zašto su ovde upotrebljeni Bodlerovi stihovi. U Bodlerovom gradu, snovi i stvarnost kao da se mešaju, a treba primetiti kako se Eliot u „Šupljim ljudima“ takođe poziva na motiv smrti-u-životu nazivajući je „carstvo snova smrti“, kako bi je razlikovao od „drugog carstva smrti“.

Pozivanje na Dantea je, međutim, najznačajnije. Stih „Nikada ne bih pomislio kako smrt pokosila toliko ih je“ preuzet je iz trećeg pevanja *Pakla*; stih „Uzdasi, kratki i retki, isparavali su“, dolazi iz četvrtog pevanja. Gospodin Matiesen već je napomenuo da se treće pevanje bavi Danteovim limbom, u kome se nalaze oni koji su „živeli bez hvale ili krivice“. Ovaj prostor oni dele sa anđelima „koji se nisu ni pobunili, ni stali na stranu Boga, već su se držali za sebe“. Oni savršeno odslikavaju stav modernog sveta. Njihova žalost, prema Danteu, nastaje zato što za njih „nema nade u smrti; njihov slepi život toliko je bedan, da svima zavide“. Iako se ne nadaju smrti, Dante ih naziva „bednicima koji nikada nisu živeli“. U četvrtom pevanju reč je o ljudima koji su živeli moralnim životima, ali su umrli pre objave *Jevanđelja* – tako da su ostali nekršteni. Na ovaj način pokrivene su sve kategorije ljudi koji žive u modernoj pustoj zemlji: oni koji su sekularizovani i oni koji ne poznaju veru. Bez vere njihov život je isto što i smrt. Ponovimo Eliotovu rečenicu koju smo već citirali: „Ukoliko činimo zlo ili dobro mi smo ljudi; paradoksalno, onda je bolje činiti zlo, neko ne činiti ništa: tada makar postojimo.“

Reference na Dantea i Bodlera se onda svode na istu stvar, kao i aluzije na pustu zemlju srednjovekovnih legendi; a ove različite aluzije, zasnovane na mnoštvu izvora, obogaćuju sliku modernog grada tako da on postaje „nestvaran“ na više nivoa: viđen kroz „mrku maglu zimskog praskozorja“; jer su i srednjovekovna pusta zemlja i Danteov limb i Bodlerov Pariz nestvarni.

Pozvanje Stetsona ponovo naglašava vezu između modernog Londona i Danteovog Pakla. U *Božanstvenoj komediji* posle stiha „Nikada ne bih pomislio kako smrt pokosila toliko ih je“, dolaze stihovi „Nakon što sam prepoznao neke među njima, video sam jednu

⁶ Lalić “hooded figure” pogrešno prevodi kao „figuru prekrivenu ogrtačem“, budući da je eng. *hood* kapuljača. (Prim. prev.)

poznatu senku koja se kukavički povukla". I Eliotov protagonista, kao i Dante, vidi među stanovnicima puste zemlje poznato lice. (Smatram da ime „Stetson“ nema posebno značenje. Jednostavno, to je uobičajeno ime koje bi moglo pripadati nečijem prijatelju u gomili ljudi u velikom gradu). Mil je, kao što je Matiesen pokazao, mesto bitke između Kartaginjana i Rimljana u Punskom ratu. Punski rat bio je trgovinski rat – pa je stoga blizak našem posljednjem ratu.⁷ U svakom slučaju, jasno je da Eliot, tako što njegov lirski subjekt prepoznaje prijatelja koji je sa njim bio u Punskom ratu a ne u Svetskom ratu, poentira da su svi ratovi jedan te isti rat; sve iskustvo jedno je iskustvo. Kao što je Eliot rekao u *Ubistvu u katedrali*:

*Ne znamo baš mnogo o budućnosti,
Osim da se od pokolenja do pokolenja
Zbivaju iste stvari.*

Nisam siguran da su Livis i Matiesen u pravu kada tvrde kako stih „Leš što si ga lane zakopao u bašti“ upućuje na pokušaj da se sahrani sećanje. Bez obzira da li je to tačno, navedeni stih takođe upućuje na sahranjenog boga drevnih rituala plodnosti. Treba ga povezati i sa ranijim stihovima „Kakvo se korenje prima, kakve grane rastu“ itd. Ova aluzija na sahranjenog boga razjašnjava ironični, skoro podrugljivi ton odlomka. Sahranjivanje mrtvih sada je sterilno sađenje – lišeno nade. Ali savet „O, ne daj psu da priđe“, uprkos ovom tonu, treba uzeti ozbiljno. Odlomak, na kome se zasniva, kod Vebstera zvuči ovako:

*O ne daj vuku da priđe, jer neprijatelj je ljudima,
I iskopaće ga ponovo svojim noktima.*

Zašto Eliot menja vuka za psa? I zašto značajnu poentu neprijateljstva životinje i čoveka izvrće u njeno prijateljstvo? Ako je, kao što su neki kritičari tvrdili, samo zainteresovan da se pozove na Vebsterov najmračniji komad, zašto je izmenio stih? Sklon sam da Psa (veliko slovo je Eliotovo) razumem kao humanizam i njemu bliske filozofije, čija briga za čoveka urušava ono natprirodno – iskopava leš sahranjenog boga i tako sprečava ponovno rođenje života. Za ovu opštu ideju pogledajte Eliotov esej „Humanizam Irvinga Bebita“.⁸

Poslednji stih „Pokopavanja mrtvih“ – „*Ti! hypocrite lecteur! – mon semblable, – mon frere!*“ – citat iz Bodelera, dovršava unverzalizaciju Stetsona započetom pozivanjem na Mil. Stetson je svaki čovek, uključujući i čitaoca i samog gospodina Eliota.

II

„Sahranjivanje mrtvih“ daje nam načelnu apstraktnu konstataciju o stanju stvari, drugi deo *Puste zemlje*, „Partija šaha“, daje nam konkretne ilustracije. Najjednostavniji kontrast u ovom stanju – koji će običnog čitaoca najpre udaljiti od pomenutog kontrasta između dva tipa života, ili dve vrste smrti – uspostavlja se između života u bogatom i veličanstvenom okruženju i života u niskom i vulgarnom okruženju londonskog paba. Obe scene, ma kako

⁷ Prvom svetskom ratu. (*Prim. prev.*)

⁸ Prvi put objavljen 1927. godine.

suprotstavljeno delovale, pripadaju savremenoj pustoj zemlji. U obema je život izgubio smisao.

Posebno sam dužan brilijantnom komentaru gospodina Alena Tejta povodom prve deonice ovog dela poeme. Kako navodi, „žena je [...] verujem, simbol čoveka u sadašnjem dobu. On je okružen veličanstvom prošlosti, ali ne učestvuje u njemu; ono ga ne održava.“ Na drugom mestu kaže: „Bogato iskustvo veličanstvene tradicije predstavljene u sobi, suočeno je sa nasilnim šokom igre koja simboliše nehumane apstrakcije modernog uma.“ Život nema smisla, istorija nema smisla; nema odgovora na pitanje: „Šta ćemo uopšte raditi?“ Jedino što ima smisla je apstraktna igra koju igraju, u kojoj je značenje dodeljeno i arbitrarno, isključivo konvencionalno – kratko, partija šaha.

Data interpretacija opravdaće jednim delom naznačenu referencu na Kleopatru, u prvim stihovima deonice. Ali smatram da postoji još jedan razlog za pesnikovo poređenje žene sa Kleopatrom. Kraljica u Šekspirovoj drami – „Godine njoj ne mogu ništa, neće / Od njih svežina njena usahnuti“⁹ – možda je najekstremniji primer ljubavi koja je samoj sebi svrha – u njoj je predstavljen ženstveni par ljubavnika koji je odbacio čitavo carstvo zbog ljubavi. Ali beskrajna raznolikost života žene u „Partiji šaha“ je ustajala. Kod nje zapravo nema raznolikosti, a ljubav jednostavno ne postoji. Uloga nagle promene tona u opisu duboreza i slika u sobi, sa herojskog i veličanstvenog, do karakterizacije preostalih artefakata kao „drugih sparušenih patrljaka vremena“ očigledna je. Ali pozivanje na Filomelu je posebno važno, jer Filomela je, kako mi se čini, jedan od središnjih simbola poeme.

Gospođica Veston pokazuje (u *Potrazi za svetim Gralom*) da deo jednog od spisa o Gralu, koji je očigledno služio kao sažet pregled legende, govori kako je dvor bogatog Kralja ribara nestao iz sećanja ljudi onog trenutka kada su dvorske dame koje su posećivale kapelu silovane i kada su im zlatni putiri ukradeni. Prokletstvo zemlje posledica je ovih događaja. Gospođica Veston zaključuje da je to zapis, u formi parabole, o narušavanju starih misterija koje su se nekada verovatno svetkovale otvoreno, ali su kasnije primorane na skrivanje i tajnovitost. Bez obzira da li je gospodin Eliot primetio ovaj odlomak ili namerao da na njega referira, silovanje žene adekvatan je simbol procesa sekularizacije. Džon Krou Rensom to dobro pokazuje u svom tekstu *Bog bez groma*. Ljubav je estetika seksa; požuda je nauka. Ljubav podrazumeva odlaganje zadovoljenja želje; podrazumeva čak i određeni asketizam i ritual. Požuda vodi napred ubrzano i naučno, neposrednom zadovoljenju želje. Naša savremena pusta zemlja velikim je delom posledica našeg naučnog stava – naše potpune sekularizacije. Nema potrebe posebno naglašavati kako požuda poništava sopstvene svrhe. Prikazivanje „Preobražaja Filomele koju je varvarski kralj“, adekvatan je komentar na scenu koju ukrašava. Legendarna pusta zemlja tako je stvorena – moderna pusta zemlja takođe.

Da ovaj pogled nije samo vešta dosetka vidimo na osnovu promene glagolskog vremena koje Eliot upotrebljava na ovom mestu i koje je gospodin Edmund Vilson prokomentarisao: „A ona je još plakala, a svet nastavlja da je progoni.“¹⁰ Očigledno je da je „svet“ saučestvovao u zlodelu varvarskog kralja, kao i da još uvek saučestvuje.

⁹ Prevod Borivoja Nedića i Velimira Živojinovića. Vidi: Šekspir, Vilijam. *Antonije i Kleopatra: tragedije*, Beograd: Kultura, 1963. (Prim. prev.)

¹⁰ Izmenjen Lalićev prevod. (Prim. prev.)

Za „prljave uši“ pesma slavuja nije ono što ispunjava čitavu pustinju nepovredivim glasom – već je samo „dživ-dživ“. Edmund Vilson je istakao da upotreba ptičje pesme nije samo neutralno elizabetansko prenošenje onomatopeje, već da nosi sa sobom konotacije ružnog i grubog. Dati odlomak je prema tome jedan od mnogih primera Eliotovog postupka upotrebljavanja određenog iskaza koji u jednom kontekstu predstavlja nešto neutralno, a u drugom postaje ispunjen posebnim značenjem.

Odlomak o Filomeli ima, međutim, i drugo značenje. Ako je komentar na to kako je pusta zemlja postala pusta, on takođe ponavlja temu smrti koja je put ka životu – temu umrlog boga. Silovana žena preobražava se kroz stradanje u slavu; kroz nasilje nastaje glas koji je „nepovrediv“. Teza prema kojoj je stradanje delovanje, te da iz stradanja nastaje pesništvo, jedna je od Eliotovih omiljenih. Na primer: „Šekspir je takođe bio obuzet borbom – od koje se isključivo sastoji život pesnika – da preobrazi svoje lične i privatne agonije u nešto bogato i čudno, univerzalno i bezlično.“¹¹ Razmotrimo ovde i njegovu izjavu povodom Bodlera: „Zaista, u načinu na koji je stradao vidimo već prisustvo nečega natprirodnog i nadljudskog. On iznova odbacuje čisto prirodno i čisto ljudsko; drugim rečima, on nije ni 'naturalista' ni 'humanista'." Tema života koji je smrt posebno je naglašena u razgovoru muškarca i žene. Ona ga pita: „Jeste li vi uopšte živi ili niste?“, ali ovaj put mi smo dobro pripremljeni aluzijom na Dantea u „Sahranjivanju mrtvih“ da bismo shvatili značaj ovog pitanja. (Ona ga takođe pita: „Zar u vašoj glavi nema ničega?“ On je jedan od šupljih ljudi – „glave ispunjene slamom“.) Ovi ljudi, kao i drugi ljudi u pustoj zemlji, ne znaju ništa, ne vide ništa, nisu čak ni živi.

Ali protagonist se nakon ovog razmišljanja o sterilnosti smrti u modernoj pustoj zemlji – „Mislim da smo u aleji pacova / U kojoj su mrtvaci izgubili svoje kosti“ – seća smrti koja nije bila sterilna, koja je bila preobražaj u nešto bogato i čudesno, smrt opisanu u stihovima *Bure* – „Ovi biseri behu njegove oči“.

Pozivanje na navedeni odlomak iz *Bure*, kao i na Filomelu, formira jedan od Eliotovih središnjih simbola. Susrećemo se sa njim još dva puta do kraja poeme. Zato je ovde primeren jedan uopšten komentar. Navedeni stihovi su deo pesme koju peva Arijel, mameći Ferdinanda, napuljskog princa, da upozna Mirandu i doživi ljubav, i da kroz ovu ljubav dovede do zalečenja i spasenja svih ljudi sa ostrva. Ferdinand kaže o pesmi:

*Mog utopljenog oca pominje
ta pesmica. – To nije delo smrtnih
stvorenja, nije to zemaljski zvuk...¹²*

Ova aluzija je veoma zanimljiv primer Eliotovog postupka koji smo već prokomentarisali, a koji se sastoji iz promene konteksta pojedinačnom motivu, čime mu se dodeljuje novo i snažno značenje. Ovaj opis smrti koji nas vodi u raskošan i neobičan prostor – smrt postaje neka vrsta rođenja – u svesti lirskog subjekta povezuje se sa udavljenim bogom, čija figura je bacana u vodu simbolišući smrti plodnosti prirode, ali je potom vađena iz vode,

¹¹ Iz eseja „Šekspir i Senekin stoicizam“ (1927). Naredni citat je iz eseja „Bodler“.

¹² Svi navodi iz *Bure* dati su u prevodu Branimira Živojinovića. Vidi: Šekspir, Vilijam. *Bura*, Beograd: SKZ, 1993. (Prim. prev.)

kao simbol njenog obnavljanja. (Videti *Od rituala do romanse*.) Dati odlomak, prema tome, predstavlja savršenu antitezu odlomku iz „Sahranjivanja mrtvih“: „Leš što si ga lane zakopao u bašti“ itd. U njemu, kao što smo već naveli, prepoznamo antitezu sterilnoj i neplodnoj smrti „u aleji pacova“ o kojoj smo upravo govorili. (Videćemo da je kontrast između smrti u aleji pacova i smrti u *Buri* ponovljen u „Propovedi vatre“.)

Ostalo nam je još da prokomentarišemo kako je naslov ovog dela poeme, „Partija šaha“, povezan sa Midltonovim komadom, *Žene pazite se žena*, iz koga je preuzet. U njegovom komadu, šah ima ulogu zamajavanja udovice, dok muškarci zavode njenu snaju. Zavođenje se praktično pretvara u silovanje, a igrom *dvostrukog značenja*, ono je opisano rečnikom partije šaha. Vidimo zato još jednu vezu sa simbolom Filomele. Apstraktna igra se u savremenoj pustoj zemlji upotrebljava, kao i u komadu, da prikrije silovanje, a sama je istovremeno opis silovanja.

Drugi deo „Partije šaha“ prikazuje nam duhovnu prazninu, ali sada na drugom kraju društvene lestvice, putem razgovora dve koknijevke¹³ u londonskom pabu. Njihov razgovor je dovoljno jasan, a jedini stihovi koji zahtevaju detaljniji komentar su citati Ofelijinih reči iz *Hamleta*, kojima se deonica završava. I Ofeliju interesuje ljubav, kao sagovornice koje slušamo. Ofelija je u suštini bila u istoj poziciji kao i žena o kojoj razgovaraju. Ona je takođe jednom rekla:

*O mladi momci, svakog vas
Nek bude stid i sram.
Jer svak će to u zgodan čas
Učinit isto, znam.*¹⁴

I njena poezija (uključujući i stihove ovde citirane), kao i Filomelina, proizilazi iz patnje i stradanja. Mislim da značaj ove reference počiva upravo na datoj paraleli, a ne na jednostavnom i satiričnom kontrastu između elizabetanske uzvišenosti i moderne banalnosti. Konačno (i uprkos marksistima), Eliotov prigovor na račun modernog sveta ne proizilazi iz sentimenta prema kojem je izvor naše nesreće u činjenici da smo se našli u dvadesetom veku posle Hristosa, umesto u sedamnaestom.

III

„Propoved vatre“ koristi nekoliko simbola koji su već razvijeni. Vatra je sterilni požar požude i čitav treći deo je propoved, ali propoved izložena putem primera. Ovaj deo poeme takođe sadrži neke od najlakše razumljivih književnih aluzija. Započinje slikom moderne reke. U Spenserovom „Protalamionu“ opisana je takođe londonska reka, scenom dominiraju nimfe i njihovi ljubavnici, što pripremaju venčanje. Kontrast između Spenserove scene i njenog ekvivalenta u dvadesetom veku je dramatičan. Ljubavnici su sada „dokoni naslednici bogatih direktora“, a što se tiče venčanja Spenserovih elizabetanskih dama, u

¹³ Žiteljke Ist Enda, siromašnog, istočnog Londona. (*Prim. prev.*)

¹⁴ Prevod Milana Bogdanovića. Videti: Šekspir, Vilijam. *Hamlet: kraljević danski*, Zagreb : Matica hrvatska, 1956. (*Prim. prev.*)

narednim stihovima saznajemo dosta upravo o njima. Na kraju ovog dela poeme, u govoru treće Temzine nimfe sažima se čitava njena problematika.

Temza je takođe povezana sa Lemanom – tako da pesnik savremenu pustu zemlju vidi kao neku vrstu vavilonskog ropstva.

Zamak Kralja ribara uvek se nalazi na obali reke ili mora. Naziv „Kralj ribar“ potiče, kako nam objašnjava gospođica Veston, od ribe kao simbola plodnosti i života. Ovo značenje je, međutim, često zaboravljano, pa je naziv objašnjavan u kasnijim romansama o Gralu tako što je kralj prikazivan kako ribar. Eliot se poziva na scenu pecanja kako bi postigao suprotan efekat. Na njoj počiva realističnost slike – „Dok sam ja pecao u mutnom kanalu“. Ali čitalac koji je upoznat sa analizom Džesi Veston, zna da je to referenca na Kralja ribara iz legendi o Gralu. Lirski subjekt je osakaćeni i impotentni kralj iz legende.

Eliot nastavlja da povezuje simboliku puste zemlje sa *Burom*, citirajući stihove koje izgovara Ferdinand, napuljski princ, koji se javljaju neposredno pre Arijelove pesme „Pet hvati duboko“. Ali menja ih, budući da ne kaže „oplakujući propast¹⁵ / kralja mog oca“, već:

*Razmišljajući o brodolomu kralja moga brata
I o smrti kralja moga oca pre njega.*

Moguće je da je izmena načinjena kako bi se opis iz *Bure* povezao sa pričama o Parsivalu. Tako na primer u *Parsivalu* Volframa fon Ešenbaha, isposnik Treverzent je brat Kralja ribara, Anfortasa. On kaže Parsivalu: „Ime mu je Anfortas i svi ljudi ga znaju, a ja ću doveka plakati za njim.“ Njihov otac Frimutel je, naravno, mrtav.

Lirski subjekt se prema tome ne identifikuje samo sa Ferdinandom iz *Bure* već i sa likovima iz legendi o Gralu; brodolom je upotrebljen prvi put doslovno, u drugom slučaju postaje metafora.

Nakon stihova iz *Bure* ponovo se pojavljuje slika sterilne smrti iz koje život ne može da se obnovi, jer kosti „zveče samo pod šapama pacova, iz godine u godinu“. (Podudaranje ove figure sa slikom smrti od vode u Arijelovoj pesmi već sam prokomentarisao. Citirani stihovi iz *Bure* nalaze se neposredno pre njegove pesme.)

Aluzija na Marvelovu pesmu „Njegovoj stidljivoj ljubavnici“ jedna je od najlakših u čitavoj poemi. Umesto „krilatih kočija vremena“ pesnik čuje „zvuke truba i motora“ savremenog Londona. Ali se deonica dalje komplikuje. Variranje Marvela prepliće se sa aluzijom na Dejav „Parlament pčela“. Nisu samo „krilate kočije vremena“ postale moderni automobili; Dejav „zvuk truba i lova“ promenjen je u zvuk automobilskih sirena. Akteon se neće suočiti sa Dijanom, boginjom čednosti; umesto toga, Svini, tipični vulgarni malograđanin, dolazi kod gospođe Porter, koja je sve samo ne uzor čednosti. Referenca u poemi na noge „oprane soda-vodom“ podseća pesnika ironično na drugu scenu, na zvuk dece kako pevaju u kupoli tokom Parsivalovog ritualnog pranja Anfortasovih (Kralj ribar) nogu, koje prethodi njegovom izlečenju i skidanju kletve sa puste zemlje. Citat prema tome dovršava aluziju na Kralja ribara započetu u 189. stihu – „Dok sam ja pecao u mutnom kanalu“.

Čista dečja pesma podseća lirski subjekt na pesmu slavuja koju smo čuli u „Partiji šaha“. Povratak simbola prati ponavljanje „Nestvarnog grada“ i pozivanje na Jednookog trgovca.

¹⁵ Eng. *wreck* istovremeno znači i brodolom i propast. (*Prim. prev.*)

Gospodin Eugenides, trgovac iz Smirne, Jednooki je trgovac koga je pomenula madam Sososttris. Činjenica da trgovac ima samo jedno oko za madam Sososttris očigledno znači da je njegovo lice na karti prikazano iz profila. Ali Eliot primenjuje ovaj opis na gospodina Eugenidesa sa potpuno drukčijim efektom. Njegovo fizičko oštećenje korespondira sa prehladom madam Sososttris. Sirijski trgovci, kako saznajemo iz knjige gospođice Veston, bili su uz robove i vojnike glavni prenosioci misterija na osnovu kojih nastaju legende o Gralu. Ali u modernom svetu vidimo da su i proricanje putem tarota i mistični kultovi narušeni. Ono što trgovac nosi na leđima, a što je proročici zabranjeno da vidi, jeste samo razumevanje suštine misterija (male su šanse da gospodin Eugenides o njima zna bilo šta, kao što ni madam Sososttris ne može biti svesna važnosti svoje uloge). Gospodin Eugenides, u kategorijama ranijih funkcija treba da inicira lirski subjekt u ezoterički kult koji čuva tajne života, ali na površini pesme, njegov poziv na „vikend u Metropolu“ zapravo je poziv na homoseksualni ljubavni čin. Homoseksualnost je sada „tajna“ i „kult“, ali veoma različit od onoga koji bi gospodin Eugenides trebalo da zastupa. Svrha novog kulta nije život, već paradoksalno, sterilnost.

U modernoj pustoj zemlji, međutim, odnosi između muškaraca i žena jednako su sterilni. Susret između sekretarice i krupnog mladića je slika „ljubavi“ koja se tako praktično i efikasno organizuje da više uopšte nije ljubav. Ova scena, kao što zapaža Alen Tejt, jedan je od naših najstrašnijih uvida u zapadnu civilizaciju. Tragični hor scene je Tiresija, istorijski „ekspert“ za odnose među polovima.

Aluzije na stihove Sapfe i Goldsmita nije potrebno posebno komentarisati. Večernji čas, koji u Sapfinoj pesmi označava vreme odmora i povratak mornara sa mora, vraća daktilografkinju travestiji doma – „Leže na divanu na kome i spava“ – i priprema je za susret sa bubuljičavim mladićem, koji se neće okončati smirajem, već sterilnim plamenom.

Reminiscencija na stihove iz Goldsmitove pesme, prilikom opisa devojčinih postupaka, nakon odlaska njenog ljubavnika, prikazuje nam ironičnim tonom konkretan raspad svih tradicionalnih konvencija.

Lirski subjekt čuje muziku njenog gramofona „kraj voda“. Ona je veoma različita od muzike koju je slušao Ferdinand, a koja ga je vodila do Mirande i ljubavi; ovo je, čini nam se zvuk pesme „O O O O taj šekspirovski Ritam“ iz „Partije šaha“.

Ali lirski subjekt kaže da *ponekad* može da čuje „Prijatne zvuke mandoline“. Posebno je značajno što ova muzika dolazi od ribara (riba je ponovo simbol života), pored crkve (iako je – mada se ne smemo previše osloniti na Eliotove beleške – planirano njeno rušenje). Život u Donjoj četvrti Temze, ako već ne na Strandu, još uvek ima značenje koje je izgubio za daktilografkinju i za bogatu ženu iz „Partije šaha“.

Pesma Temzinih kćeri još jednom nas vraća na početak „Propovedi vatre“, i još jednom se moramo baviti rekom i rečnim nimfama. Incident sa daktilografkinjom zapravo je uokviren scenama sa rečnim nimfama.

Veza između rečnih nimfi i Rajninih kćeri iz Vagnerove opere *Sumrak bogova* lako se može uspostaviti. U delu Vagnerove opere na koji se Eliot poziva u komentaru, na početku trećeg čina, Rajnine kćeri nariču nad gubitkom Rajnine lepote zbog pljačke zlata, i preklinju Zigfrida da im vrati prsten napravljen od opljačkanog zlata, preteći mu na kraju smrću ukoliko ne postupi kako zahtevaju. Kao i Temzine kćeri i one su silovane; kao i nasilje nad damama

iz legendi o Gralu i ovo donosi prokletstvo ljudima i bogovima. Prva pesma pokazuje modernu reku uprljanu naftom i katranom (uporedi je sa opisom reke u prvom delu „Propovedi vatre“). Druga pesma prikazuje elizabetansku reku, na koju se takođe referira u prvom delu „Propovedi vatre“ (Lester i Elizabeta plove njome na splavu koji predstavlja državu. Usput, u Spenserovom „Protalamionu“ iz koga dolaze citati u prvom delu „Propovedi vatre“, pominje se da je Lajkaster živeo u kući u koju je smešteno dešavanje opisano u pesmi.)

U drugoj pesmi nalazimo definitivnu aluziju na odlomak iz *Antonija i Kleopatre*, na koji se već upućivalo u uvodnim stihovima „Partije šaha“:

*Udaraju vesla
Krma izvijena
Ko školjka pozlaćena*

Ako smo imali ma kakve sumnje povodom ove aluzije, Eliotov komentar koji nas upućuje na splav i palubu trebalo bi da ih odagna. Već smo prokomentarisali raniju aluziju na Kleopatru kao primer ljubavi koja je sama sebi svrha. Navedeni simbol ovde ima isto značenje, osim toga, Eliotov komentar naglašava povezivanje Elizabete i Kleopatre. Elizabeta je u prisustvu Španca De Kvadra, dok su pregovori oko španskog braka bili još u toku, otišla tako daleko, „da je lord Robert najzad rekao: Što se mene tiče nema nikakvog razloga da se ne venčamo [De Kvadra je bio biskup], ako kraljica to izvoli“. Deo poeme koji referira na ovu situaciju ima dvostruku funkciju. Pre svega, pojačava opšti kontrast između elizabetanske uzvišenosti i moderne banalnosti: u elizabetanskom dobu ljubav radi ljubavi imala je smisao, a prema tome i uzvišenost. Istovremeno, on stvara i suprotan efekat: Elizabeta i daktilografkinja su slične i različite. (Jedan od razloga za česte aluzije na elizabetansko pesništvo tokom poeme je činjenica da se u engleskoj renesansi zasnovanost zakona u onostranosti počela gubiti. Videti Eliotove eseje o Šekspiru i elizabetanskim dramatičarima.)

Treća pesma Temzinih kćeri prikazuje još jednu banalnu ljubavnu aferu, ujedinjujući teme prve dve pesme. Počinje stihom „Tramvaji i drveće ogrezlo u prašinu“. Sa ovim stihom definitivno smo se vratili u pustu zemlju. Pija, na čije reči upućuje govor anonimne žene kada kaže „Hajberi me rodi. Ričmond i Kju / Upropastili me“ bila je u Čistilištu, tako da je za nju još bilo nade. Žena u ovim stihovima nema nade – i ona je u Paklu: „Mogu da povežem / Ništa sa ničim“. Upravo je završila ono što Eliot u *Ubistvu u katedrali* opisuje kao:

*lagan put u praznu zemlju
[...]
Gdje se duša ne obmanjuje više, jer ondje nema predmeta, nema zvukova
Gdje oni što bijahu ljudi ne mogu više pobjeći
U rastresenost, privid, umaći u san, samozavaravanje,
Nema boja, nema oblika da odvoje, da odvrate dušu
Od samopromatranja, gnusno sjedinjenu u sebi zauvijek, ništa s ničim.
Ne onog što smrću zovemo nego onog što nakon smrti nije smrt...*

Sada „na margejstkom sprudu“, kao i šuplji ljudi, ona stoji „na toj obali natekle reke“.

Pesme Temzinih kćeri simbolišu čitav ovaj deo poeme. Sa referencama na Svetog Avgustina i Budu na kraju „Propovedi vatre“ Eliot izjavljuje: „Nije slučajnost što sam, kao kulmi-

naciju ovog dela pesme, stavio jednog pored drugog ovu dvojicu predstavnika istočnog i zapadnog asketizma.“

Svakako da nije slučajnost. Pouka koju možemo da ponesemo iz svih situacija kojima smo bili svedoci jeste da se moramo vratiti asketizmu – kako bismo obuzdali želju. Mudrost Istoka i Zapada usaglašava se na ovoj tački. Osim toga i Avgustin i Buda koriste sliku vatre kako bi opisali požudu. U „Propovedi vatre“ bili smo svedoci sterilnom plamenu požude. Moderni čovek, oslobođen od svih ograničenja, stvarajući iskustvo radi iskustva, ima sećanja, ali ona nisu „čvrsti i dijamantski plamen“.16 Umesto da nastavimo da produbljujemo ovu poentu, želimo da skrenemo pažnju da slike ovog dela poeme počivaju na motivima koji su se javljali pre „Propovedi vatre“, odnosno, da su bile nužni preduslov za pripremanje kratko, ali snažno pozivanje na Budu i Avgustina, na kraju.

IV

Šta god bilo posebno značenje simbola, opšta uloga „Smrti od vode“ je očigledna. Ona predstavlja kontrast u odnosu na „Propoved vatre“ koji joj prethodi – kontrast između simbolizma vatre i vode. Takođe je očigledan snažan simbol predaje i olakšanja kroz predaju.

Neke specifične veze ipak se mogu uspostaviti. Utopljeni feničanski mornar vraća nas na utopljenog boga rituala plodnosti. Gospođica Veston opisuje kako se svake godine u Aleksandriji drvena glava boga bacala u more simbolišući umiranje prirode, kao i da je nošena morskim strujama sve do Biblosa, gde je vađena iz mora i prikazivana kao simbol ponovo rođenog boga.

Osim toga, feničanski mornar je i trgovac – „Zaboravio je [...] gubitak i dobitak“. Slika utopljenog mornara otkriva nam poruku koju su sirijski trgovci u antičko doba doneli u Britaniju, a koju trgovac iz Smirne, nesvesno i putem ironične negaciju, takođe donosi. U jednom od Eliotovih komentara navodi se kako se „trgovac [...] pretapa u feničanskog mornara, a potonji se ne razlikuje sasvim od Ferdinanda, princa napuljskog“. Smrt od vode kao da se izjednačava sa smrću koju opisuje Arijel u pesmi iz *Bure*. Postoji, međutim, definitivna razlika u tonu opisa – „Podmorska struja / Ponela mu kosti, šapatom“, naspram „druge“ smrti – „kosti bačene u nisko, suho potkrovlje / Zveče pod šapama pacova, iz godine u godinu“.

Dalje od ovoga ne bi bilo pametno ići, ali mogli bismo da naglasimo kako je kružno kretanje (vrtlog koji ovde usisava je Točak manipulacija madam Sosostris) jedan od čistih Eliotovih motiva i u drugim pesmama (*Čista sreda*, „Gerontion“, *Ubistvo u katedrali* i „Bernt Norton“), kojim se označava temporalni svet. A možemo skrenuti pažnju i na primer iz *Čiste srede*, označavajući ga u odlomku normalom:

Iako nemam nade da se vratim opet
[...]
Između dobiti i gubitka na neodlučnoj crti
Na ovom kratkom prelazu gde prelaze snovi
Snovima utaban sumrak između rođenja i smrti.

¹⁶ Referenca na zaključak *Renesanse* (1893) Valtera Pejtera, koji je skandalozno poručivao kako je „goreti u ovom čvrstom, dijamantskom plamenu, obnavljati ekstazu, najviši uspeh u životu“.

Četvrti deo poeme svakako možemo, naknadno, razumeti kao pokušaj osvajanja smrti u životu, kao „večno vraćanje predodređenih doba“, „proleća i jeseni, rađanja i umiranja“ putem same smrti.

V

Kao što smo već pokazali, pozivanje na „crveni odsjaj baklji na oznojenim licima“ u „ledenj tišini u vrtovima“, očigledno predstavlja povezivanje Hristosa u Getsemanskom vrtu sa drugim obešenim božanstvima. Bog je sada mrtav i zahvaljujući tome osnovna tema nalazi način da se ponovo snažno artikulise:

*Onaj koji beše živ sada je mrtav
Mi koji besmo živi sada umiremo
S malo strpljenja*

Pesnik ne kaže „Mi koji smo živi“. On kaže „Mi koji besmo živi“. To je smrt-u-životu Dan-teovog limba. Život u punom smislu je izgubljen.

Odlomak o sterilnosti puste zemlje i nedostatku vode koji je izaziva predstavlja uvod za sledeća dva izuzetno važna odlomka:

*Nema čak ni tišine u brdima
Samo suh i jalov grom bez kiše*

Ovi stihovi vode nas ka uvodu u „Šta je rekao grom“, kada grom, koji više nije sterilan, započinje da govori.

Druga deonica započinje stihom: „Nema čak ni samoće u brdima“, vodeći nas ka aluziji na put u Emaus, u narednim stihovima: „Ko je onaj treći što stalno ide pored tebe?“ Bog se vratio, digao se iz mrtvih, ali putnici ne mogu da odrede da li je to zaista on, ili samo iluzija nastala u delirijumu.

Paralela između „figure sa kapuljačom“ koja „uvek [...] ide pored tebe“ i „zakukuljenih hordi“ još jedan je primer sličnosti koja je zapravo suprotnost, a koje Eliot rado koristi. U prvom slučaju figura je neprepoznatljiva zato što je duhovna; u drugom, zakukuljene horde su nerazgovetne jer su *lišene duha* – to su ljudi puste zemlje –

*Bezoblični oblik, bezbojna senka,
Zatomljena snaga, nepokretan gest;*

kao što se kaže u „Šupljim ljudima“, gde se ljudi puste zemlje još jednom pojavljuju. Ako uzmemo još jedan stih iz iste pesme, možda možemo da kažemo kako su njihove kapuljače „namerna maska“ koju šuplji ljudi, ljudi puste zemlje, nose.

Eliot je ovde, kako nam njegovi komentari svedoče, posebno inspirisan opisima „propadanja Istočne Evrope“. Horde zato predstavljaju uopštenu pustoš modernog sveta, ali se prevashodno odnose na propadanje Istočne Evrope, regije u kojoj su kultovi plodnosti bili posebno značajni, a u kojoj su tradicionalne vrednosti najodlučnije odbačene. Gradovi

Jerusalim, Atina, Aleksandrija, Beč, kao i London, u prvom delu poeme, „nestvarni“ su iz istog razloga.

Odlomak koji sledi razvija ovu nerealnost u košmar, ali to nije samo produžetak onog odlomka koji započinje stihom „Kakav je to grad nad brdima“ – u njemu se javljaju i druge figure, koje smo već videli ranije tekstu: dama iz „Partije šaha“ koja, okružena slavom istorije i umetnosti, ne vidi smisao ni u čemu i preti da će istrčati na ulicu „sa raspuštenom kosom“, sada je raspustila kosu „i sa tih žica / Muzika šapata nežno se izvila“. Podsetimo se „Partije šaha“ u kojoj je ženina kosa progovorila:

*...njena kosa
Svetlucala je u varnicama,
Presijavala se u rečima, i padala divlje mirna.*

Njena kosa bila je oduvek simbol plodnosti, a gospođica Veston i Frejzer pominju žrtvu kose kako bi se umilostivilo božanstvo plodnosti.

Kao što smo pokazali ranije u „Sahranjivanju mrtvih“, čitav ovaj odlomak povezan je sa dvanaestim poglavljem *Knjige Propovednikove*. Vrata „kuća od blata“ i cisterne koje se pominju naći ćemo i u *Propovedniku*, a žena koja svira na svojoj kosi jedna je od „kćeri muzike“ prevedena u moderni stilski registar. Zvona i tornjevi iz odeljka o Elizabeti i Lesteru, u „Propovedi vatre“, takođe se pojavljuju ovde, ali su sada tornjevi izvrnuti naopačke, a zvona, umesto da zvone nekim konkretnim povodom, ili da odbrojavaju sate, samo su „uspomene“. Civilizacija se raspada.

„Ljubičastu svetlost“ takođe treba prokomentarisati. U „Propovedi vatre“ dva puta se pominje „ljubičasti čas“, ali tamo kao da ima prevashodno materijalno značenje. Samo je opis svetlosti sumraka. Sada on opisuje sumrak civilizacije, ali je možda i nešto više. Ljubičasta je jedna od liturgijskih boja crkve. Ona simboliše pokajanje i boja je krštenja. Poseta Opasnoj kapeli, prema gospođici Veston, bila je inicijacija – odnosno krštenje. U košmarnoj viziji slepi miševi imaju dečja lica.

Užas prikazan u ovoj deonici priprema je za opis Opasne kapele koja joj sledi. Iako je čitavo putovanje poeme bilo naporno pešačenje kroz pustinju koje se odigravalo nakon smrti boga i gubitka svake nade, ono je istovremeno i putovanje u Opasnu kapelu iz priče o Gralu. U opisu gospođice Veston, kapela je deo rituala, ispunjena užasima, kako bi se testirala kandidatova hrabrost. Eliot je upotrebio oba ova momenta: „Nad prevrnutim grobovima oko kapele.“ U mnogim pričama o Gralu kapela je zaposednuta demonima.

Petao u folkloru mnogih naroda predstavlja pticu čiji glas tera zle sile. Značajno je da se nakon njegovog kukurikanja pojavljuje svetlost munje i dolazi „vlažan vihor / Što donosi kišu“. Moguće je da petao takođe uspostavlja vezu sa simbolima iz *Bure*. Prva pesma koju Arijel peva Ferdinandu, dok ovaj sedi „oplakujući propast / kralja mog oca“ završava se stihovima:

*Počuj kreštanje i viku
silnog pevca
(Spolja se čuje: Kukuriku!)*

Sledeća je pesma „Pet hvati duboko“ koju je Eliot koristio u viziji života koji se zadobija kroz smrt. Ukoliko se ova veza održi, pred nama je ekstremni oblik aluzije, sam za sebe neutralan, ali prisiljen da dobije ozbiljno značenje kroz promenu konteksta.

Kao što je gospođica Veston pokazala, kultovi plodnosti imaju veoma dugu istoriju i zapisani su još u sanskritskim legendama. Eliot je kroz čitavu poemu neumorno povezivao hrišćansku doktrinu sa verovanjima što većeg broja naroda. Ovde stiže na sama izvorišta arijanske kulture, iznoseći ostatak priče o dolasku kiše, ali ne u do sada korišćenim kategorijama, već u njenom najranijem obliku. Dati odeljak prema tome predstavlja savršenu paralelu sa postupkom koji koristi u „Sahranjivanju mrtvih“:

*Ti koji si bio sa mnom na brodovima kod Mila!
Leš što si ga lane zakopao u bašti...*

Upotreba sanskrita u govoru groma je na ovaj način opravdana. Postoji još jedan očigledan razlog zašto grom progovara na sanskritu: onomatopeja.

Komentari koji slede tri izjave groma svedoče nam o njihovom prihvatanju. Lirski subjekt odgovara na prvo pitanje „šta smo mi dali?“ sa:

*Užasna smelost trenutnog predavanja
Kuju ni vek razboritosti ne može opozvati
Tako, i samo tako mi smo postojali*

Ovde je opšte značenje izneseno u terminima koji upućuju na seksualnu simboliku. Čovek se ne može odnositi isključivo prema samom sebi. Čak i prosto produženje ljudske vrste – čak i samo „postojanje“ – podrazumeva predaju. Življenje podrazumeva – vidi odlomak citiranog Eliotovog eseja o Bodleru – verovanje u nešto više od „života“.

Komentar na *dayadhvam* (saosećaj) očigledno je povezan sa prethodnim odlomkom. Predaja nečemu izvan nas je pokušaj (bilo u smislu seksualnosti ili nekom drugom) da prevaziđemo našu početnu izolovanost. Ovaj odeljak sakuplja simbole razvijene tokom poeme, jednako kao što prethodni reflektuje, kroz različite implikacije, brojne reference na seksualnost iz ostalih delova. Na primer, žena iz „Partije šaha“ takođe je čula okretanje ključa u bravi i potvrđuje da je i sama u zatvoru, misleći o ključu:

*Govorite mi. Zašto stalno ćutite? Govorite.
O čemu razmišljate? Šta mislite? Šta?
Nikada ne znam šta vi mislite. Mislite.*

Treći iskaz groma, *damyata* (kontroliši) proizilazi i logičnog preduslova kontrole, saosećanja. Slika čamca stapa se sa slikom kontrole, već u „Smrti od vode“ – „svi / Što okrećete krmeni točak gledajući vetar“ – i sa slikom srećne ljubavi iz „Sahranjivanja mrtvih“, kada brod plovi gonjen snažnim vetrom: „Frisch weht der wind“.

Ne mogu da se složim sa interpretacijom gospodina Livisa, koji na osnovu odlomka, „Sedeo sam na obali / Pecajući, s neplodnom ravnicom za leđima“, zaključuje da u poemi nije bilo „nikakvog napretka“. U komentarima na govor groma, ako nigde drugde, vidimo

da se „poema ne završava tamo gde je počela“. Istina je da lirski subjekt ne svedoči o ponovnom oživljavanju puste zemlje; ali postoje dve bitne relacije u ovom slučaju: lična i opšta. Ukoliko je sekularizacija uništila, ili pretila da uništi modernu civilizaciju, lirski subjekt još uvek ima privatne dužnosti koje želi da ispuni. Iako se moderna civilizacija raspada – „Londonski most se ruši ruši ruši“ – preostaje mu lična obaveza: „Hoću li bar svoje zemlje dovesti u red?“ Razmotrimo u ovom svetlu poslednje rečenice Eliotovih „Misli po ugledu na Lambeta“: „Svet eksperimentiše sa oblikovanjem nehrisćanskog mentaliteta. Ovaj eksperiment će propasti; ali moramo biti strpljivi i sačekati njegovu propast; dok on traje mi moramo iskupljivati proteklo vreme: jedino tako se vera može sačuvati u životu tokom mračnih vremena koja su pred nama; kako bismo ponovo izgradili civilizaciju i spasili svet od samoubistva.“¹⁷

Gomila citata kojima se poema završava ima konačnu relaciju sa njenom opštom temom i sa nekoliko njenih središnjih simbola. Pre nego Arno skoči nazad u pročišćujuću vatru Čistilišta on radosno kaže: „Ja sam Arno, putujem, plačem i pevam, / Sećam se nekadašnje ludosti, / A vidim, ushićen, radost kojoj se sutra nadam. / Sada vas molim, tako vam milosti / Koja vas vodi do vrha stepeništa, / Pomolite se za mene da se greh oporosti.“¹⁸ Ovaj komentar prenosi se citatom iz *Pervigilium Veneris*: „Kada ću biti poput laste.“ Aluzija nas povezuje sa simbolom Filomele (Eliotov komentar na ovaj stih nam to jasno kaže). Filomelina sestra preobražena je u lastu, dok je Filomela preobražena u slavuju. Lirski subjekt se prema tome pita, kada će se proleće, vreme ljubavi, vratiti, i kada će se on ponovo roditi iz patnje, ali – posebno zato što simbol ima specifično značenje u kontekstu citata iz Dantea i već pominjanih referenci – on takođe pita, kao što je pitao na kraju jedne od kraćih pesama: „Kada će Vreme isteći?“

Citat iz „El Desdichado“, kao što je Edmund Vilson pokazao, naznačava da je lirski subjekt poeme lišen svog nasledstva, da mu je tradicija oteta. Srušeni toranj možda je istovremeno i Opasna kapela, „dom vetrova i ničeg više“, ali je isto tako čitava tradicija koja se raspada. Lirski subjekt odlučuje da ponovo zaposedne svoju tradiciju i da je rehabilituje.

Citat iz *Španske tragedije* – „Pa šta, dobro ću vam doći. Hijeronimo je opet lud“ – deluje najtajnovitije od svih. On znači, čini mi se, sledeće: prihvatanje najdublje istine stvarnosti od strane lirskog subjekta delovaće u modernom svetu kao ludilo („A ona je još plakala, a svet nastavlja da je progoni / 'Dživ, dživ' za prljave uši“). Hijeronimo u komadu je poput Hamleta „lud“ sa namerom. Lirski subjekt je svestan interpretacije koja će pratiti njegove reči – koje će mnogima delovati kao besmisleno trabunjanje, ali koje sadrže najdublje i najstarije istine ljudske vrste:

Dalta. Dayadhvam. Damyata.

Nakon ovog iskaza dolazi blagosiljanje:

Shantih Shantih Shantih

¹⁷ Esej objavljen 1931. godine, nakon jedne od onih Lambetskih konferencija Anglikanske crkve.

¹⁸ Prevod Dragana Mraovića, videti: Dante, Aligijeri. *Čistilište*, Beograd: Verzalpress, 2000. (Prim. prev.)

Ovaj opis *Puste zemlje*, dakako, nije zamena za samu poemu. On svakako ne sme da se razume kao opis *metoda kojim je poema napisana*. Veliki deo onoga što komentator mora predstaviti kao svesno konstruisano zapravo je proizvedeno na konkretan način, nesvesno.

Opis koji smo ponudili samo je opis „prozno značenje“ i prema poemi ima odnos kakav „prozno značenje“ ima prema bilo kojoj lirskoj kompoziciji. Možda se ne moramo izvinjavati za ovo eksplicitno distanciranje, budući da je *Pusta zemlja* relativno često pogrešno interpretirana, od trenutka svog prvog pojavljivanja. Čak i tako dobar kritičar kakav je Edmund Wilson video ju je kao iskaz očajanja i izgubljenih iluzija, što je do danas postalo opšte mesto. I zaista, fraza „poezija suše“ sada je već *klišé* levičarske kritike. Ovo pogrešno čitanje *Puste zemlje* toliko je rašireno da je Eda Lu Wilson mogla da čitav esej o savremenom pesništvu naslovi „Smrt u pustinji“; ili da Valda Frenka navede da potpuno pogrešno predstavi Eliotovu poziciju i karakter. Ali zalog njenog tumačenja daleko je veći od pukog značenja ma kog pojedinačnog lirskog teksta. Ukoliko *Pusta zemlja* nije uzvik očajanja izazvan svetskim umorom ili uzdah nakon iščezavanja veličanstvene prošlosti, onda se neće morati promeniti samo popularna interpretacija poeme već i čitavo razumevanje posleratnog pesništva, koje počiva na ovoj pogrešnoj premisi.

Dato pogrešno razumevanje počiva i na nesporazumu povodom Eliotove tehnike. Eliotov osnovni postupak kao da je prošao neprimećeno. Popularno shvatanje postupka korišćenog u *Pustoj zemlji* može se opisati na sledeći način: Eliot koristi ironični kontrast između slavne prošlosti i banalne sadašnjosti – kao u oštroj ironiji stihova

*Ali iza sebe tek ponekad čujem kako minu
Zvuci truba i motora što doneće
Svinija gospođi Porter u proleće.*

Na ovaj način ironiju razumevamo samo na njenom površnom nivou, zapostavljajući druge nivoe na kojima funkcioniše. To znači da zapostavljamo suštinske momente njegovog metoda. Osim toga, na ovaj način previše naglašavamo razliku između metoda koji Eliot koristi u ovoj poemi i u kasnijim pesmama.

Osnovni pesnički postupak *Puste zemlje* može se opisati kao primena principa kompleksnosti. Pesnik postupa prema kategorijama površinskih paralela koje zapravo formiraju ironične kontraste, i prema kategorijama površnih kontrasta koji u osnovi formiraju paralele (druga grupa stvara efekte suprotne ironiji). Ova dva aspekta zajedno stvaraju efekat uređivanja haotičnog iskustva u novu celinu, iako je realistična površina iskustva verno očuvana. Kompleksnost iskustva nije narušena prisilnim uklapanjem u zadatak shemu.

Proricanje iz „Sahranjivanja mrtvih“ može nam poslužiti kao ilustracija ovog metoda. Na površini poeme pesnik reprodukuje brbljanje šarlatanke, madam Sosostris, tako da stvara površinsku ironiju: uspostavlja se kontrast između njene i izvorne upotrebe Tarota. Ali svaki detalj (uverljivo opravdan govorom proročice) dobija novo značenje u kontekstu celine poeme. Uz površinsku ironiju uspostavlja se i sofoklovska ironija, a „proricanje“ koje savremena publika ironično sluša postaje *istinito* u daljem toku poeme – istinito na način na koji madam Sosostris i ne sluti. Površinska ironija se time izokreće i postaje ironija na višem nivou. Predmeti njenog govora imaju samo jedno značenje u kontekstu njenog govora:

„čovjek sa tri štapa“, „jednooki trgovac“, „gomile ljudi koje hodaju u krug“ itd. Ali preneseni u drugi kontekst oni dobijaju novo značenje. Svi središnji simboli poeme se nalaze na ovom mestu, ali uprkos tome što su međusobno povezani, njihova je veza ovde samo slučajna. Dublje relacije među njima iskrsavaju samo u celovitom kontekstu koji se gradi kako poema napreduje – a to je, naravno, upravo i efekat koji je pisac nameravao da ostvari.

Dati prenos motiva iz „neutralnog“ u kontekst u kome se transformišu i zadobijaju novo značenje opravdava brojne aluzije u poemi. Na primer „preobražaj Filomele“ samo je jedan od dekorativnih detalja u sobi na početku „Partije šaha“. Ali nasilna promena glagolskog vremena – „A ona je još plakala, a svet nastavlja da je progoni“ – čini je komentatom na račun modernog sveta i njegovim simbolom. Dalje aluzije na nju tokom poeme postepeno je uspostavljaju kao glavnu temu. Aluzije na *Buru* pokazuju isti postupak. Paralelizam između Danteovog *Pakla* i puste zemlje iz legendi o Gralu funkcioniše na sličan način; čak je i izjednačavanje Bodlerovog Pariza sa pustom zemljom relativno očigledno. Ali povezivanje motiva smrti od vode u *Buri* i smrti boga plodnosti u početku deluje proizvoljno, a prvi citat iz Arijeve pesme naizgled je nebitna i slučajna asocijacija toka svesti:

*Ovo je vaša karta, utopljeni feničanski mornar
(Ovi biseri behu mu oči. Gledajte!)*

Nakon njegovog drugog pojavljivanja u „Partiji šaha“ još uvek je samo apstraktan motiv sanjarija lirskog subjekta. Čak i povezivanje simbola iz *Bure* sa legendama o Gralu u stihovima:

*Dok ja sam pecao u mutnom kanalu
Razmišljajući o brodolomu kralja mog brata*

i u odeljcima koji mu slede samo naizgled ironično. Ali čak i kada deluje da je to učinjeno kroz ironičnu distancu, veze su uspostavljene, i kada konačno dođemo do „Smrti od vode“ odigrava se promena tona, a one se sada pokazuju u afirmativnom svetlu. Osećamo odjednom neku vrstu otkrovenja na osnovu materijala koji je do tada delovao kao da je namumično nabacan. Ovaj efekat nazvao sam naličjem ironije, jer kao i ironija i ovaj postupak je posredan, mada mu je efekat pozitivan, pre nego negativan.

Međusobno „stapanje“ likova, naravno, samo je momenat ovog opšteg procesa. I Elizabeta i devojka rođena u Hajberiju plove Temzom, jedna na državnom splavu, a druga u uzanom čamcu, ali obe su Temzine nimfe, koje su silovane i zato nalik na Rajnine nimfe, koje su takođe silovane itd. Sa likovima kao i sa drugim simbolima, površne veze deluju slučajno i naizgled su trivijalne, mogu se uspostaviti ironijski ili kroz slučajne asocijacije i halucinacije, ali u kontekstu celine poeme njihove suštinske veze postaju vidljive. Efekat je osećanje jedinstva iskustva, ali i jedinstva svih istorijskih perioda, na osnovu čega uviđamo da je osnovna tema poeme istinita. Ali ona nam nije nametnuta – već smo je sami otkrili.

Ovakva komplikovana mreža paralela i kontrasta stvara, naravno, brojne dvosmislenosti, koje su jednim delom posledica pesnikove vernosti složenosti iskustva. Simboli se opiru svođenju na jedno značenje. Na primer, „kamen“ se kroz čitavu poemu javlja kao simbol „pustinje“. „Suvi kamen“ ne „odaje zvuk vode“; žena u pustoj zemlji je „Gospa od Stena“,

dok se u dugačkom delirijumu iz „Šta je rekao grom“ kaže: „Ovde nema vode tek samo ljut kamen“ itd. Toliko o njegovom opštem značenju, ali u „Sahranjivanju mrtvih“ čitamo:

*Samo
Ima hlada ispod ove crvene stene
(Dođi u senku ove crvene stene).*

Kamen je sada zaklon (osim toga, možda je reč i o pozivanju na simboliku Grala. U *Pa-sivalu*, Gral je kamen: „A to je kamen što svi ljudi nazivaju gralom... Kao decu Gral ih doziva, u njegovu sen', da razvijaju se i rastu“). Ovim simbolom otkriva se, još jednom, paradoks življenja kroz smrt.

Ako nam je potreban jasniji primer pesnikove paradoksalne upotrebe simbola, uzmimo u obzir stihove koji se javljaju u odlomku devojke sa zumbulima. Ta slika stvara utisak bogatstva i lepote življenja. Ona je trenutak ekstaze (osnovna simbolika očigledno je seksualna); ali njegov intenzitet nalikuje na smrt. Lirski subjekt je u tom trenutku zagledan „u srce svetlosti, tišinu“ i tamo vidi – ne punoću – već prazninu: on nije „ni živ ni mrtav“. Simbol života javlja se tako i kao simbol smrti. Dualnost funkcije može se naravno proširiti na ceo odlomak. Uzmimo, na primer, sledeće stihove:

*Tamo gde ribari navrate u podne, gde se
Na zidovima Magnusa mučenika hvata
Neobjašnjiva lepota jonske beline i zlata.*

Njegova uloga je da pokaže u kakvu bedu je religija pala: raskošna crkva sada je okružena siromašnim kvartovima. Ali odlomak ima i suprotan efekat: ribari iz, „neke krčme u donjoj četvrti“, pored crkve, imaju smislene živote, koji su uglavnom nedostupni sekularizovanim višim i srednjim klasama.

Poema bi svakako bila „jasnija“ kada bi svaki simbol imao jedno nepromenjivo značenje; ali bi bila tanja i manje iskrena. Jer pesniku nije bilo dosta da razvije didaktičku alegoriju u kojoj su simboli dvodimenzionalni predmeti što se gomilaju u sumi neke opšte sheme. Oni predstavljaju dramatizovane instance osnovne teme, otelotvorujući sopstvenom prirodom njene paradokse.

Bolje ćemo razumeti zašto je baš ovakva forma poeme bila adekvatna i nužna ukoliko Eliotovu temu uporedimo sa Danteovom i Spenserovom. Eliotova tema nije izjava o veri koju delimo i oko koje smo se složili (Danteova *Božanstvena komedija*), niti je projektovanje „novog“ sistema uverenja (Spenserova *Kraljica vilenjaka*). Eliotova tema je rehabilitacija poznatog sistema uverenja, diskreditovanog u modernom dobu. Dante nije morao da „dokazuje“ svoju izjavu; mogao je da je podrazumeva i da nastavi sa svojim pesničkim poslom. Eliotu nije stalo, kao Spenseru, da nametne svoj didaktizam. Ali, za razliku od Dantea, on ne može da podrazumeva prihvaćenost svog govora. Frontalni „napad“ je predodređen da izazove „ustaljene reakcije“, koje će sprečiti da se poema uopšte pročita. U skladu sa time, jedini metod koji mu preostaje jeste da radi indirektno. „Hrišćanski“ materijal je u središtu, ali mu pesnik nikada ne pristupa neposredno. Tema vaskrnuća se na površini javlja u terminima rituala plodnosti; reči koje grom izgovara su na sanskritu.

Govorili smo o pesniku kao o strategu koji pokušava da osvoji neprijateljski nastrojenu publiku. Ali to je tačno samo u određenom smislu. Pesnik je istovremeno i publika i lirski subjekt; preciznije postavljamo problem ako ga postavimo u kategorijama pesničkog integriteta, pre nego u kategorijama strategije. Kao čovek modernog doba, stav prema hrišćanskoj tradiciji može iskreno da izrazi jedino kroz poteškoće rehabilitacije; budući da je Eliot pesnik, a ne propagandista, on jedino može biti ozbiljan kada svoju temu predstavlja konkretno i dramatično.

Recimo to još i ovako: uobičajena hrišćanska terminologija je za pesnika danas samo masa *klišea*. Koliko god bio uveren da su oni „istiniti“ on ipak oseća da na površini funkcionišu kao masa klišea, pa njegov metod nužno mora biti proces njihovog oživljavanja. Metod usvojen u *Pustoj zemlji* je zato nasilan i radikalan, ali suštinski neophodan. Jer obnavljanje i oživljavanje simbola koji su okamenjeni i iskrivljeni navikom zahteva organizaciju o kojoj smo već govorili komentarišući konkretne odlomke: iznošenje površinskih sličnosti, koje se ironično javljaju kao razlike, i povezivanje očiglednih različitosti, koje kulminira u konačnom prepoznavanju da su one površinske – i da je lanac sličnosti zapravo fundamentalan. Na ovaj način izjava o veri prosijava kroz zbunjenost i cinizam – a ne uprkos njima.

(S engleskog preveo **Stevan Bradić**)