



SFINGA BEZ TAJNE¹

U pripoveci Oskara Vajlda, Džerald, pripovedač, vidi da je njegov prijatelj lord Merčinson strašno zbunjen i nervozan, pa ga moli da sa njim podeli svoj teret. Merčinson mu napokon poverava da se zaljubio u misterioznu leđi Alroj, čiji život je toliko tajnovit da svaki njen pokret deluje oprezno, a svaka reč koju izgovori zaverenički. Fasciniran, odlučuje da se oženi njeme. Ali na dan planirane prosidbe vidi je na ulici „pod teškim velom“, kako hoda ka pansionu, u koji ulazi sopstvenim ključem. Sumnjajući da ima ljubavnika, napušta je u besu i odlazi na Kontinent kako bi je zaboravio. Ubrzo zatim saznaje da je preminula nakon upale pluća, koju je zadobila u pozorištu. Kako ga je njena tajnovitost i dalje mučila, vraća se u London, da bi nastavio svoju istragu. Raspituje se kod vlasnice pansiona, ali ona tvrdi da je leđi Alroj uvek dolazila sama, pila čaj i odlazila jednako nevinna kao što je i došla. „Šta misliš da sve to znači?“, pita na kraju Merčinson. Za Džeralda odgovor je jednostavan: ova leđi je „sfinga bez tajne“.²

Pusta zemlja je takođe sfinga bez tajne, a zahtevati da nam je otkrije i nju bi možda ubilo. Ova poema, koja je toliko temeljito *interpretirana*, vrlo retko je *čitana*, i skoro da više ne možemo da nazremo „pustoš“ ispod svih ovih nadgradnji. Većina tumača bila je toliko zauzeta traganjem za izvorima njenih aluzija i povezivanjem rasutih sećanja, da su u potrazi za nagoveštenom celinom prevideli mnoge od krhotina. Bilo da su je videli kao hodočašće, potragu za Svetim gralom, elegiju o Evropi ili Žanu Verdenalu, njihova čitanja tretirala su tekst kao negativ fotografije, tragajući u njenim tminama za izgubljenim ili zabranjenim telom.³

I Frojd je na početku karijere postupao na sličan način, ali su ga pacijenti primorali da promeni svoj metod, zbog čega njegovo iskustvo može da baci novo svetlo na *Pustu zemlju*. U *Studijama o histeriji*, Frojd i Brojer tvrde da „histerici pate uglavnom od reminiscencija“

¹ Izvor: *The Poetic of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*, Cambridge: Harvard University Press, 1987, str. 91–109.

² Oscar Wilde, „A Sphinx Without a Secret“, *Complete Writings*, u 10 tomova (New York: Nottingham Society, 1905–1909), tom 8, str. 121–132.

³ I zaista, sama kritika više nalikuje na potragu za Svetim gralom nego Eliotova poema. Za interpretacije zasnovane na Svetom gralu videti Grover Smith, T. S. *Eliot's Poetry and Plays: A Study in Source and Meaning* (Chicago: University of Chicago Press, 1956), str. 69–70, 74–7; i Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930* (New York and London: Scribner's, 1931), str. 104–5, Helen Gardner takođe zastupa ovo tumačenje sa određenim varijacijama u *The Art of T. S. Eliot* (London: Cresset Press, 1949), str. 87. Džordž Vilijamson pronicljivo rekonstruiše *Pustu zemlju* u *A Reader's Guide to T. S. Eliot* (New York: H. Woolf, 1953), posebno str. 129–130. O Žanu Verdenalu v. John Peter, „A New Interpretation of *The Waste Land*“, *Essays in Criticism*, 2 (1952), posebno str. 245; i James E. Miller, T. S. *Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons* (University Park, Pennsylvania: Pennsylvania State University Press, 1977), *passim*.

(prema ovoj definiciji *Pusta zemlja* je uglavnom histeričan tekst).⁴ Pošto histeričarka somatizuje svoju želju, upisujući sećanja u telo, Frojd je verovao da može da je oslobodi patnje tako što bi je spasao od bolnih sećanja. Ovakva arheologija, međutim, nije imala efekta. Zato je pažnju preusmerio sa prošlosti na sadašnjost, sa sećanja na otpor, sa tajni na prećkivanje.

Pusta zemlja, kao i svaka dobra sfinga, navodi čitaoca na hermeneutiku: ali ispod njenog nereda nema tajne. Hegel je, zaista, video Sfingu kao simbol samog simboličkog, budući da nije znala odgovor na sopstveno pitanje: *Pusta zemlja* je zagonetka *samoj sebi*.⁵ Zato je važnije, čitajući je, biti oprezno površan, nego kopati ispod površine teksta tragajući za skrivenim skeletima i izvorima. Jer u tišinama *između* reči prosijava značenje, lokalno, maglovito – u samim „pustošima“ koje se prostiru preko papirnih stranica. Ove tišine obuzdavaju moći autora, zato što pozivaju *hypocrite lectura* da ga rekonstruiše tako izlomljenog. Osim toga, lirski subjekt se ne može identifikovati sa tvorcem poeme, ne zato što ima *različitu* ličnost, kao Prufrok, već zato što uopšte nema stabilan identitet. Bestelesno „ja“ pluta kroz ukradene tekstove, kao da je lirski subjekt prosto citat svojih prethodnika. On je, zaista, žrtva opšteg rušenja granica. Ovo poglavlje ispituje *Pustu zemlju* u svetlu Frojda – prevashodno na osnovu eseja „Sa one strane principa zadovoljstva“ – kako bi razotkrilo njenu suicidnu logiku.

Drhteći između dva života

Hajde da pretpostavimo, pre svega, da *Pusta zemlja* govori, kao što sama tvrdi – o pustoši. Ona opisuje sve „kamenno smeće“ koje želi da pročisti (20).⁶ *Pusta zemlja* [Waste land] može se razumeti kao gromovita pustinja kojom zakukuljene horde jurcaju ka apokalipsi. Ali može značiti i „otpad“ [waste], prostor za isprobavanje bombi, ili prazno gradilište, kao u „Rapsodiji jedne vetrovite noći“, gde drevne žene sakupljaju otpad Evrope.⁷ To su Jerusalim, Aleksandrija ili London – bilo koji opljačkani centar umirućeg sveta – čime se najavljuje propast same centriranosti. Poema je prepuna urbanog otpada, ostataka navika i dana: „prazne boce, hartije od sendviča, / Svilene maramice, kartonske kutije, pikavci“ (177–8). Ali teško je napraviti popis otpada, budući da tekst povezuje telo sa gradom, a prema toj analogiji, i privatno sa društvenim. Abortusi, polomljeni nokti, pokvareni zubi, „ženski mirisi“ označavaju dekadentnost kulture, kao i raspadanje tela. U degradaciji ljudske

⁴ Frojd, međutim, menja ovu formulu u *Tumačenju snova* gde izjavljuje kako „histerični simptomi nisu povezani sa stvarnim sećanjima, već sa fantazijama uspostavljenim na osnovu ovih sećanja“, *Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, prev. James Strachey (London: Hogarth, 1953–1974), tom 5, str. 491.

⁵ Videti *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Art*, prev. T. M. Knox (Oxford: Clarendon, 1975), str. 360–1.

⁶ Kao što „Pusta sreda“ teži da postane molitva, *Pusta zemlja* teži okolnostima rituala. Ova fascinacija katartičnim obredima privukla je kasnije Eliota pozorištu, ali njegove pesme takođe priželjkuju izvođenje, inkantaciju. [Brojevi u zagradama označavaju stihove *Puste zemlje*. Svi navodi dati su prema izdanju T. S. Eliot, *Pesme*, priredio Jovan Hristić, Beograd: SKZ, 1998. (Prim. prev.)]

⁷ Kao što je predložio Peter Middleton, „The Academic Development of *The Waste Land*“, u: *Demarcating the Disciplines: Philosophy, Literature, Art*, ur. Samuel Weber (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1986), str. 153–80.

vrste implicira se i propast sopstva, budući da spoljašnja prljavština nagoveštava unutrašnju narušenost.⁸

Poema je, međutim, fascinirana *papirnim* otpadom, suvišnim pisanjem koje dospeva u tekst jednako kao što i ostaci piknika dospevaju u Temzu (177–8). Mnogi modernistički pisci prečešljavaju prošlost kako bi reciklirali njene ostatke – Džozs je pravi majstor među ovim lešinarima: „Ničega sem starih opušaka i komadića citata“, prema rečima H. D. Lorensa.⁹ Džozs tretira gomilu književnog otpada kao humus kreativnosti („Pismo! Otpad!“), rasipajući pisanje kao što Eliot rasipa kosti.¹⁰ Sahrana, pre nego bdenje, *Pusta zemlja* je žalosna verzija Džozsove radosne „reciklaže“ prošlosti u kojoj sav otpad postaje nepropadljiv: „Ljudi i papirići u kovitlacu [nošeni] hladnim vetrom...“¹¹ *Pusta zemlja* je zaista jedan od najodbojnijih [abject] tekstova engleske književnosti, u svakom smislu te reči: jer odbojnost je prema Bataju „nemogućnost da delujemo prema imperativu isključivanja odbojnih stvari“, kao činu kojim se „uspostavlja osnov kolektivnog postojanja“.¹² Otpad je ono što kultura odbacuje kako bi odredila sopstvenu spoljašnjost i time uspostavila granice. Na isti način subjekt definiše granice svoga tela kroz nasilno izbacivanje viška: ovom katarzom, ironično, *uspostavlja* se ekskrementalno. Slično tome Pol Riker ističe da društveni rituali „paljenja, uklanjanja, progona, izbacivanja, pljuvanja, prekrivanja, sahranjivanja“, neprestano iznova osmišljavaju otpad koji odbacuju.¹³

Reč „odbiti“ [abject] doslovno znači „odbaciti“, iako u svakodnevnom smislu označava zamoren duh [downcast in spirits]: ali „odbijanje“ može da se odnosi na sam otpad zajedno sa njegovim nasilnim izbacivanjem u spoljašnjost. Dvosmislenost „odbojnog“ [abject] diferencira ga od „objekta“, koji subjekt neumorno popredmećuje [ob-jects]. Prema Juliji Kristevoj odbojno nastaje kada dođe do neuspešnog isključivanja, sa mučnim urušavanjem granice. Pre nego bolest, prljavština ili pokvarenost, odbojnost je ono što „narušava identitet, sistem, poredak“: to je „međuprostor, dvosmislenost, višesložnost“.¹⁴ U „smeđoj magli“ *Puste zemlje* na primer, ili u žutoj magli „Prufroka“, međuprostor oživljava: madam Sosostris nas upozorava da se bojimo straha od vode, jer iščeznuće obala najavljuje urušavanje razlika. Užas *Puste zemlje* zapravo počiva na osmozama, egzaltacijama i poroznosti, u strahu od *epidemije* pre nego od same prljavštine, jer upravo njena atmosfera govori o urušavanju granica.¹⁵

⁸ Pol Riker je skrenuo pažnju da „nečistoća nikada ne označava doslovnu prljavštinu“, kao i da „uprljanost nikada nije doslovna mrlja“, jer je pojam nečistoće „izvorno simbolički“. Videti: Ricoeur, *The Symbolism of Evil*, prev. Emerson Buchanan (Boston: Beacon Press, 1967), str. 35, 39.

⁹ Citirano prema Jennifer Schiffer Levine, u: “Originality and Repetition in *Finnegans Wake* and *Ulysses*”, *PMLA*, 94 (1979), 108.

¹⁰ James Joyce, *Finnegans Wake* (New York: Viking, 1967), str. 93, red 24.

¹¹ Citat iz Eliotove pesme „Bernt Norton“, 3. deo, 5. stih, termin „reciklaža“ [recirculation] je preuzet iz *Finnegans Wake*, str. 3.

¹² Citirano u Julia Krisleva, *Powers of Horror: An Essay on Abjection*, prev. Leon S. Roudiez (New York: Columbia University Press, 1982), str. 56

¹³ *Symbolism of Evil*, str. 35.

¹⁴ *Powers of Horror*, str. 4; videti i str. 9.

¹⁵ Eliot je izvorno citirao Kurcove poslednje reči „Užas! Užas“ iz Konradovog *Srca tame*, kao epigraf *Puste zemlje*, videti *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*, ur. Valerie Eliot (London: Faber, 1971), str. 3.

Leševi označavaju „vrhunsku odbojnost“, prema Kristevoj, budući da predstavljaju „granicu koja se nameće svemu“: spoljašnjost koja narušava unutrašnjost i ugrožava parametre života.¹⁶ Nemoguće je zadržati ih pod zemljom: Stetsonova bašta je posuda, a mutni kanali, potkrovlja i ulice ispunjeni su nesahranjenim kostima. „Prevrnuti grobovi“ (387) preplavili su grad zato što su živi zamenili mesta sa mrtvima: „Gomila teče preko Londonskog mosta, toliko ih je, / Nikada ne bih pomislio kako smrt pokosila toliko ih je“ (62–3). *Pusta zemlja* se ne boji mrtvih koliko njihovog ulaska u svet živih; jer urušavanje granica suštinski narušava tekst, bilo da su one seksualne, nacionalne, jezičke ili autorske.

Kristeva svoj pojam odbojnosti razvija na osnovu Frojdove studije *Totem i tabu*, koja je napisana deset godina pre objavljivanja *Puste zemlje* i koja najavljuje njeno interesovanje za antropologiju. Kao i Eliot i Frojd pravi paralele između psihičkog i kulturnog, povezujući „civilizovanu“ opsesivnost sa „divljačkim“ ritualima. U oba slučaja ritual je „na površini zaštita od zabranjenih činova; ali zapravo [...] on je njihovo ponavljanje“.¹⁷ *Pusta zemlja* nalikuje na opsesivni ritual zato što potajno ponavlja užas koji pokušava da iskupi. Ona, pre svega, skrnavi tradiciju. Može se zato videti kao produženo „huljenje“, ali u smislu koji je Eliot dodelio ovom pojmu, kao afirmacija u ruhu poricanja. Jer ona rasklapa zapadnu kulturu kao da je destrukcija konačni oblik obožavanja. Teri Iglton tvrdi:

...iza leđa ove rušilačke, radikalno decentrirane poeme, nalazi se alternativni tekst, koji je ni manje ni više nego zatvoreni, koherentni, autoritativni diskurs mitologija koje mu služe kao okvir. Površinski tekst je, da upotrebimo jednu od Eliotovih metafora, samo meso kojim provalnik odvraca pažnju psa čuvara, dok obavlja svoj tajnoviti poduhvat.¹⁸

Iglton, međutim, propušta da primeti još jednu podvalu: poema koristi nostalgiju kako bi sakrila vandalizam, pastiš tradicije nad kojom nariče. Dvostruka svest zaista vlada tekstem, kao da je istovremeno napisan od strane sveštenika i nevernika. Lirski subjekt je odvojen od samog sebe, nesposoban da se odupre sopstvenom demonu koji cinično potkopava njegovu pobožnost. Tako Kleopatrin sjajni presto postaje noćni stočić, a krilata kočija vremena kikut kostiju (77, 186): ali postoje i mnoge suptilnije deformacije.

Uzmimo za primer početni stih. „April je najokrutniji mesec“ huli (u Eliotovom smislu te reči) na prve stihove *Kenterberijskih priča*, koje su aprilske kiše prikazivale u najpozitivnijem svetlu. On istovremeno ukazuje na poreklo i predstavlja bestidnu objavu nezasnovanosti, tako da se datom aluzijom tekst kalemi na drugi tekst, paradirajući svojom parazitskom međuprostornošću. Upravo ovakvo pogrešno citiranje označava promenu vlasništva, dok se autorska ličnost rastapa u ambisu citata. Zato se Konrad Aiken jednom žalio kako je Eliot stvorio „književnost od književnosti“ [...] parazitsku izraslinu na književnosti, nešto poput imele“.¹⁹ Kao huljenje, *Pusta zemlja* je primorana da se krčka u prošlosti, zarobljena u ne-

¹⁶ Powers of Horror, str. 4, 3.

¹⁷ Freud, Complete Works, tom 12, str. 50.

¹⁸ Terry Eagleton, Criticism and Ideology; A Study in Marxist Literary Theory (London: Verso, 1978), str. 149–150.

¹⁹ Videti Conrad Aiken, „An Anatomy of Melancholy“, str. 148.

prestanim aluzijama na tekstove koje poriče.²⁰ Jedino kvareći Čoserov jezik Eliot može da nariče nad iščeznućem njegovog sveta:

*April je najokrutniji mesec, što rađa
Jorgovan iz mrtve zemlje, meša
Uspomenu i želju, uzbuđuje
Zamrlo korenje proletnjom kišom.
Zima nas je grejala, pokrivši
Zemlju snegom zaborava, hraneći
Suhim korenjem ono malo života.
(1–7)*

Zato što ovi stihovi upućuju na Čosera, oni istovremeno prizivaju poreklo tradicije i početak godine.²¹ Ali reći poput „meša“, „uzbuđuje“ i „hrani“ profanizuju početak, bilo da su književne ili organske, provocirajući nas da se zapitamo kakva ih je to „okrutnost“ onemogućila da se ujedine, rode i neguju. Tako ovaj odlomak šapuće reči koje istovremeno poriče i žali za stvarima koje ne može da izgovori. Većina stihova se nastavlja i posle zarezna na koje pada kadenca, kao da su se reči prelile preko granica, naprežući se da dosegnu buduće stanje stvari, poput zamrlog korenja koje opisuju. One predstavljaju način na koji se *Pusta zemlja* razlikuje sama od sebe, neprestano drhteći u pravcu neke druge pesme, koja je već napisana ili koju tek treba napisati.

Ovaj međuprostor takođe zaposeda lirski subjekt, jer prvo lice jednine luta od lika do lika.²² „Mi“ koje se javlja u „Zima nas je grejala“ pretapa se u „mi“ iz „Leto nas je iznenadilo“, ne upozoravajući „nas“, čitaocima, o promeni imena ili mesta. Na kraju odlomka, „mi“ postaje par u Hofgartenu, nakon što je predstavljalo ljudski, životinjski i biljni svet. Počevši kao uredničko „mi“ ono postaje označitelj migracije, izmeštajući neprestano poreklo i glas. Kroz čitavu poemu „ja“ klizi od lika do lika, ulazi u citate i napušta ih, kreće se poput zaraze kroz *Protalamion*, Poupa ili vernakular londonskog paba, praveći od istorije gomilu razbijenih slika.

Eliot je, međutim, insistirao u komentarima da Tiresija treba da stabilizuje ovaj lutajući subjekt i okupi nomadske glasove teksta:²³

218. Tiresija, iako je samo posmatrač, a ne stvarno „lice“ u pesmi, najvažnija je ličnost pesme u kojoj se sjedinjuju sve ostale. Kao što se jednooki trgovac, prodavac suhog grožđa, pretapa u feničanskog mornara, a ovaj se poslednji ne razlikuje sasvim od Ferdinanda, princa napuljskog,

²⁰ Može se zato reći kako pisanje proizvodi *huljenje* baš kao što je zakon preduslov zločina.

²¹ Videti Chaucer, „General Prologue“, *The Canterbury Tales*, stihovi 1–4.

²² Alek Vest je ovo davno primetio: videti *Crisis and Criticism* (London: Lawrence and Wishart, 1937), str. 5–6, 28.

²³ Za kritičare koji Tiresiju vide kao sveznajućeg pripovedača videti između ostalih: Grover Smith, *Eliot's Poetry and Plays*, str. 72–6; F. O. Matthiessen, *The Achievement of T. S. Eliot* (Boston: Houghton-Mifflin, 1935), str. 60. Za kritičare koji su skeptični prema Tiresijinoj ulozi videti: Graham Hough, *Image and Experience: Studies*, u: *Literary Revolution* (London: Duckworth, 1960), str. 25; Juliet McLaughlin, „Allusion in *The Waste Land*“, *Essays in Criticism*, 19 (1969), str. 456; Paul LaChance, „The Function of Voice in *The Waste Land*“, *Style*, 5, br. 2 (1971), 107ff.

*tako su sve žene, u stvari, samo jedna žena, a dva pola stapaju se u Tiresiji. Ono što Tiresija vidi, to je, u stvari, suština pesme.*²⁴

Ali šta Tiresija vidi? Slepí prorok pojavljuje se samo jednom, špijunirajući bubuljičavo milovanje daktilografkinje i njenog ljubavnika.²⁵ U ovom komentaru Eliot naglašava osmozu identiteta pre nego njihovo ujedinjenje u središnjoj svesti. Tiresijina uloga u poemi je da „rastopi“ razlike i pomuti ličnosti:

*Ja, Tiresija, iako slep, drhteći između dva života u meni,
Starac usahljeh ženskih grudi, vidim da je hora
Taj ljubičasti čas, čas večernji što streml
Domu, dovodi mornara s mora,
Daktilografkinju kući, sklanja ostatke doručka, pali
Peć, iznosi konzerve sa hranom.
Na prozoru još vlažno rublje visi razapeto,
I zadnji ga zrak sunca zlatom obasjava,
Čarape, papuče i bluze, razbacane netom,
Leže na divanu na kome i spava.
Ja, Tiresija, starac usahljeh dojki,
Video sam sve i predskazao dosta,
I ja sam čekao očekivanog gosta.
A on bubuljičavi mladić, stiže...*

(218–31)

Ovde prorok postaje voajer, najdvoismisleniji od svih posmatrača. „Drhteći između dva života“, Tiresija bi mogao da bude prorok odbijanja, personifikujući sve porodne membrane teksta. Revizionar, on predviđa ono što je već unapred istrpeo, mešajući sećanje i želju, sopstvo i drugost, muškarca i ženu, zagađenje i pročišćenje. Komentari koji ga uzdižu i sami su „odbojni“, jer predstavljaju višak ili pražnjenje teksta od kojih Eliot nikada nije uspeo ga „odvojiti“, iako je kasnije želeo da poema bude čitana bez njih. Nakon što je rukopis poeme objavljen (1971), ona drhti između dva autora i tri teksta – komentara, objavljene poeme i nacrtu koje je Paund lukavo skratió. Integritet teksta rastapa se pod navalom njegovih sastavnih delova. Baš kao što i njeni citati mešaju prošlost i sadašnjost, parazita i pesnika, poema se preliva u svoje viškove i predgovore.

Daktilografkinja je takođe otelotvorenje ovog međuprostora. Njena profesija parodira pesnikovu, koja je svedena na daktilografa ili književnog asistenta mrtvima. Previše aljkava da prihvati granice, ona se kuva u svom krevetu zajedno sa čarapama, papučama i bluzama, koji postaje divan tokom dana, u malograđanskom nepoštovanju jasnih određenja. Ona liči na neurotičnu ženu iz „Partije šaha“, koja ne može da odluči da li da ostane unutra ili da izađe napolje, kao da je posvađana sa samom ovom razlikom. Eliot posebno naglašava da su sve žene u *Pustoj zemlji* jedna žena, zato što sve one predstavljaju sam princip fluidnosti.

²⁴ Kurziv dodat, osim na „vidi“.

²⁵ Genevieve W. Forster daje neverovatnu tumačenje prema kome je scena sa daktilografkinjom „supstanca poeme“, u: „The Archetypal Imagery of T. S. Eliot“, *PMLA*, 60 (1945), str. 573.

„Pneumatsko blaženstvo“ podrazumeva rastvaranje razgraničenja.²⁶ Ali mizoginija je toliko oštra, posebno u rukopisu, da se postepeno pretvara u huljenje na samu sebe. Poema je obuzeta ženstvenošću od koje zazire, omađijana njenim mirisnim i neograničenim telom. U suštini, žena je sablast koju je poema sama stvorila, fantom njenog međuprostora. U „Propovedi vatre“, Eliot personifikuje razbijene slike ženinim ugruvanim i oskrnavljenim telom; deluje kao da se gospa koju je Don nekada opisivao kao novootkriveni kontinent, ponovo pretvorila u stari svet i urbanu divljinu:

*„Tramvaji i drveće ogrezlo u prašinu.
Hajberi me rodi. Ričmond i Kju
Upropastili me. Ričmond kad minu
Već ležah nauznak, u uskom čamcu, na dnu.“*

*„Noge su mi kod Murgejta, srce moje
Pod nogama. Kad svršilo se,
Obećao je: Počecemo sve iznova. Plakao je.
Čutala sam. Čemu vređati se?“*

*„Na margejtskom sprudu sad je reka.
Mogu da povežem
Ništa s ničim.
Slomljeni nokti na rukama prljavim.
Sirotinja, moja sirotinja što ne čeka
Ništa.“
la la*

U Kartagininu dođoh tada

*Usplamteo usplamteo usplamteo usplamteo
O Gospode Ti me preobradi
O Gospode Ti me obrati*

usplamtelog

(292–311)

Telo i grad se pretapaju, nisu više ono što su bili, ali se nisu ni potpuno identifikovali. Kao da je metafora zaglavljena u neprestanom oklevanju između prvog i drugog člana poređenja. I žena i grad su silovani, ali „on“ deluje pasivno u sopstvenom nasilju, plačući nad sopstvenim varvarstvom. Žrtva takođe pristaje na sopstvenu degradaciju, kao da je to njena sudbina: „Već ležah nauznak, u uskom čamcu [...] Čemu vređati se?“ (Kao što je zapazio Ijan Hamilton, „niko ne leže u *Pustoj zemlji* sa bilo kakvim drugim stavom, sem tupavog pokoravanja“).²⁷ „Upropašćeno“ ženino telo se raspada kroz sinegdohu na gomilu sačinjenu

²⁶ Citat iz Eliotove pesme „Šapati o besmrtnosti“ izvorno objavljene u *Pesmama* (1920).

²⁷ Ian Hamilton, „*The Waste Land*“, u: *Eliot in Perspective: A Symposium*, ur. Graham Martin (London: Macmillan, 1960), str. 109.

od kolena, srca, stopala, neobično neorganizovanu: „Noge su mi kod Murgejta, srce moje / Pod nogama“. Ali grad koji ju je upropastio takođe se raspada kroz nasumično ulančavanje svojih delova – Hejberi, Ričmond, Kju, Murgejt – i završava se sa slomljenim noktima na margejtskom sprudu.

Pokretno i neodređeno, „ja“ prelazi sa žene na grad, da bi postalo glas Konradovog Arlekina iz *Srca tame*, koji se izvinjava zbog siromašne i eksploatisane rase. Na kraju ono se stapa sa „ja“ koje dolazi u Kartaginu i koje pripada Avgustinovim *Ispovestima*. Kao što poslednje nesigurne reči kažu, nemoguće je „preobratiti“ lirski subjekt iz njegovog stapanja sa brojnim idiomima poeme. „Ja“ ne može da sačuva sopstveni identitet naspram kreštavih glasova koji ga kada požele napadaju, „Grde, rugaju se, il’ naprosto brbljaju“.²⁸ U *Pustoj zemlji* jedini glas koji je „nepovrediv“ jeste onaj koji ne govori, već samo peva trpeći, jedva čujno, „la la“.

Ovi komentari su aluzija na pesmu slavuja, koja ispunjava pustinju „nepovredivim glasom“ (101). Kod Ovidija, međutim, slavuj nastaje kroz nasilje. Terej, „varvarski kralj“ (99) silovao je ženinu sestru Filomelu i odsekao joj je jezik kako ne bi mogla da otkrije svog nasilnika („Tereu...“ [206]). Ali Filomela je izatkala sliku zločina na razboju tako da njena sestra Prokna uspeva da sazna za nedelo svog muža.²⁹ Njeno tkanje postaje oblik pisma, dosije kojim se brani njeno nemo telo. Nakon što ga pročita, Prokna se sveti u Filomelino ime tako što Tereju posluži meso njihovog sina. U *Pustoj zemlji* Eliot zanemaruje tkanje i ignoriše nasilnu osvetu. Aludira samo na završetak mita, kada bogovi sestrama daju krila kako bi pobegle od Terejevog gneva. Preobražavaju Filomelu u slavuja kako bi nadoknadili njenu nesposobnost govora pesmom bez reči.³⁰ Pozivajući se na njenu priču, Eliot pretpostavlja da je žena isključena iz govora zahvaljujući seksualnom nasilju muškarca. Kao što je Piter Midlton pokazao, ona je nagrađena za svoje stradanje čistom umetnošću koja je nemoćna i ispražnjena – „la la“.

U *Pustoj zemlji*, kao i kod Ovidija, pisanje postaje jedino utočište od afazije, ali ono je oružje koje se okreće protiv svojih nosilaca. Umesto da postane svedočanstvo o nepravdi koju je žrtva pretrpela, pisanje postaje oruđe nasilja: ono se uvlači u govor muškog lirskog subjekta jednako neodoljivo kao i „ženski miris“ sa kojim se povezuje.³¹ Iako Eliot citira Bredlija kako bi pokazao da „lično iskustvo spada u lični krug, krug koji je zatvoren od spolja“, ovaj krug je u *Pustoj zemlji* (411n) narušen. Nijedno iskustvo u njoj ne pripada isključivo lirskom subjektu. On je opsednut spisima mrtvih, zarobljen kakofonijom koja prevazilazi njegove moći kontrole.

²⁸ Citirano iz „Bernt Nortona“, 5. deo, 18. stih.

²⁹ Iako je Frojd jednom izjavio kako je tkanje jedini ženski doprinos civilizaciji zasnovan na potrebi da se „prikrije genitalni nedostatak“ (*Complete Works*, tom 22, str. 132), Ovidije u tkanju prepoznaje izum teksta.

³⁰ Ovidije njenu priču postavlja naspram Arahnine, još jedne tkačke uzbunjivačice, koja je svoje tkanje ispunila „nebeskim zločinima“, prikazujući Zeusa u svim oblicima koje je preuzeo kako bi silovao nimfe i smrtne žene: *Metamorfoze*, VI, 103–33.

³¹ *Facsimile*, str. 39.

Princ pogrebnika

*Neobično, zar ne, da gospodin Eliot
Nije dao više vremena gospodinu Bedosu
(T. L.) princu pogrebnika*

Paund, *Canto LXXX*

U „Tradiciji i individualnom talentu“ Eliot slavi glasove mrtvih, ali se u isto vreme plaši njihovih verbalnih zaseda u *Pustoj zemlji*.³² U tom eseju on je tvrdio da je „ne samo najbolja, već i najindividualnija poezija“ ona koja je najviše opsednuta svojim prethodnicima. Samo kradljivci mogu zaista biti originalni. Jer svako novo delo dobija značenje u odnosu sa tekstovima iz prošlosti, a pisanje je silazak u podzemni svet, razgovor sa fantazmagoričnim glasovima mrtvih. Eliot je objavio ovaj esej neposredno nakon završetka Prvog svetskog rata, 1919. godine, iste godine kada i Frojd „Sa one strane principa zadovoljstva“. Kao što je Midlton pokazao, oba se suočavaju sa istim problemom: brojem poginulih, bez presešana u ljudskoj istoriji. Kao i Frojdova teorija ponavljanja i Eliotov spisak uticaja pokušava da spase prošlost koja nikada do tada nije bila tako nemilosrdno razorena – bez obzira koliko strahovit bio njen povratak iz groba. I dok Frojd otkriva smrtni nagon u prinudi za ponavljanjem, *Pusta zemlja* je inscenira kroz prinudu za citatima.

Frojd 1919. godine takođe piše u svom čuvenom eseju, kako „sablasno“ predstavlja „sve ono što preostaje u nama od ove unutrašnje prinude za ponavljanjem“.³³ *Pusta zemlja* je sablasna na dva načina, zato što je opseda povratak mrtvih – u obliku mimikrije, citata i pastiša – ali takođe kroz neku vrstu hamerskog horora:³⁴ slepi miševi sa dečjim licima, šapati muzike, ljubičasta svetlost, zakukuljene horde, veštice, mrtve glave, kosti i zombiji (378–81). Prema Frojdu „heimlich“ doslovno znači „odomaćeno“ ili poznato, ali se razvija ambivalentno sve dok se ne susretne sa svojom suprotnošću, sa „unheimlich“ ili sablasnim. Time je data reč postala neodomaćena i strana samoj sebi. Odlomak koji Eliot adaptira predstavlja dobar primer sablasnog:

*O, ne daj Psu da priđe, jer prijatelj je ljudima
I iskopaće ga ponovo svojim noktima!*

(74–5)

Budući da je ovaj odlomak ukraden od Vebstera, same reči postaju bestelesne sablasti, vraćajući se kao ekstravagantni i zalutali duhovi. Takva verbalna kleptomanija potkopava mit prema kome su književni tekstovi privatno vlasništvo, a autor isključivi vlasnik svojih reči. Eliot piše Pas gde Webster piše Vuk, piše prijatelj tamo gde Webster piše neprijatelj.

³² Helen Gardner tvrdi da je *Pusta zemlja* „zasnovana na ventrilokvizmu“, u kojoj su mrtvi lutke, a Eliot ventrilokvista. Ja smatram da poema funkcioniše obrnuto.

³³ „The Uncanny“, u: *Complete Works*, tom 17, str. 238. referenca na *unheimlich* kasnije u tekstu je iz istog eseja, str. 222–6.

³⁴ Izraz hamerski horor potiče od imena britanske producentske kuće Hamer, koja se od svog osnivanja 1934. godine bavila snimanjem horor filmova gotske atmosfere (*Doktor Frankenštajn*, *Grof Drakula*, *Mumija*). (Prim. prev.)

Tako pripitomljava paklenu zver jednakom nebrigom kojom udomljuje diskurs prošlosti. Kao prijateljski ljubimac i divlja zver, Pas postaje amblem pesnikove književne nekrofilije i odomaćena neobičnost prošlosti koju je sam Eliot iskopao.

Citat znači da reči ne mogu da se usidre za njihove autore, a proročica u tekstu personifikuje ovaj gubitak porekla. Jer proročanstvo znači da čujemo o stvarima pre nego što se one dese. Izveštaj prethodi događaju. Zvono odjekuje pre nego što zazvoni. Tiresija, na primer, nije samo predvideo već i „unapred propatio“ sve, kao da je živa adaptacija. Sama prevarantkinja, madam Sosostris živi u strahu od imitacija („Recite joj da sama budem doneti horoskop“), nervozna jer reči mogu da zalutaju („Čovek danas vrlo oprezan mora biti“). Ova anksioznost povodom originalnosti i krađe vraća se u liku gospodina Eugenidesa. Turski trgovac u Londonu govori prostački [demotic] francuski: sama reč „demotic“ prema svojoj grčkoj etimologiji, potiče od naziva za egipatski „hijeroglif“. Budući da je trgovac, on nije samo proizvod već i prenosilac neprepoznavanja, razmenjujući jezičke, seksualne i finansijske valute. Čak i suvo grožđe [currants] koje mu ispunjava džepove može zvučati kao morske struje [currents] koje rastvaraju identitete i definicije, poput „podmorskih struja“ koje nose kosti Flebasa, njegovog feničanskog alter ega.³⁵ Njegov povratak nagoveštava da je ponavljanje postalo virus, nezdravo kao i sami likovi koji se iznova pojavljuju. I zaista, poema nas navodi da zaključimo kako je književnost prosto epidemija odjeka: kako pisanje nužno napušta svog autora, šireći se poput bolesti na druge tekstove. Bilo koji niz pisanih znakova može dospeti u loše društvo, u kontekst koji može da omete njihovo značenje i genealogiju.

Najgore društvo u *Pustoj zemlji*, društveno i retorički, jeste londonski pab u kome prijateljica muči Lil zbog njenih nezdravih zuba i abortusa. Ovde šankerov uzvik „POŽURITE MOLIM VAS FAJRRONT“, postaje pisani znak, odvojen od svog autora. Svaki britanski pijanac, naravno, zna njegovo poreklo i zato Eliot ne identifikuje njegovog govornika, već prepušta iskaz semantičkoj odiseji. Kada naruši dijalog, ova dva diskurzivna prostora prelaze jedan u drugi.

*Treba da se stidiš, kažem ja njoj, što izgledaš tako stara.
(A tek joj je trideset.)
Šta mogu, rekla je i snuždila se,
To je od onih pilula koje sam uzela da se oslobodim, rekla je.
(Već ih ima petoro, i skoro je umrla sa malim Džordžom.)
Apotekar mi je rekao da će sve biti u redu, ali ja više nisam ona ista.
Ti si prava budala, kažem ja njoj,
Šta, onda, ako Albert neće da te pusti na miru,
Zašto si se udavala kad ne želiš da imaš dece?
POŽURITE MOLIM VAS FAJRRONT
I tako, te nedelje Albert je bio kod kuće, imali su kuvanu šunku.
Pozivali su me na večeru da je sladimo onako vruću.
POŽURITE MOLIM VAS FAJRRONT
POŽURITE MOLIM VAS FAJRRONT*

³⁵ Ovu igru rečima kao i neke ranije formulacije dugujem svom studentu Džonu Ridu, sa Koledža Amherst, 1986.

Laku noć, Bil. 'Ku noć, Lu. 'Ku noć Mej. Laku noć.
Bla. Bla. 'Ku noć. 'Ku noć.
Laku noć, gospe, laku noć, slatke gospe, laku noć, laku noć.
(156–72)

Ovo je ista tehnika koju Flober koristi kako bi konstruisao sajamsku scenu u *Madam Bovari*, gde se Ema i Rodolf tope od romantike, dok glas ministra poljoprivrede preseca njihov sentiment govorom o svinjama. Što više šanker ponavlja svoj uzvik u *Pustoj zemlji* to se njegovo značenje više udaljava od njegovih namera. Umesto najave zatvaranja lokala, on sada označava rutinsku i brutalnu seksualnost: označava vreme koje se prikrada Lil, u formi proteze i propadanja, požurujući čitavu kulturu ka apokalipsi. Nema ovde sveznajučeg pripovedača da nadzire značenja, nema „pilule“ koja će kontrolisati njihovo nekontrolisano razmnožavanje. Kao da su same reči demobilisane i preljubničke. Kada dođemo do aluzije na Ofelijino opraštanje u tekstu, njime se nagoveštava Lolino odloženo samoubistvo: „Laku noć, gospe, laku noć, slatke gospe, laku noć, laku noć.“ Tekst time degradira Ofeliju, vezujući njene reči za Lil i svodeći Šekspira na grafit.³⁶

Uopšteni stav poeme prema Šekspiru i kanonu nalikuje na tabue povodom mrtvih, sa njihovom mešavinom straha i obožavanja. Kako Frojd navodi, „oni su izraz tugovanja; ali sa druge strane, oni očigledno ukazuju na ono što pokušavaju da prikriju – neprijateljstvo prema mrtvima“.³⁷ On takođe naglašava da nije reč prosto o strahu od smrti već od „infekcije“ smrću, jer su mrtvi ispunjeni njenim „elektricitetom“. Tabu nastaje kako bi odbranio žive od njihovog tajnovitog napada. Neobično je, međutim, što s vremenom sam tabu postaje zabranjen, kao da je sama zabrana bila jednako zarazna kao i užas od kog nas je štitila. Zabrana se širi poput bolesti, inficirajući sve čega se dotakne, „dok, konačno, čitav svet nije stavljen pod embargo“. Sličan obrt odigrava se i u *Pustoj zemlji* gde su rituali očišćenja preokrenuti u *ersatz* sopstvenog skrnavljenja. Kada gospođa Porter i njena ćerka peru noge u soda-vodi, ceremonija nevinosti je udavljena, a ritual krštenja preokrenut je u sopstveno skrnavljenje.

Prema Frojdu, postoje dva načina na koji se tabu može raširiti – putem dodira i putem podržavanja. Dodirivanje svetog predmeta primorava nas da poštujemo njegove zabrane. Ali i prestupnik sada mora biti tabuizovan, usled „rizika od imitacije“, jer drugi mogu pratiti njegov primer.³⁸ Ova dva oblika prenosa funkcionišu kao tropi, budući da prvi, poput metonimije, zavisi od dodira, a drugi, poput metafore, od sličnosti. Frojd dodaje da pojava tabua nalikuje na opsesivne simptome budući da „zabranama nedostaje jasan motiv“, pa se „lako mogu izmestiti“. Kao da je širenje tabua uslovljeno snagom retoričkog izmeštanja: ispod straha od zaraze je strah od tropa, od smrtonosne moći figura.

Izmeštanje je zaista boljka koju poema teži da izleči, ali same njene figure izazivaju poremećaj. Iako Eliot osuđuje Milтона zato što je razdvojio smisao od zvučanja, upravo je ova disocijacija izazvala epidemiju *Puste zemlje*. Kao što je i primereno, pacovi prenose zarazu.

³⁶ Endrju Parker mi je ukazao u razgovoru da se „degradacija“ u pesmi uvek odigrava u vezi sa nižim klasama.

³⁷ Freud, *Complete Works*, tom 13, str. 61. Za ostale citate u ovom pasusu videti str. 20–22, 41, i 27. u istom tomu.

³⁸ Isto, str. 33. Za ostale citate u ovom pasusu videti str. 27. i 28.

Prvi put se pojavljuju u „aleji pacova“; ali komentar nas na ovom mestu nestašno upućuje na treći deo, gde se ponovo pojavljuje još jedan pacov, kao nastavak jezičke epidemije:

*Gola, bleđa tela na niskoj, vlažnoj obali
I kosti bačene u nisko, suho potkrovlje,
Zveče samo pod šapama pacova, iz godine u godinu.*

Eliot, međutim, kao da je zaboravio jednu raniju pojavu glodara:

*Ali za leđima, kroz hladan vetar, do mog sluha
Dopire zvuk kostiju i kikut se širi od uha do uha.*

*Jedan je pacov tiho puzao kroz rastinje,
Vukao je svoj glatki trbuh po obali
Dok sam ja pecao u mutnom kanalu
Iza plinare, jedne zimske večeri,
Razmišljajući o brodolomu kralja mog brata
I o smrti kralja moga oca pre njega.
Gola, bleđa tela na niskoj, vlažnoj obali
I kosti bačene u nisko, suho potkrovlje,
Zazveče samo pod šapama pacova, iz godine u godinu.
(185–95: moje isticanje)*

Reč je o zvučanju reči koja povezuje zvečanje [rattle] i pacova [rat], naspram njihove semantičke veze. Zvečanje reči pre nego njihovo značenje pokreće poemu. I zaista, zvuk prethodi smislu i širi se poput infekcije.

Moramo da primetimo kako tekst povezuje zvečanje pacova sa „brodolomom kralja, mog brata“ i „smrcu kralja mog oca pre njega“. Jer njihova blizina sugerise da upravo nered narušava znakove i nagoni ih da obolevaju i postanu štetočine. Istrgnute iz svog konteksta u *Buri*, navedene smrti nagoveštavaju svrgavanje oca, jednako kao i neprozirne aluzije na Kralja ribara, figure koju Eliot izvodi iz studije Džesi Veston o romansama o Gralu.³⁹ Prema ovoj legendi, Kralj je izgubio svoju muškost, a njegova impotencija donela je prokletstvo kraljevstvu. Eliot povezuje Kralja ribara sa „čovekom sa tri štapa“ u tarotu, kao da želi da nam nagovesti da nijedan od njih dvojice nije uspeo da oplodi pustu zemlju, da iz mora plutajućih označitelja upeca označeno. Njihova kastracija odgovara drugim povredama, posebno sakaćenju glasa: kao da je falus saučesnik Logosa. Budući da mu nedostaju i jedan i drugi, govor kao da je postao „traćenje daha“, sterilno rasipanje znakova: „Uzdasi, kratki i retki, isparavali su...“

U rukopisu *Puste zemlje*, ova anksioznost povodom Logosa posebno je vidljiva. Jer u njemu hodočasnik traga za „jednom suštinskom reči koja oslobađa“, vezan sopstvenim „ulančavanjem reči iz kojih je smisao iščezao“.⁴⁰ U završenoj poemi, sve što preostaje od gromovne Reči je zakasnelo zvečanje znaka, „suh i jalov grom“ pustinje (342). I zato poema

³⁹ Vidi Jessie Weston, *From Ritual to Romance* (1920), gl. 9, str. 113–36.

⁴⁰ *Facsimile*, str. 109, 113. Naredni citat iz *Puste zemlje* je takođe iz rukopisa str. 109.

neprestano nariče nad sopstvenim kašnjenjem: ne samo da dolazi prekasno kako bi ustanovila svoj izvorni glas, već i posle nimfi, posle mesije, posle tradicije:

*Posle crvenog odsjaja baklji na oznojenim licima
Posle ledene tišine u vrtovima
Posle ropca u kamenjarima...*

(322-4)

Rukopis nakon ovog odlomka nastavlja da nariče nad sopstvenim kašnjenjem: „Nakon završetka inspiracije.“ Jer je pisanje u pustoj zemlji „bdenje“ glasa – istovremeno odraz autora i njegova sahrana.

Kao je pisanje zaista u savezu sa smrću, ono je takođe blisko ženstvenosti. U *Pustoj zemlji* „snažan ženski miris“ stapa se sa dahom smrti – a oba nastaju iz *pisanja*, iz silovanog i smrdljivog leša govora. Oslanjajući se na seksologiju teksta, možemo da kažemo kako su pisanje i smrad ženstvenosti nadjačali prijapsku dominaciju glasa. Eliot je u određenoj meri potiskivao ovaj snažni ženski miris kada ga je izbacio iz rukopisa: ali on je opstao u čudnim veštačkim mirisima žene u „Partiji šaha“, koji su „uzbuđivali, zbunjivali / I utapali razum u mirise“ (razum [sense] se ovde može razumeti i kao čulo mirisa: kao da moć ženstvenosti primorava reči da postanu „masti, tečnosti“ kao i njeni mirisi). Neobična sposobnost mirisa, naspram vida, na primer, jeste da onaj koji miriše udiše predmet koji ispušta miris, čime se urušava njihova razdvojenost i integritet. Eliotova mizoginija otkriva upravo strah od ovakvih *izmeštanja*, užas, veći čak i od onog koji se vezuje za incest, koji je samo najskandaloznije skrnavljenje prostora. U *Pustoj zemlji* svrgavanje oca oslobađa beskonačne nizove izmeštanja, seksualnih, jezičkih ili teritorijalnih. Čak se i lični identitet rastapa u brbljanju mešovitim jezika.⁴¹ Poput isparenja, ženstvenost rastapa granice privatnog tela, tako da pneumatsko sopstvo zapada u stanje anarhije. Kao da je očeva impotencija donela razaranje identiteta, zamišljeno u vidu gušenja u telu ženstvenosti.

Na kraju poeme Eliot uništava diskurs Zapada, zahtevajući od Istoka utehu i oporavak:

*Londonski most se ruši ruši ruši
Poi s' ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O lasto lasto
Le Prince d' Aquitaine a la tour abolie
Ovim sam ostacima podupro svoje ruševine
Pa šta, dobro ću vam doći. Hijeronimo je opet lud.
Datta. Dayadhvam. Damyata.*

Shantih shantih shantih

(426–33)

⁴¹ Lakan tvrdi da je očinski zakon „identičan poretku Jezika. Jer bez rodbinskih nominacija, moć ne može da se uspostavi u poretku izbora i tabua koji povezuju i pletu tkanje porekla sve do narednih generacija“ (“The Function of Language in Psychoanalysis”, u: *The Language of the Self*, ur. Anthony Wilden [New York: Dell, 1968], str. 40). U *Pustoj zemlji* falus zastupa sve ove diskriminacije, ali sva tri štapa su splasnula, a otac je preživeo brodolom na ruševinama sopstvenih razlika.

Ovde konačno poema utišava svoju zapadnjačku buku zahvaljujući istočnjačkim blagoslovima. Ali ironično, napor da savladaju ove „ulančane reči“ doveo je samo do višejezičnosti teksta, do mucave molitve u Vavilonu. Kao da je lirski subjekt „urušen“ samim fragmentima kojima se podupro. „Reči, reči, reči’ mogao bi biti njegov moto“, primetio je jedan od prvih Eliotovih komentatora, „jer u svojim stihovima on kao da ih mrzi, iznoseći ovu mržnju upravo putem reči“⁴² Poema može da se opire pisanju jedno putem pisanja, obolevajući od zaraze koju pokušava da izleči, urušavajući se poput opsesivne ceremonije pod pritiskom sopstvenih kontradikcija.

Ljubičasti čas

U prinudi za ponavljanjem Frojd otkriva još jednu ceremoniju, analizirajući dečje igre u „Sa one strane principa zadovoljstva“. Njegov unuk baca igračku u ambis, van kulevke, ponovo je uzima ispuštajući zvuk zadovoljstva „aaaa“, samo da bi je ponovo bacio ispuštajući tužni zvuk „oooo“. Frojd interpretira ova dva samoglasnika kao primitivne oblike nemačkih reči „fort“ (tamo) i „da“ (ovde), zaključujući da dete ovladava odsustvom svoje majke, tako što ga „inscenira“ manipulacijom znaka.⁴³ Frojd ovo pozorište odbijanja poređi sa katarzom grčke tragedije, a dečju pantomimu odricanja vidi kao „prvo veliko kulturno ostvarenje“.

Važno je, međutim, zapaziti da je dete fascinirano *dramom*, pre nego igračkom, jer ona pripada nizu objekata koje ono bez razlike međusobno zamenjuje.⁴⁴ Ako igračka označava majku, ponavljajući njene dolaske i odlaske, ona takođe predstavlja dete, koje je šalje kao ambasadora. Kao da želi da naglasi ovu poentu, ono nadmašuje prvi gest igre, inscenirajući sopstveno odsustvo. Saginjući se pred ogledalom ono progovara „Beba o o o!“ [Beba je nestala!], postupajući kroz neku vrstu odbojne inverzije Narcisa. Izbacujući *sebe*, dete zasniva svoju subjektivnost na igri koja može da se završi jedino smrću. Kao što Kristeva zapaža: „Izbacujem samu *sebe*, isterujem samu *sebe*, odbijam samu *sebe*, istim pokretom kojim tvrdim da uspostavljam samu *sebe*.“⁴⁵ Pokušavajući da kontroliše svoj svet znacima, subjekt sebe primorava da igra ulogu znaka, podređen njegovom demonskom ponavljanju.

Prema ovom scenariju, Frojd interveniše između majke i deteta, uspostavljajući zakon jezika. Jer on prevodi oscilacije dečjih samoglasnika u razumljivi govor. Ali zapostavlja osvetoljubivo zadovoljstvo koje dete pokazuje u njihovoj treptećoj napetosti i zvečanju njihovog zvuka. Značajno je takođe to što dečak nije zamenio svoje „ooo“ u neutralno „fort“ čak i kada je usvojio moć govora. Umesto toga on šalje svoju igračku u rovove. „Jednu godinu kasnije“, Frojd kaže:

⁴² Isto, prikaz *Ara Vas Prec*, TLS, br. 948 (1920), 184. Videti takođe Graham Pearson, „Eliot: An American Use of Symbolism“, u: Martin, ur., *Eliot in Perspective*, str. 83–7, za uputnu analizu „društvene i verbalne logike“ kojom se „razgovor preobražava u Reč“.

⁴³ Freud, *Complete Works*, tom 18, str. 28.

⁴⁴ Na isti način Riker tvrdi da se skrnavljenje sprovodi kroz „delimične, zamenjive i skraćene znake“, koji, „međusobno simbolišu jedni druge“: *Symbolism of Evil*, str. 35.

⁴⁵ Kristeva, *Powers of Horror*, str. 3.

isti dečak čiju igru sam posmatrao uzimao je sada igračku, i kao da je bio ljut na nju, bacao je na pod vičući: „Idi na fvont!“ On je čuo u ovom periodu da je njegov otac „na frontu“, i ni malo nije žalio zbog njegovog odsustva...⁴⁶

Poput ovog deteta *Pusta zemlja* se suočava sa specifičnim odsustvom do koga je došlo nakon Prvog svetskog rata i oseća istovremeno užas, ali i želju da ponovo čuje glasove sa „fvonta“. Poema se zapravo može čitati kao seansa, a njen lirski subjekt videti kao medijum, koji pokušava da mrtve oživi tako što ih citira. Njena noseća logika je „prozopopeja“, u smislu koji je Pol de Man dodelio ovoj figuri:

fikcionalno apostrofranje odsutnog, preminulog ili nemog entiteta, koje uspostavlja mogućnost njegovog odgovora i mu dodeljuje moć govora. Glas zadobija usta, oči, a konačno i lice, u lancu koji se otelotvoruje u imenu figure prosopon poein, dodeliti masku ili lice (prosopon).⁴⁷

Preko mrtvih duša koje prelaze Londonski most, leševa u baštama i zakukuljenih hordi, *Pusta zemlja* teži da dodeli lice samoj smrti. Ali važno je zapaziti da baš ove figure nemaju lica, ili da su skrivene i neprepoznatljive:

*Ko je onaj treći što stalno ide pored tebe?
Kad brojim, tu smo samo ti i ja
Ali kada pogledam niz beli put
Uvek vidim još nekog kako ide pored tebe
Nečujan, u smeđem ogrtaču, zakukuljen
Ne znam je li to čovek ili žena
– Ma ko je to sa tvoje druge strane*

(359–65)

Nervozni pokušaji da se rekonstituiše lice dovode nas jedino do njegovog nestanka. Ni prisutan ni odsutan, ovaj bezimni treći donosi retoriku gubljenja tela i dovodi do „neprestanog iščezavanja“ sopstva. Jer lirski subjekt uvežbava sopstvenu smrt, prizivajući spise mrtvih, prinoseći im kao žrtvu svoj glas i ličnost, kako bi im omogućio da progovore. Frojd svog unuka poredi sa žrtvama šoka od granate, koje sanjaju svoje traume, neprestano se vraćajući slici smrti kao da je ona objekt njihove želje. Upravo to je igra *Puste zemlje*, košmar koga ona ne može da se odrekne, budući da inscenira ritual sopstvenog uništenja.

(S engleskog prevela Jelena Anđelovski)

⁴⁶ Freud, *Complete Works*, tom 18, str. 16.

⁴⁷ Paul De Man, "Autobiography as De-facement", u: *Modern Language Notes*, 94 (1979), str. 926.