



## PLODNOST I OTPAD U PUSTOJ ZEMLJI T. S. ELIOTA<sup>1</sup>

Tomas Sterns Eliot (1888–1965) na književnu scenu stupio je 1915. godine kada mu je u časopisu *Poezija*, zahvaljujući intervenciji Ezre Paunda, objavljena „Ljubavna pesma Alfreda Dž. Prufroka“. Ovome je ubrzo sledilo i objavljivanje pesama „Rapsodija u vetrovitoj noći“ i „Preludijumi“ u časopisu *Blast Vindama Luisa*.<sup>2</sup> Sve ove pesme biće objavljene naknadno u Eliotovoju prvoj zbirci *Prufrok i druga razmatranja* [1917]. Njegova književna karijera može se posmatrati kao simptom čitave modernističke scene na engleskom jeziku. Dolazeći iz Amerike, sa kulturne periferije, počeo je da objavljuje u novopokrenutim časopisima i izdavačkim kućama, ali zahvaljujući snažnoj umreženosti sa drugim pesnicima svoje generacije, u početku koncentrisanim oko Paunda, i njihovom zajedničkom borbenom nastupu, uspeva da se postepeno stabilizuje na književnoj sceni, a do sredine tridesetih i da se ustanovi kao jedna od centralnih figura engleskog modernizma i kulture.

Iako je došao iz Amerike, sve do sedamdesetih godina dvadesetog veka smatran je prevashodno britanskim pesnikom, posebno ako se u obzir uzme njegova naturalizacija kao britanskog građanina, ali i čuvena izjava o političkom rojalizmu i verskom anglokatoličanstvu, iz predgovora njegove studije *Za Lanselota Endrjuza* [1928].<sup>3</sup> Iako ga je Paund uzdizao kao model mladim američkim pesnicima, njegova identifikacija sa britanskim kulturnim krugom bila je tolika da su se neki od njih, poput V. K. Vilijamsa, otvoreno opirali Eliotovim „evropskim navikama mišljenja“ (Dodsvort, 2011: 350), a da ni sa publikom stvari nisu stajale drukčije svedoči i činjenica da su njegovi tiraži bili daleko viši u Britaniji nego u rodnoj Americi sve do pedesetih godina dvadesetog veka (Dodsvort, 2011: 350). Njegov ulazak u britansku kulturnu elitu omogućio mu je prijatelj i bivši profesor Bertran Rasel, koji ga je 1916. godine upoznao sa tzv. „grupom iz Blumsberija“ (između ostalih tu su bili i Virdžinija i Leonard Vulf, Otolina Morel i Oldouz Haksli). U početku je njegova poezija

<sup>1</sup> Ovaj tekst predstavlja odlomak iz doktorske disertacije autora: „Režimi čulnosti u modernom evropskom pesništvu (T. S. Eliot, G. Trakl, M. Crnjanski)“.

<sup>2</sup> Dodsvort ističe kako je Eliotova pesnička reputacija stvorena zahvaljujući mreži prijatelja koji su ga podržavali još od njegovih studija na Harvardu, poput pesnika i kritičara Konrada Ajkena koji je „Ljubavnu pesmu Alfreda Dž. Prufroka“ doneo u London [...] i pokazao je Haroldu Monrou, engleskom pesniku i izdavaču; Monro je smatrao da je pesma izraz 'ludila'. Sa druge strane Ezra Paund [...] je 'prepoznao Prufrokovu ludilo' [...] šaljući 'Prufroka' Hanrijeti Monro u njen čikaški časopis *Poezija*“ (Dodsvort, 349). Svi navodi dati su u prevodu autora studije.

<sup>3</sup> Eliot u predgovoru *Za Lanselota Endrjuza* izjavljuje kako je došao do stanovišta da je „klasicista u književnosti, rojalista u politici i anglokatolik u religiji“, a potom dodaje: „Ja sam svestan da je drugi pojam trenutno bez definicije i da se sa njime lako zapada u nešto što je gore od lupetanja, mislim na umereni konzervativizam“ (Eliot, cit. u. Bredšo, 2011: 267)

bila manje cenjena od njegove esejistike,<sup>4</sup> ali nakon *Puste zemlje* [1922], koju su mu naredne godine u svojoj izdavačkoj kući „Hogart pres“ objavili Vulfovi kao zasebnu knjigu sa čuvenim komentarima, njegova recepcija se postupno menja. Centralne zamerke Eliotovom delu u ovom periodu bile su, sa jedne strane, nedostatak koherencije, a sa druge, nedostatak hrabrosti<sup>5</sup> koju su posedovali njegovi francuski uzori.

Značajan doprinos njegovom ustoličenju kao centralnog moderniste učinio je A. A. Ričards koji je 1926. godine analizirao Eliotove *Pesme 1909–1925*, ističući kako je njegova poezija jedinstvena u „tonu, kontrastu i međuodnosu emotivnih efekata, a ne intelektualnom shemom koju bi analizom mogli skicirati“ (Ričards, 2009: 138), zaključujući kako čitaoci kod Eliota mogu da pronađu najbolji izraz sopstvenog stanja kao i nagoveštaj mogućeg iskupljenja. Nakon njegove podrške, ali i podrške autora iz Blumsberija, Eliot neće nailaziti na značajnija umetnička osporavanja do kraja svoje karijere. Čak ni njegov prelazak u anglokatoličanstvo 1927. godine, koji je iznenadio brojne njegove kolege, nije doveo u pitanje njegovu reputaciju, uprkos prividnoj nespojivosti njegovog ranijeg pesničkog skepticizma i novopronađene vere.

Dela poput *Za Lancelota Endrjuza* [1928], *Čista sreda* [1930] i zbirka *Arijel* [1936] (čije pesme su izlazile u istoimenoj Faberovoj božićnoj publikaciji od 1927. do 1931, sa naknadno dodatkom pesmom „Briga o božićnom drveću“ u *Sabranim pesmama* iz 1954) označile su ovaj prelazak novom eksplicitno religioznom tematikom i teološkim okvirom. Ali su čak i raniji Eliotovi kritičari poput Alena Tejta<sup>6</sup> i sekularisti poput A. A. Ričardsa<sup>7</sup> pozdravili ove tekstove, posebno *Čistu sredu*, kao vrhunsku poeziju. Edmund Vilson uključio je svoj esej o *Pustoj zemlji* u novo izdanje *Akselovog zamka* iz 1931, navodeći da iako „nije nedostojni naslednik“, ona ipak pokazuje „slikovitost manjeg intenziteta, budući da je izveštačenija“ (cit. u Dodsvort, 2011: 355).

Njegovoj najširoj popularnosti svakako će doprineti i pisanje pozorišnih komada kao što je *Stena* (1934) i *Ubistvo u katedrali* (1935), koji su bili izuzetno dobro posećeni. *Stena* je posebno bila namenjena masovnoj publici, budući da nije bila komad u klasičnom smislu reči, već neka vrsta moderne inscenacije srednjovekovnih „crkvenih prikazanja“ koji je u izvođenju uključivao i publiku. Oba ova komada nastavljaju njegovo eksplicitno bavljenje

---

<sup>4</sup> Dodsvort navodi: „Eliotova prestiž kao kritičara, zahvaljujući nizu članaka u *Novom državniku* (u koji ga uvodi Raslov prijatelj Sidni Voterlou), *Ateneumu* i *Tajmsovom Književnom dodatku* uglavnom su prihvaćeni pozitivno. Blumsberijevci su spremno pozdravili briljantnost njegove kritike – *Sveta šuma* (1920) odlično je prihvaćena od strane njihovih prijatelja u *Novom državniku* i *Ateneumu*. Ali pohvale za kritički rad vodile su ka komentarima o ‘uzanim’ granicama njegove poezije, previše zasnovane na knjigama, a premalo na iskustvu“ (Dodsvort, 2011: 352–353).

<sup>5</sup> Povodom objavljivanja izbora iz njegove poezije *Pesme 1909–1925*, britanski pesnik i kritičar Džon S. Skvajer opisao ga je u *Londonskom Merkur*u kao „Bodlera bez hrabrosti“ (Skvajer, 2009: 141). Svi navodi dati su u prevodu autora studije.

<sup>6</sup> Tejt tako navodi u prikazu *Čiste srede*: „Njegova forma je jednostavna, ekspresivna, homogena i direktna, lišena njegovih uobičajenih elemenata nasilnog kontrasta“ (Tejt, 2009: 191). Svi navodi dati su u prevodu autora studije.

<sup>7</sup> Dodsvort ističe kako je Ričards smatrao da je Eliotovo novo pesništvo „bolje čak i od najboljih delova *Puste zemlje*“ zato što je pokazivalo „manje straha od nepoznatih dubina nego ranije“ (Dodsvort, 2011: 356).

religioznom tematikom, ali će ono svoj vrhunac svakako doživeti sa *Četiri kvarteta* [1943], čije stvaranje i započinje po svedočenju samog pesnika, sa „Bernt Nortonom“ (objavljen prvi put u sklopu *Sabranih pesama 1909–1935*, 1936. godine) od stihova koji nisu ušli u *Ubištvo u katedrali*.<sup>8</sup> *Četiri kvarteta* mogu se smatrati njegovim poslednjim velikim pesničkim delom (nastavio je da piše kraće pesme, pozorišne komade i eseje), u kome se na kompleksan način suočava sa problematikom vere u sekularnom dobu, koje svoj najdestruktivniji oblik poprima tokom Drugog svetskog rata.

Kvarteti su naišli na dobar odziv među književnim kritičarima u vreme svog objavljivanja, ali kao što pokazuje engleski kritičar Džon K. Kuper u svojoj studiji *T. S. Eliot i ideologija „Četiri kvarteta“* (1995), njihova poruka imala je ambivalentan odjek među čitaocima, a posebno među intelektualnom elitom. Jedan od retkih negativnih prikaza došao je iz pera Džordža Orvela koji je – u duhu marksističke kritike tridesetih godina, čija je redovna meta bio Eliot – zaključio kako njegova najnovija poezija ima jedino „mesta za rentijerske vrednosti, vrednosti ljudi previše civilizovanih za rad“ (Orvel, 2009: 453). Orvel je u *Kvartetima* kritikovao „negativni pijetizam, koji okreće svoj pogled prema prošlosti, prihvatajući poraz, otpisujući zemaljsku sreću kao nemoguću, mrmljajući o molitvama i pokajanju i misleći kako je duhovni napredak ‘način života crva u utrobama Kanterberijskih žena’ – što je sasvim sigurno najbeznačajniji put koji pesnik može da izabere“ (Orvel, 2009: 455). Iako možda deluje preoštro, Orvel zapaža neke od centralnih problema oko kojih će se voditi rasprava kada je Eliotova poezija u pitanju.

\* \* \*

Ukoliko pristupimo *Pustoj zemlji* iz okvira koji smo uspostavili, videćemo da se mnogi opisani momenti ponavljaju, dok se drugi, kao što se može pretpostaviti, preobražavaju i produbljuju. Počnimo od „Sahranjivanja mrtvih“, prvog dela poeme koji započinje sledećim stihovima:

*April is the cruellest month, breeding  
Lilacs out of the dead land, mixing  
Memory and desire, stirring  
Dull roots with spring rain.  
Winter kept us warm, covering  
Earth in forgetful snow, feeding  
A little life with dried tubers.*

(Eliot, 2001: 5)

---

<sup>8</sup> Kako nas obaveštava britanski istoričar književnosti Li Oser: „Četiri kvarteta‘ napisani su između 1935. i 1942. godine, sa razmakom od oko četiri godine između prve i poslednje pesme. One nisu izvorno planirane kao niz pesama. ‘Bernt Norton’ nastao je od stihova koji izvorno nisu ušli u *Ubištvo u katedrali*. Tek je 1940. Eliot počeo da razmišlja o mogućnosti dugačke pesme. Ovo delo ‘veličanstvene orkestracije’ uglavnom je improvizovano: njegova kompozicija oblikovana je nepredvidljivim silama čije su prosvetljujuće odlike postale predmet kojim se lirski subjekt bavi“ (Oser, 2009: 216). Svi navodi dati su u prevodu autora studije.

Tema plodnosti sreće nas od samog početka: razmnožavanje, rađanje jorgovana iz mrtve zemlje odigrava se u proleće, u aprilu. Vredi zapaziti da je u pitanju floralna plodnost budući da će se u ostatku pesme govoriti o plodnosti ljudi, muškaraca i žena, čija je seksualnost, kao što smo pokazali u prethodnom odeljku, bliža životinjskoj, ali se ovde očigledno menja udeo u podeli dominantne metaforike. Osim toga, naslov ovog dela poeme je dijametralno suprotan navedenim stihovima – oni treba da govore o *sahranjivanju mrtvih*,<sup>9</sup> a jedino mrtvo telo nalazimo u drugom stihu: zemlja je mrtva. Početak poeme ujedno je i početak novog ciklusa godine u kome iz mrtve zemlje ponovo niče život. Plodnost zemlje se prema tome meri onim što se iz nje rađa jer sama zemlja ostaje mrtva uprkos nicanju života. Jedini život koji zemlja može imati ostvaruje se u bilju koje svoje postojanje može da ostvari samo kroz ukorenjenost u određenoj osnovi. Zemlja se tako otuđuje od sebe u bilju, ali upravo zahvaljujući ovom otuđenju, ona omogućuje život i opstaje u njemu.

Vidimo da se od samog početka nalazimo u domenu čulnosti, koji smo u dosadašnjem toku analize identifikovali kao alternativni režim, putem koga se u mitskom pretekstu i kanonskim tekstovima Zapada pokušavao pronaći nesumnjivi oslonac, počelo na kome bi se moglo urediti moderno postojanje. Osnov o kome se radi u navedenim stihovima jeste zemlja, odnosno mrtva zemlja, koja zahvaljujući prolećnoj kiši može da ostvari opisano povlačenje i oslobađanje života. Smrt i život su na taj način pokazani kao međusobno suštinski povezani, gde bi život mogao da se shvati kao dijalektičko pojavljivanje i neidentitet materije. Život se javlja iz mrtve zemlje, ali se on ne može javiti samo zahvaljujući njoj, ona sama nije dovoljna za obnavljanje života, već se kao kinetički princip javlja kiša, koja hrani korenje živih bića. Postavlja se pitanje u čemu je okrutnost aprila, zašto je novo rađanje, započinjanje novog ciklusa najokrutniji deo godine? Na samom početku ne možemo da odgovorimo na ovo pitanje.

Plodnost takođe zavisi i od mešanja sećanja i želje, onoga što je proteklo i onoga što tek treba ostvariti – protekle godine i njene plodnosti i nove godine i njene plodnosti. Zima zato može biti opisana kao period čuvanja, pripreme, zato što ciklus, a to znači i celina, postoji, čime je svaki momenat kruženja u njegovoj službi, pa čak i period prividne smrti prirode ima ulogu pripreme za novo nicanje, novu plodnost. Osnov se tako javlja u novom svetlu, kao celina kruženja, u kojoj je svaki njen momenat ukorenjen i smislen. Možemo u izvesnom smislu da tvrdimo kako se već u ovim stihovima nagoveštava čuveni uvod u „Bernt Norton”, odnosno da se već ovde iznosi tvrdnja da su prošlost i budućnost sapristuni u sadašnjosti, čime celina uvek već određuje delove. Postoji, međutim, jedna bitna razlika: ovde je o prošlosti i budućnosti pre svega reč kao o sećanju i želji, dakle, projekciji celine unutar uobrazilje određenog (konačnog) subjekta, a ne samoj celini. Upravo ovaj upliv diskursa želje čitavu metaforu prirodnih ciklusa izmešta u pravcu ljudskog postojanja (pojedinačnog, ali i kolektivnog) i unosi u nju ambivalentnost kojom se odnos sa početom relativizuje. Umesto da je ukorenjen u celini ciklusa, kojim se smrt preobražava u život, subjekt je ukorenjen u sopstvenoj projekciji celine ciklusa, odnosno, u fikciji. U odnosu na jorgovan koji je ukorenjen u čvrstoj zemlji, čovek je ukorenjen u neprestanom kretanju

---

<sup>9</sup> Kao što Majkl Norton, priređivač kritičkog izdanja ove poeme, zapaža: „Naslov je dat prema imenu pogrebnog obreda iz *Anglikanske knjige zajedničkih molitvi*” (Norton, 2001: 5).

uobrazilje, koja mu ispostavlja „celinu“ na osnovu koje on reguliše svoje delovanje. Njegov osnov je samo simulacija osnova i ne može se sa sigurnošću utvrditi u kojoj meri ova simulacija odgovara stvarnom. Okrutnost aprila se može zato razumeti kao okrutnost ovog (klasičnog) razilaženja: prirodne nužnosti (kruženje godišnja doba) i čovekove slobode (fikcija kruženja godišnjih doba).

Poema potom izlaže sećanje koje, po svemu sudeći, pripada Mariji Lariš,<sup>10</sup> grofici i rođaci bavarskog kralja Ludviga II, poznatog po opsesivnom interesovanju za germanske mitove, a posebno za njihovo uobličjenje u Wagnerovim operama:

*Summer surprised us, coming over the Starnbergersee  
With a shower of rain; we stopped in the colonnade,  
And went on in sunlight, into the Hofgarten,  
And drank coffee, and talked for an hour.  
Bin gar keine Russin, stamm' aus Litauen, echt deutsch.  
And when we were children, staying at the arch-duke's,  
My cousin's, he took me out on a sled,  
And I was frightened. He said, Marie,  
Marie, hold on tight. And down we went.  
In the mountains, there you feel free.  
I read, much of the night, and go south in the winter.*  
(Eliot, 2001: 5)

Ono što nam prenosi Marija Lariš upravo je sećanje, koje je nagovešteno u uvodnim stihovima, i započinje kao sećanje na leto i kišu (u kontekstu celine poeme – ovo je vrhunska manifestacija plodnosti), da bi potom prešlo na detinjstvo i zimu i boravak kod nadvojvode. Šternbersko jezero je mesto na kome je Ludvig II podigao Šterberg, jedan od svojih čuvenih zamkova po ugledu na Wagnerovu scenografiju (rekonstruišući prošlost koja nikada nije postojala) i u kome je pred kraj života bio zatočen kao psihijatrijski bolesnik. U ovom jezeru je po svemu sudeći i ubijen i zato njegovo pominjanje označava stupanje na scenu prvog u nizu ubijenih vladara, kao jednog od centralnih motiva poeme. Sećanje na vreme Ludviga II deo je projekcije celovite cikličnosti, moguće posebno zahvaljujući prisustvu kralja kao principa koji je uređivao ljudsku zajednicu i harmonizovao je sa „prirodom“ (na osnovu teorija Džesi Veston i Džejmsa Frejzera). Kralj zahvaljujući „transcendentnom“ osnovu svoje moći navodno uspostavlja kontinuitet između ljudske zajednice i stvarnosti, pa se i podela čulnosti uspostavlja prema ovom principu kontinuiteta.

Sećanje se završava obrušavanjem sa vrha planine, kao nagoveštajem urušavanja kraljevske moći i njenog „kontinuiteta“ sa prirodom. Eliot, naizgled, predlaže da se sa principa oligarhijske moći, zasnovane na bogatstvu koje je razrušilo celinu, vratimo na aristokratski princip zasnovan na porodičnom, a u krajnjem smislu božanskom počelu režima čulnosti. Ali njegov predlog je ambivalentan – kralj o kome je reč nikako nije uzorni monarh, već jedan od poslednjih evropskih monarha opsednut mitovima, fikcijom kolektivne prošlosti,

---

<sup>10</sup> Norton navodi da se, prema beleškama Valeri Eliot na objavljenom faksimilu *Puste zemlje*, vidi da je Eliot scenu sankanja zasnovao na „razgovoru koji je vodio sa groficom Marijom Lariš, koja je objavila svoja sećanja o austrijskom plemstvu u knjizi *Moja prošlost*“ (Norton, 2001: 5).

koja ga u konačnom dovodi do ludila i smrti. Kralj kao figura je kompromitovan, nemoćan, i da bismo se vratili na uređenje koje je počivalo na aristokratiji moramo da transformišemo samu aristokratiju.

Stvarnost u kojoj se lirski subjekt nalazi u sadašnjosti sasvim je različita od one koja se uspostavlja u sećanju:

*What are the roots that clutch, what branches grow  
Out of this stony rubbish? Son of man,  
You cannot say, or guess, for you know only  
A heap of broken images, where the sun beats,  
And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief,  
And the dry stone no sound of water. Only  
There is shadow under this red rock,  
(Come in under the shadow of this red rock),  
And I will show you something different from either  
Your shadow at morning striding behind you  
Or your shadow at evening rising to meet you;  
I will show you fear in a handful of dust.  
(Eliot, 2001: 5–6)*

Ove stihove postavicećemo paralelno uz stihove koji se javljaju na kraju „Sahranjivanja mrtvih” budući da sa njima formiraju implicitnu celinu:

*Unreal City,  
Under the brown fog of a winter dawn,  
A crowd flowed over London Bridge, so many,  
I had not thought death had undone so many.  
Sighs, short and infrequent, were exhaled,  
And each man fixed his eyes before his feet.  
Flowed up the hill and down King William Street,  
To where Saint Mary Woolnoth kept the hours  
With a dead sound on the final stroke of nine.  
There I saw one I knew, and stopped him, crying: “Stetson!  
“You who were with me in the ships at Mylae!  
“That corpse you planted last year in your garden,  
“Has it begun to sprout? Will it bloom this year?  
“Or has the sudden frost disturbed its bed?  
“Oh keep the Dog far hence, that’s friend to men,  
“Or with his nails he’ll dig it up again!  
“You! hypocrite lecteur! – mon semblable – mon frère!”  
(Eliot, 2001: 7)*

Jukstaponiranjem ova dva odlomka želi se skrenuti pažnja na rascepljenost u načinu konstruisanja slike čulne stvarnosti. Lirski subjekt u oba slučaja govori o istom referentu, modernom režimu čulnosti, ali u prvom on to čini tako što ga prikazuje kao pustinju, a u drugom kao grad – oba odlomka su toliko udaljeni jedan od drugog da se čini da ne dele

ništa zajedničko. Prvi odlomak se koristi pesničkim postupkom tipičnim za „Gerontiona” – kao što je njegova kuća predstavljala čitavu stvarnost Zapada, na isti način je ovde predstavlja pusta zemlja. Čak je i tema suše i iščekivanja kiše nagoveštena u ranijoj pesmi. Ali razlika je takođe značajna – više nema kuće, više nema nikakvog čvrstog okvira unutar koga bi se život organizovao i odigravao. Drugi odlomak je daleko bliži „Ljubavnoj pesmi”, „Rapsodiji” ili „Preludijumima” – nalazimo se na gradskoj ulici, unutar modernog režima čulnosti na način na koji se on uspostavlja u našoj percepciji.

Vidimo, dakle, da se u *Pustoj zemlji* dva različita pesnička postupka suočavaju i povezuju: metaforika koja nematerijalnu, duhovnu strukturu čini čulnom i čulnost kao pismo iz koga se može pročitati njegova nematerijalna istina, postaju lice i naličje, spoljašnjost i unutrašnjost zajedničkog režima. Prvi postupak polazi od opštosti i čini je čulnom (Zapad je pustinja), a drugi polazi od pojedinačnosti prepoznajući u njoj tragove opštosti (grad je Zapad). Mogli bismo pomisliti da su ove dve slike u odnosu sadržine i pojave, da je pustinja sadržina grada, ali u samom tekstu obe se nalaze na istom stupnju uopštavanja: i jedna i druga su konstituisane unutar estetskog režima čulnosti, prema principima poklapanja načina na koji se stvarnost opaža i načina na koji je predstavljamo. Pustinja, polazeći od opštosti kojoj se daje čulno uobličjenje, pripada alegorijskom modusu pisanja, dok grad polazeći od čulne pojedinačnosti u kojoj jezičkim i intertekstualnim relacijama iščitava opštosti, od konstruisane slike čini metaforu.

U prvom odlomku čulnost je uspostavljena sasvim suprotno dosadašnjem načinu – nema magle, sumraka, noći, dima, već sunce sija punom snagom; drugim rečima, vidljivost nije više kompromitovana. Uprkos tome, čulnost se ne sakuplja u celinu već ostaje „hrpa slomljenih slika” [A heap of broken images]. Sunce ili ne može da uspostavi celovitost vidljivog sveta ili je samo uzrok njegove fragmentacije. Ne treba zaboraviti da je pored izvora svetlosti ono takođe uzrok suše. Svet koji je jasno osvetljen sveden je na svoju pojavnost, na svoju površinu, a bez vode ovoj površini nedostaje unutrašnjost. Svet je gomila fragmentata zato što ne postoji sila koja bi ih povezala, a kako sunce nije ta sila, možemo pretpostaviti da se njihovo objedinjenje ne može odigrati u pojavnosti već samo u onome što je prevazilazi – u „noći” duha (kao u *Četiri kvarteta*), ili jezikom *Puste zemlje*, „plodnošću” vode. Intertekstualna relacija na koju skreće pažnju sam Eliot pomaže nam da pustinju bolje razumemo. Naime, kada se apostrofira „čovečiji sin” [Son of man], lirski subjekt citira starozavetnog proroka Jezekilja, kome se ovim rečima obraća sam Jahve kada mu šalje proročanstvo o propasti jevrejskih plemena koja su se od njega odmetnula.<sup>11</sup> Tako nešto ima dvostruku važnost za interpretaciju navedenih stihova: fragmentarnost sveta počiva na odsustvu objedinjujućeg principa božanskog, koji je odsutan zato što su ga se sami ljudi odrekli. Fragmentarnost ljudske spoznaje mogla bi se razumeti i kao hegelovska čulna izvesnost koja ne može da dopre do supstance zato što ne vidi da je ona sama supstanca predmeta koje opaža.

---

<sup>11</sup> Bog se Jezekilju obraća sledećim rečima: „[S]ine čovječji, ustani na noge da govorim s tobom. I uđe u me duh kad mi progovori, i postavi me na noge, i slušah onoga koji mi govoraše. I reče mi: sine čovječji, ja te šaljem k sinovima Izrailjevijem, k narodima odmetničkim, koji se odmetnuše mene; oni i oci njihovi biše mi nevjerni do ovoga dana” (Jeze. 2,1–2).

Napuštajući svoju „duhovnu“ suštinu, čovek je samog sebe osudio na stupanj svesti koji pripada čulnoj izvesnosti, na stvarnost koja se neprestano raspada. Zato više nema čak ni kuće u kojoj je živeo Gerontion, a stanje je daleko problematičnije jer je učešće u pustoši jednako za sve bez obzira na to šta se u „gradskoj“ stvarnosti uspostavi kao podela mesta i uloga. Upravo zato su bitna oba navedena pesnička postupka, jer se u drugom uspostavlja stvarnost koja prema počelu bogatstva konstruiše određeni režim čulnosti koji prividno poseduje racionalnu izdiferenciranost, dok se prvim postupkom ovo počelo pokazuje nepostojećim dovodeći sve u istu poziciju bez obzira na njega. Vladavina fragmenata je vladavina negacije bez potvrde.

Uprkos fragmentarnosti, lirski subjekt uspeva da konstruiše relativno koherentan uvid u čovekovo stanje u svetu. Time implicitno sebe izuzima iz fragmentarnosti projektujući mogućnost obnavljanja celine jer, kao što su drugi autori već primetili, poema može na ovaj način da se posmatra zahvaljujući mitsko-religioznom podtekstu koji doživljava neprestane preobražaje. Lirski subjekt je na sličan način kao i u „Ljubavnoj pesmi“ postavljen na povlašćeno mesto percepcije (subjekta koji bi trebalo da zna), a ona obuhvata obe krajnosti: fragmentarnost ljudskog iskustva i jedinstveni „osnov“. Ali svoju percepciju jedinstva on ne pokušava da iznese direktno, što je možda najznačajniji signal da se radi o modernističkom pesništvu, već ga konstruiše upravo kroz fragmente, kroz strategije postojećeg režima čulnosti. Jedinstvo *Puste zemlje* stoga ostaje više stvar mogućnosti nego ostvarenosti, budući da fragmentarnost dominira strukturom teksta, a da se jedinstvo može proglasiti samo zahvaljujući interpretativnom naporu. Ovaj napor, međutim, nije neosnovan, budući da ga podupire neprestano ponavljanje određenih motiva u njihovim različitim pojavnim oblicima. Ali kao što je dobro poznato, ponavljanjem se uvek upisuje i određena razlika u ono što se ponovilo, tako da volja za jedinstvenom osnovom radi sama protiv sebe.

Drugi odlomak predstavlja nešto što nam je dobro poznato iz prethodne dve Eliotove zbirke. Pred nama se uspostavlja gradski pejzaž, pod smeđom jutarnjom maglom, sa masom koja se kreće ulicom u neodređenom pravcu (kao u „Jutru na prozoru“). Ovaj put je grad jasno određen putem imena ulica i građevina (Londonski most, Crkva Svete Marije Vulnotske, Ulica kralja Vilijama), a iz mase se izdvaja pojedinačna ličnost, Stetson, zahvaljujući „prepoznavanju“ između njega i lirskog subjekta. Oba ova momenta pripadaju istom kretanju, individualizaciji kroz imenovanje: određeni (pojedinačni) grad i određeni (pojedinačni) čovek stupaju u polje vidljivosti poeme zahvaljujući imenu, umesto neodređene (opšte) pustinje i neodređenog (opšteg) čoveka. Način na koji se uspostavlja vidljivost samog grada, međutim, nije ustanovljena samo kroz poklapanje formi predstavljanja i opažanja već su u njih uključena i dva citata iz *Cveća zla* i dva citata iz *Božanstvene komedije*, čime se odnos prema modernom režimu čulnosti postavlja u okvire Bodlerove i Danteove pesničke percepcije.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Posebno je značajno to što su stihovi preneseni iz *Božanstvene komedije* poreklom iz trećeg i četvrtog pevanja *Pakla*, u kojima Dante tek ulazi u pakao, prolazeći kroz njegovo predvorje i dospevajući u limbo. Duše koje ovde susreće nisu kažnjene zbog pobune protiv Boga, već, u slučaju predvorja pakla: „[T] uguju / žalosne duše bića onih / što ni pokudu ni pohvalu ne zaslužuju. / Zajedno su sa onim jatom zlih / anđela što božju reč ne čuše / ali ni protiv nje ne bi hor neodlučnih / [...] Takva duša ne može smrt da spozna“ (Dante, 1998: 50–51), a u slučaju limba: „Oni su pre hrišćanstva postojali, / a takav sam i ja sam bio, / pa Boga nisu kako treba poštovali. / Zbog toga, ne zato što je neko nešto skrivio izgubljeni smo i zato patimo sada“ (Dante, 1998: 55).



Oslanjajući se na Dantea lirski subjekt nam prvi put otkriva nešto više o masi koju posmatra: ne samo da su u pitanju desubjektivizovane ličnosti podređene ritmu rada i „niske čulnosti“, lišene cilja kretanja, već se njihovo postojanje zapravo ne može razlikovati od nepostojanja, od boravka u paklu. Ali ovde moramo biti precizni jer se izabrani Danteov okvir ne odnosi na pobunjenike protiv Boga, već, naprotiv, na one koji se nisu opredelili ni za Boga ni za đavola, ili na one koji nisu imali prilike da spoznaju Boga (budući da su živeli pre dolaska Hristosa, kao npr. Danteov vodič Vergilije). Masa koja prelazi most u pravcu crkve ne poznaje Boga ili ne pristaje da se opredeli budući da se samo njegovo postojanje više ne smatra relevantnim. Ali (sa stanovišta vere) njihovo se postojanje upravo zato više ne može razlikovati od nepostojanja.

Čovek je na ranijem stupnju „antropološke mašine“ bio suštinski određen božanskim prisustvom i sa ove pozicije (na koju lirski subjekt stupa kroz citate Dantea) on u modernom dobu, gubeći svoju suštinu, pada u svoju nesuštinu. Zato više ne može da se smatra stvarnim, što nas vodi prema citatima Bodelera. Kao što život bez Boga nije život (iako nije u punom smislu ni smrt), tako ni stvarnost ne može da bude stvarnost (iako nije u punom smislu ništavilo). Moderni režim čulnosti nalazi se u stalnom stanju neodredivosti budući da se sa ukidanjem transcendencije više ne može sa sigurnošću utvrditi gde materijalna stvarnost počinje i gde se završava.<sup>13</sup> Na ovaj način interpretirana je moderna podela čulnosti, dok se obraćanje Stetsonu na kraju odlomka tiče upravo pokušaja njene preraspodele, kroz obnavljanje „suštine“: leš koji je sahranjen može se razumeti kao mrtvi bog vegetacije koji treba da vaskrsne/nikne, samo da ga pas neprestano ne iskopava.<sup>14</sup> Šta bi, međutim, značilo obnoviti „suštinu“ – ostaje nejasno.

Stetson i lirski subjekt u ovom odlomku identifikovani su kao ratni veterani, kao rimski vojnici koji su se zajedno borili u Prvom punskom ratu, u bici kod Mila. Kao sukob dve ekspansionističke sile, koji se ticao vojne i ekonomske premoći u Sredozemlju, ovaj rat paralelan je Prvom svetskom ratu, čime Eliot, kao i na drugim mestima u ovoj poemi, pokazuje da je sadašnjost određena, uokvirena i usmerena prošlošću. Prvi svetski rat predstavljen je kao ponavljanje Prvog punskog rata, kao povratak istih zahteva za dominacijom i moći. Bruksovo insistiranje da je osnov oba ova rata ekonomski<sup>15</sup> dovodi nas još jednom do bogatstva kao počela podele moderne čulnosti koja je u ovom slučaju dovodi do sukoba globalnih razmera u naporu da odredi udeo imperijalnih sila u kruženju kapitala. Upravo zato se sam rat pokazuje kao simptom dubljeg problema, odsustva samog počela, odnosno nadolazećeg nihilizma, koji vodi u različite oblike nasilja. Ovaj se nihilizam, kao što ćemo

---

<sup>13</sup> Čini se da je ovo misao koja se može osloniti na Hajdegerovu interpretaciju Ničea: „Natčulno postaje nepostojani proizvod čulnog. A čulno takvim obaranjem svoje suprotnosti poriče svoju suštinu. Odstranjivanje natčulnog uklanja i ono-čisto-čulno, a time i njihovu razliku“ (Hajdeger, 163).

<sup>14</sup> Bruks zamenu vuka za psa, koji se nalazio u izvornom Websterovom tekstu koji Eliot parafrazira, interpretira kao „humanizam i sve bliske filozofije koje u svojoj brizi za čoveka odbacuju natprirodno – iskopavaju leš sahranjenog boga i sprečavaju ponovno rođenje života“ (Bruks, 2001: 191).

<sup>15</sup> Govoreći o ovoj referenci, Bruks navodi kako se „Punski rat ticao trgovine – pa je zato neposredna paralela našem najnovijem ratu. U svakom slučaju Eliotov plan da se protagonista na londonskoj ulici obrati prijatelju koji je bio sa njim u Punskom umesto u Svetskom ratu postiže efekat identifikacije svih ratova; sve iskustvo je jedno iskustvo“ (Bruks, 2001: 191).

videti, tiče takođe i obezgraničenja želje i može se prepoznati kao tačka u kojoj se preklapaju teme kolektiva i pojedinca u ovoj poemi.

Ostale scene grada možemo pronaći u trećem delu poeme, „Propoved vatre”, ali i kao pozornicu na kojoj se javljaju likovi u „Partiji šaha”, posebno kada je u pitanju razgovor dve žene u pabu. Grad je u ovim scenama nerazdvojno povezan sa rekam:

*The river bears no empty bottles, sandwich papers,  
Silk handkerchiefs, cardboard boxes, cigarette ends  
Or other testimony of summer nights. The nymphs are departed.*

[...]

*A rat crept softly through the vegetation  
Dragging its slimy belly on the bank  
While I was fishing in the dull canal  
On a winter evening round behind the gashouse  
Musing upon the king my brother's wreck  
And on the king my father's death before him.  
White bodies naked on the low damp ground  
And bones cast in a little low dry garret,  
Rattled by the rat's foot only, year to year.  
But at my back from time to time I hear  
The sound of horns and motors, which shall bring  
Sweeney to Mrs. Porter in the spring.*

(Eliot, 2001: 11–12)

Reka i grad su zatrpani otpadom: praznim flašama, papirima za sendviče, maramicama, kartonskim kutijama, opušcima, kostima po kojima trče pacovi, koji svedoče „o letnjim noćima”, noćima užitka, ali isto tako o odsustvu nimfi, rečnih božanstava. U reci nema istovremeno mesta za božanstva i otpad, tako da se čini kako božanstva „zahtevaju” određenu čistoću materijalne stvarnosti kako bi u njoj obitavala. Sa druge strane, problem sa rekam leži u činjenici što ne može da odnese sav otpad koji se u nju baca, tako da ne može da vrši svoju higijensku funkciju, koja joj je dodeljena još u 18. veku. Reka treba da obezbeđuje protok materije, odnosno da otpad odnosi iz prisustva u odsustvo, vršeći neprestano podelu jedinstvene stvarnosti na deodorizovani prostor grada i odorizovanu drugost koja mu ne pripada.

Otpad i proces deodorizacije kao odnos prema užitku zadobijaju, međutim, i određenu moralnu i ekonomsku dimenziju. Sa jedne strane, „čistoća” može da se konstruiše samo zahvaljujući rascepu u kome se jedna populacija ponaša kao da je moguće da ukine samo postojanje otpada koji neprestano proizvodi, odnosno „dobra zajednica” može da se uspostavi samo ako je u mogućnosti da izvrši preraspodelu užitka tako da ono što je neprihvatljivo odbaci u onostranost suda. Sa druge strane, treba primetiti da svaki užitak koji se iz reke može pročitati pripada industrijski proizvedenoj robi namenjenoj masovnom konzumiranju imperijalne metropole kakav je London. Učešće u zajedničkom životu zajednice određeno je konzumiranjem proizvoda koji obećavaju užitak, dok se istovremeno svedočanstvo o njemu pokušava potisnuti kako bi se ostvarila fikcija „čistoće”, dobre zajednice. Ali u svetu u kome je transcendencija ukinuta više ne postoji drugost u koju se „otpad” može „odložiti” i umesto da prikriva, reka vraća čulnosti sve ono što treba da odnese. Moderni

režim čulnosti pokazuje se nemoćnim da uspostavi podelu koju obećava i ono što isključuje uvek opstaje na njegovim rubovima kao otpad, ali i kao pretnja. Otpad je stoga neka vrsta „demosa“ koji nije u njemu reprezentovan, a Eliotova poema, prateći forme percepcije, ponavlja gest reke koju opisuje iznoseći ga u prostor vidljivosti. On to čini kako bi skrenuo pažnju na to da moderna stvarnost nije dovoljno efektivna i da je zato treba promeniti, zameniti drugom koja ne bi više proizvodila otpad i u kojoj bi reka ponovo bila „čista“, otvarajući prostor za povratak božanstva.

Distanca od ispražnjenih, obesmišljenih čulnih sadržaja ovde možda doživljava svoj vrhunac, budući da se čitava modernost prikazuje kao ogromna disfunkcionalna mašinerija za proizvodjenje otpada, naslov poeme *The Waste Land*, pored puste zemlje, dobija i svoje drugo značenje: deponija. Moderni svet je deponija/pustinja zato što ga ispunjavaju materijalni predmeti bez suštine, bez počela koje bi odbačeno prihvatilo u sebe, a novom dodeljivalo mesto i svrhu uređujući ih tako u neki mogući *kosmos*.<sup>16</sup> Odsustvo ovog počela u navedenim stihovima određuje se dvostruko: kao odsustvo nimfi i kao smrt kralja. Sa jedne strane iščezla je transcendentija, a sa druge poredak koji se na njoj zasnivao. Ovo su dve strane istog kretanja.<sup>17</sup>

\* \* \*

Od tri počela koja Žak Ransijer navodi (vrlina/porodične veze, bogatstvo/oligarhija, i odsustvo počela/anarhija/demokratija) Eliot ne prihvata anarhiju demokratije koja se obećava u Buržoaskoj revoluciji, ne prihvata bogatstvo kao merilo vladavine, već želi da se vrati na monarhističko/transcendentno/porodični princip podele čulnosti. Problem njegovog subjekta je jasan od samog početka – on ne pripada aristokratiji, odnosno nije uključen u porodične veze koje uspostavljaju počelo vladavine, iako ove veze priželjkuje. U *Pustoj zemlji* jedan od subjekata poeme<sup>18</sup> identifikuje se sa kraljem, odnosno navodi kako je kraljev brat, što znači da na njemu počiva mogućnost preokreta u „najdubljoj noći“, samo da nije „impotentan“. Njegova impotencija je, međutim, centralni problem poeme i dva pitanja proizlaze iz nje: koji je uzrok njegove impotencije i koji je lek za njegovu impotenciju?

Uzrok možemo tumačiti na različite načine, ali on svakako pripada antropološkoj, a potom i hrišćanskoj temi – bog je mrtav da bi vaskrsao, njegova smrt je deo velikog kosmičkog

<sup>16</sup> Podsetimo se ovde Anaksimandrovog fragmenta koji dobro ilustruje ovu ideju: „A ono iz čega stvari nastaju, u tome po nužnosti biva i njihova propast, jer ona jedna od druge trpe kaznu zbog svoje nepravdnosti po redu vremena“ (Dils-Kranc, 12 B1). U svetu puste zemlje više nema razmene među stvarima, nema pravednog plaćanja kazne, nema povratka u ono iz čega se nastaje, počelo više ne prihvata stvari već ih održava beskraino prisutnima u njihovoj nesvrhovitosti (što sačinjava suštinu otpada).

<sup>17</sup> Prema tome, *izvorna nepravda* na kojoj počiva moderna stvarnost je ubistvo kralja, koja je poklapa sa smrću boga. Prosvećenost i Francuska buržoaska revolucija dovode nas do stvarnosti u kojoj je čovek oslobođen od transcendentije, ali je time dobio samo praznu slobodu, sloboda ni za šta, u kojoj više ne može da se ostvari kao čovek jer više nema počela na osnovu kojeg možemo da odredimo šta čovek jeste, šta su život i dobra zajednica.

<sup>18</sup> U trećem delu poeme subjekt kaže: „While I was fishing in the dull canal / On a winter evening round behind the gashouse. / Musing upon the king my brother's wreck / And on the king my father's death before him“ (Eliot, 2001: 11).

kruženja. Međutim, ovo kruženje se pokazuje suspendovanim, i sam kosmos odjednom deluje impotentno da nastavi prema sopstvenom logosu. Priroda na početku poeme stupa u proleće, ali čovek ne stupa u proleće zajedno sa njom. Krivica, prema tome, mora ležati u ljudima, a ne u bogu ili kosmosu, koji su neprestano „pored” čoveka.

Ona se može sagledati iz dva ugla – bilo kao krivica naroda/demosa ili kao krivica samog kralja. I za jedno i za drugo možemo pronaći opravdanje u *Pustoj zemlji*: krivica demosa, onih čiji govor nije govor i čiji život nije život (što za Eliota u kontekstu smrti boga znači svi oni koji nisu svesni ove smrti) ubili su boga i onemogućuju njegovo vaskrsenje, ubili su ga tako što su u osnov sopstvenog poretka postavili ovostranost, koja se manifestuje kao neograničena potreba za užitkom. Da li je bogatstvo princip ovog doba, ili to može biti tehnika/nauka, teško se može razlučiti iz *Puste zemlje*. Ono što u njoj saznajemo jeste da želja za čulnim objektima i posredovanje želje različitim arbitrarnim konvencijama rukovodi modernim (ne)čovekom.

Sa druge strane, imamo krivicu samog vladara, varvarskog kralja Tereja, koji je umesto da ispunjava svoju božjom milošću zadobijenu dužnost očuvanja poretka, uspostavljanja i garantovanja zabrane i granice, samo otelotvorenje incestuoznog prestupa, nesputanog i neposredovanog seksualnog nagona. Ovakav vladar, vladar prevelike potencije, kažnjen je, i nakon njega, ili u njegovom odsustvu, vlada neplodnost – ali ne i prestanak želje. Želja opstaje, ali je posredovana, i umesto novog rađanja, ona postaje sama sebi cilj.

Paradoksalna situacija je sledeća: u prisustvu bogova i kralja sve je bilo dozvoljeno (si-lovanje Filomele) i zato je veza morala biti prekinuta. Sa prekidom ove veze ne dolazi do uspostavljanja opšte zabrane, ali istovremeno više nema ni jasnog kriterijuma dozvole. Odatle potiče čitava moderna populacija (kod Eliota, volšebno svedena na goli život) koja je neodlučna i neodlučena. Jedino što joj je preostalo jeste pohod na užitak. Ona luta kroz prazninu puste zemlje kao kroz prazninu slobode sa kojom ne zna šta da učini. Pozivi na revoluciju očekivano su stanje u vremenu u kome nema „božanskog” centra. Plodnost koju Eliot zahteva jeste plodnost počela, ponovno nicanje onostranosti unutar čulnosti. Ponovno ispunjavanje šupljine „Šupljih ljudi”<sup>19</sup> i praznih školjki ostriga Prufroka neporecivom sadržinom. Ali ovo se mora ostvariti tako da se ne ponove gresi Tereja: vladar koji bi u svom biću otelotvorio presek oba sveta ne bi više smeo da bude vladar dozvole već vladar granice.

---

<sup>19</sup> Ciklus „Šuplji ljudi” [1925], koji je usledio neposredno nakon *Puste zemlje* još uvek se nalazi u krugu koji je ona naznačila i njegovi akteri su u punom smislu stanovnici njene pustoši. Njihova šupljina je već viđena, kao čulnost lišena suštine, i sada ona postaje centralni motiv koji se postupno razvija. Šuplji ljudi su isti oni koji su prelazili most u *Pustoj zemlji*, ni živi ni mrtvi, a njih se u drugom životu, „drugom Carstvu smrti” sećaju „not as lost / Violent souls, but only / As the hollow men / The stuffed men” (Eliot, 1988: 77). Lirski subjekt potom razrađuje niz slika koje se mogu razumeti kao most prema poslednjoj Eliotovoj pesničkoj fazi, započetoj sa *Čistom sredom* [1930], u kojima se govori o onostranosti kroz kategorije pogleda: „Eyes I dare not meet in dreams / In death’s dream kingdom / These do not appear: / There, the eyes are / Sunlight on a broken column” (Eliot, 1988: 77). Pogled o kome je reč jeste onaj koji šuplji ljudi izbegavaju čak i u snovima, pogled koji bi ih primorao da se opredele, što, takođe, znači da svoje postojanje organizuju u skladu sa datim pogledom. Čitava čulna stvarnost se, prema tome, odigrava unutar jedinstvenog pogleda dobronamerne onostranosti, u kojoj su „oči obasjane suncem na slomljenom stubu”.

I u tome za Eliota leži „čvor“: suveren koji raspolaže suverenom odlukom o proglašavanju „vanrednog stanja“ uvek je u modernom dobu u mogućnosti da čitavu populaciju ponovo izruči sopstvenoj samovolji, odnosno da svoju volju identifikuje sa granicom. Kada bog postoji, onome ko postupa u njegovo ime sve je dozvoljeno. I modernost počiva na opisanom klinču: kako vratiti vladara koji ne bi bio nasilni Terej? Odnosno kako konstruisati vođu koji ne može postati tiranin, kakvi su u vremenu nastajanja ove poeme postepeno nicali u Evropi? Ukoliko demokratija nije dobra – zato što vlast predaje u ruke šupljim ljudima, nekompetentnim da vladaju budući da se ne oslanjaju ni na kakvo počelo (jer – „šuplji“ su), ili na mesto počela postavljaju bogatstvo – kako je zameniti a da se ne zapadne u opasnost u kojoj smo se nalazili pre raskida sa kraljem i bogom, i u kojoj će se samo petnaest godina nakon nastanka *Puste zemlje* naći Nemačka? To je pitanje na koje Eliot do kraja svoje pesničke karijere neće pružiti adekvatan odgovor.