

Milena P. Vladić Jovanov¹

Univerzitet u Beogradu – Filološki fakultet

SLIKE GRADA U POEZIJI T. S. ELIOTA

Grad je predstavljen prostorno spoljašnjom šetnjom gradskim eksterijerima i enterijerima, ali i unutrašnjim putovanjem kroz iskustva gradskog stanovnika koje za cilj ima dostizanje samosvesti o sebi, mestu i vremenu u kom živi. Potraga za smislom data je u međusobnom preplitanju strukturalnih i semantičkih nivoa, tematskih i diskursivnih linija. Slike grada su izgrađene u međusobnom odnosu kulturoloških, mitskih, književnih modela sa slikama grada kao savremenog prostora za život. Takav preplet uticao je da je slika grada predstavljena u obliku dve sadašnjosti od kojih je jedna kulturološka modifikacija prošlosti dok je savremena sadašnjost prikaz grada koji je dat kao pojedinačan grad ili imagitivno kao nestvarni grad. Antimimetički prikaz vremenskih odnosa uticao je na narativnu strukturu Eliotove poezije u kojoj se izgrađuje događaj i priča o gradu koja nije zasnovana na kauzalnim i hronološkim odnosima. Događaj je i priča o gradu ali i hajedegerovski odnos između Sein i Da-sein, Bića i pojedinca, koji dolazi do samosvesti formirajući događaje, odnosno priču o sebi i priču o obliku života u gradu. Obe sadašnjosti i kulture i savremenosti otvaraju dekonstrukcionistički odnos između podstruktura i glavnih struktura kada su u pitanju vrednosti civilizacije i kulture u koju kao u vrstu projekta veruju i Eliot i Paund. Njihova poezija stoga predstavlja složeni odnos u kome dolazi do dekonstrukcionističkog premeštanja osnova, te podstrukture i margine postaju centri i obrnuto. Grad je i prostor u kome živi pojedinac i mesto u pojedincu. Takvim složenim odnosom između pojedinačnih pesničkih slika čije osnove su intertekstualne, aluzivne, kulturološke ali i autoreferencijalne jer se oba pesnička sistema savijaju ka sopstvenim elementima, tj. pesmama, postiže se narativizacija jednog vremena u prostoru, odnosno priča o savremenosti

¹ milena.vladicjovanov@live.fr; milenavladicjovanov@fil.bg.ac.rs

koja je gradska savremenost i koja menja društvene i pojedinačne ljudske odnose. Nastaje novi književni oblik u kome lirika ustupa mesto narativu i obrnuto. U narativizaciji prostora vremenom, predložen je prostor grada, unutrašnji prostor pojedinca, prostor pesme i prostor tekstualnosti. U sve te prostore Eliot u svojim pesmama metatekstualnim kvalitetima poziva čitaoca da uđe i stvori svoje tumačenje grada i društva, i da promisli o osnovama savremenih civilizacijskih vrednosti u gradu.

Ključne reči: T. S. Eliot, grad, prostor, događaj, narativizacija, kultura, savremenost, imago grada, imago samosvesti, dekonstrukcija, intertekstualnost.

Tema grada u poeziji T. S. Eliota može se proučavati na više nivoa. Svaki od njih vezan je za neku poetiku ili za neku vrstu modernističkog „manifesta“. Svaki pokazuje ne samo temu grada već izgradnju modernističke poetičke misli: od teme introspekcije i potrage za smislom, uloge modernog čoveka, izgradnje pojma identiteta i njegovog preobražaja u savremenom dobu u odnosu na shvatanje identiteta kao nečeg što je „isto“, te shvatanje identiteta ne samo kao identiteta modernog pojedinca već i ukazivanje na promenu identiteta umetničkog dela, pesme, narativa, uloge pisca, njihovih intencija i uloge čitaoca kao i međusobnog odnosa pisac-delo-čitalac. Semantičko – strukturalne linije podržavaju jedna drugu tako da se tema grada prepliće sa svim navedenim temama stvarajući tematske grozdove koji zajedno utiču na promenu shvatanja umetničkog dela.

Počnimo prvo od tematske linije koja se oslanja na opoziciju pojedinačno-opšte. U Eliotovoj poeziji pojavljuje se ne bilo koji grad već London. Eliot nije samo gradski pesnik, već pesnik Londona. To se može videti po izvesnoj geografiji gradskog prostora. Grad je prostor i takođe prostornost, a u teorijskom smislu simbolično predstavlja specijalizaciju jer kao prostor u označavajućem procesu ulazi u vreme i širi međusobni prostor između označitelja, čineći tako vremenske situacije i sekvence drugačijim, razdeljujući njihovu pretpostavljenu jedinstvenost. Time što unosi beline i prostornost utiče na veću samostalnost označitelja i menja označavajući lanac i značenje čini polivalentnim, dinamičnim, a sam izgled teksta počev od grafičkih obeležja koja sada predstavljaju deo značenja, čini da se tekstualnost u potpunosti menja i dolazi do stvaranja ne pojedinačno prepoznatljivih odnosa između označitelja već oni u sebi relacijom jedni prema drugima stvaraju novi način označavanja. Beline između označitelja uvode novi pristup statusu označitelja koji sada postaju bliži označenom odnosno označeno više nije u glavnoj ulozi, šaviše označitelji postaju dovoljni čak i „jači“ od označenog. Žak Derida (Jacques Derrida) postavlja pitanje koji su suštinski predikati u određenju klasičnog pojma pisma? Znak se ne iscrpljuje

svojim upisivanjem i može da omogući iteraciju u odsustvu i pisca i recipijenta. On u sebi nosi snagu prekida sa kontekstom, tj. prisustvima u momentu njegovog upisivanja. Misli se na kontekst koji dobija npr. u pesmi u kojoj dati znak, odnosno stih ili strofa imaju. Drugim rečima u unutrašnjem kontekstu, a pošto je znak iterabilan, u slučaju Eliotove i Paundove poezije stihovi tragovi ili teme i čitavi elementi poetskih sistema se ponavljaju, znači da kontekst ima slobodu „kalemljenja“ u drugoj pesmi. Suštinsko za pisanje kao stvaranje i komunikaciju u jezičkom i pisanom, tekstualnom obliku jeste od čega zavisi sila prekida. Derida navodi da „ona zavisi od spacijalizacije [*espacement*] koja konstituiše pisani znak. Spacijalizacija odvaja znak od drugih elemenata unutrašnjeg lanca kontekstualizacije [...] i od drugih formi prisutnih referenata objektivnih ili subjektivnih. Spacijalizacija nije prostor negiranja lakune već je pojavljivanje oznake. Međutim, ono ne ostaje kao dejstvo negativnog u službi značenja, živog pojma, *telosa*, koji se može uzdići i smanjiti u *Auhebung*-u određene dijalektike.“ (Derrida, 1988: 7-8). Takvo shvatanje prostornosti između znakova uvodi i nove relacije znak – kontekst jer svaki znak može istovremeno da se *citira* i time da prekine sa datim kontekstom ali istovremeno da beskrajno proizvodi nove kontekste upisujući se u nove tekstualne celine, jezičke i književne. Derida upozorava da to „ne podrazumeva da oznaka važi izvan konteksta, nego suprotno, da postoje samo konteksti bez ikakvog centra ili apsolutnog usidrenja.“ (Derrida, 1988: 12) Sa ovakvim shvatanjem kontekstualizacije i iterabilnosti znaka povezano je i shvatanje događaja koji nije više klasično shvaćen. Kakva je priroda događaja u pojedinačnom iskazu, ponovljenoj strukturi citata ili u iterabilnoj strukturi. Iterabilna struktura odnosi se na događaj reči i na događaj opisan pomoću reči, gradeći neobičnu logiku događaja koja često nije primećena. U radu se upravo govori o ovakvoj vrsti logike, koja podrazumeva složen odnos između vremenskih i kauzalnih odnosa u određenju događaja.

Vremenske sekvence su sada drugačije i često ono što je *posle* dolaze *pre*, te se time pokazuje snaga nove kategorije vreme-prostora. Hronologija koja unosi redosled sadašnjost – prošlost - budućnost je promenjena a pošto je u vezi sa kauzalnim odnosima relacija hronologije tradicionalno podržava kazualnost. Nešto se desilo *pre* i to je *uzrok* za ono što se desilo *posle*. E. M. Forster (E. M. Forster) u sudiji *Aspects of the Novel* navodi da kauzalni niz zapravo podržava vremenski pri čemu zaključujemo da je odnos uzrok i posledica vremenskog i narativnog tipa. To se može uočiti u rečenici koju navodi kao primer. „Kralj je umro, a potom je umrla kraljica“ (Forster, 1955: 86) Vremenski nivo razvija se u vremensko-događajni, odnosno narativni: kada se uvede razlog zašto je kraljica umrla a ne samo vremenski sled. Dolazi do kauzalnih odnosa na kojima tradicionalno počiva shvatanje događaja, a onda i same priče. Razlog je posledičan. „Kralj je umro, a potom je umrla kraljica, od tuge.“ (Forster, 1955: 86) Forster naglašava da je sa ovom drugom rečenicom došlo do promene narativa. Razlika je u tome što druga rečenica ukazuje na uzročno-posledične odnose.

Samo vremenski nivo ne bi stvorio događaj, ali posledični nivoi stvaraju i događaj i „priču“ o odnosima kraljice i kralja, a priča sa sobom uvodi interpretaciju. Ako je umrla od tuge, to znači da su se npr. voleli itd. Simor Četman (Seymour Chatman) navodi u studiji *Story and Discourse* da su odnosi priče i diskursivnih nivoa takođe raznoliki, ali isto se svode na događaj kao centralnu nit. Četman unosi promenu jer smatra da u samom narativu ne mora da bude naglašena kauzalna mreža već ona može biti sugestivna, te će je sam recipijent pronaći². Autor posvećuje pažnju vremenu i zapletu u kome je događaj od izuzetne važnosti. Razlikuje „vreme čitanja i vreme zapleta, a to je diskursivno vreme, vreme potrebno da se pročita diskurs i vreme priče, a to je trajanje predloženih događaja u narativu.“ (Chatman, 1978: 62) Pošto je za nas važan prostor priče, pri čemu se akcentuje prostornost i pojam prostora kao takvog, interesantno je pomenuti i termine koje Četman koristi u odnosu filma i narativa. „Dimenzija događaja priče je vreme, a to je postojanje priče u prostoru. Pošto razlikujemo vreme priče od diskursivnog vremena, moramo razlikovati i prostor priče od diskursivnog prostora. Razlika se najjasnije uočava u vizuelnim narativima. U filmu eksplicitni prostor priče predstavlja deo sveta koji je prikazan na ekranu. Podrazumevani prostor priče je sve van ekrana za nas, ali ne i za karaktere filma kojima je to dostupno i vidljivo.“ (Chatman, 1978: 96) Od posebnog interesa je odvijanje događaja na filmskom platnu i u Eliotovim i Paundovim delima, koja u svojim strukturama osim narativnim imaju i filmske elemente.³

Događaj se razvija i menja u odnosu na shvatanje vremenskih odnosa koji su sa njim nužno povezani. Ako se izmeni odnos redosleda *pre* i *posle* što se desilo u modernističkoj prozi i poeziji, a razvilo u savremenim poetskim tekstovima i narativima, onda se menja i sam događaj što posledično utiče na oblik književnog dela a onda i na pojam književnog. Ž. Derida navodi da je fikcija u fikciji zapravo postigla da događaj može biti izostavljen iz centralnog

² Potrebno je pogledati studiju Džonatana Kalera *Strukturalistička poetika* i posebno poglavlje „Konvencija i naturalizacija“. Beograd: SKZ, 1990. Kaler navodi da je svaki tekst potrebno pripitomiti, odnosno naturalizovati. Za isti pojam H. Porter Abot upotrebljava termin „normalizacija“ u *Uvodu u teoriju proze*. (prev. Milena Vladić). Beograd: Službeni glasnik, 2009. Kaler smatra da će čitalac naturalizovati, približiti tekst sopstvenom načinu razmišljanja, koje može i ne mora biti naglašeno u delu. Zato postoje modeli naturalizacije. U romanu toka svesti, čitalac će pronaći uzročne veze iako su one rasute i nisu vremenski date u sledu sa posledicama, jer želi da „sredi“ tekst, odnosno da ga približi sebi. Jedno od uobičajenih načina poimanja u ljudskoj vrsti je kauzalni princip, ali pored njega postoji i princip poimanja putem složenih sistema u kojima svaka jedinica ide sa svojom okolinom, odnosno kontekstom i stvara tekst koji je multilinearan i u kom je moguće povezati različite jedinice i njihove kontekste izrađujući polisemična značenja u čijem stvaranju učestvuje velikim delom pored autorovih naznaka, i čitalac sa svojim interpretativnim uvidima. Stoga ne čude savremena hipertekstualna izdanja Eliotove *Puste zemlje* na elektronskim mrežama. (prim. autorke M. V. J.)

³ U tom smislu korisno je pogledati naučni rad „Film *Andeli u Americi* i filmska čitanja T. S. Eliotovih pesničkih slika u *Pustoj zemlji* i *Četiri kvarteta*“ autorke Milene Vladić Jovanov. Beograd: Književna istorija, LIII 2021 174. (379-395 str.) ISSN 0350-6428 UDK 82.

teksta, ostavljen na marginama ili o njemu može biti samo spomena a da se pravi događaj o kome se u priči pripoveda van „ispričanog“ u tekstu. Spektralni likovi oca u složenim odnosima otac-sin u pričama kao što je odnos Avrama prema Bogu, Hamleta prema ocu u istoimenoj Šekspirovoj drami ili Franca Kafke prema ocu Hermanu u Kafinom *Pismu ocu*, govore o fikciji, govoru koji je van fikcije koja je napisana.⁴ Sinovi progovaraju na sprektalan način, u ime oca, odbijajući se o njihove odraze kao što se spektalno odbija snop svetlosti o tavanicu. Kreiraju slike, odraze umesto pravih likova, te stoga fikcija raste van mesta fikcije.⁵

U Eliotovoj poeziji grad je povezan na više načina sa pojmom događaja. Da bi se predstavio grad kao nasilno mesto za život, potrebno je izgraditi događaj kao akt, čin silovanja Filomele tako što će se nekoliko slika povezati u jednu. Događaj je povezan sa slikama grada, sa iskustvom i doživljajima istog, i na kraju sa izgrađenim pesničkim predstavama o gradu. Svaki od elemenata dat je u naznakama pesničke slike koja će na kraju biti predočena u celini. Naznake su spojene sa tematskim linijama koje govore o gradu na različite načine. Slika koja se vezuje za čin silovanja Filomele govori o nepristupačnosti i odsustvu komunikacije među gradskim stanovnicima. Filomela na kraju progovara ali kreštavim, ptičijim jezikom, jer joj je kako se u mitu navodi jezik odsekao Terej, silovatelj, a bogovi je pretvorili u lastavicu da bi je spasili od njegovog besa što je svojoj sestri Prokni, Terejevoj ženi, dojavila o svom mučenju, usled čega je Prokna organizovala krvavi pir za Tereja. Istovremeno dvostrukim potezom ova slika i događaj iz mita pretvoren intertekstualnim putem u događaj koji se vezuje za grad vezan je za dve sadašnjosti: sadašnjost koja je deo prošlosti a to je mit, oživljena u liku Filomele koja u novoj pesničkoj slici kod Eliota progovara dok kod Ovidija u *Metamorfozama* to ne čini i druga, savremena sadašnjost grada u kojoj nemogućnost da Filomela izrazi svoje iskustvo sem na ovaj način, oštar i grub, drugačijim znakovnim sistemom, kroz figuru onomatopeje koja se mora prevesti na ljudski jezik, upućuje na direktnu predstavu grada. Stanovnici grada ne razgovaraju jedni sa drugima, ali i kad to čine, čine to *posredno*. Da bi se posrednost izrazila pesnik je uključio čitaoca u stvaranje svog dela. Već u prvom delu „Sahranjivanje mrtvih“ pesnik je pozvao čitaoca da učestvuje u delu, u pisanju *Puste zemlje* zajedno sa njim kao stvaraocem. Čitalac će spojiti fragmentarne slike u celovitu sliku i ujedno će izgraditi događaj u priči koja na različite načine predstavlja život pojedinca u gradu i sam grad kao mesto za život.

Pojedinac je usamljen a ništa manje kao pojedinac to nije ni pesnik, koji za razliku od običnog stanovnika grada ima određenu ulogu. Njegova *tehne* mora biti ispoljena u društvenoj ulozi koja se pesnicima pripisuje. Tačnije u modernističkoj poetici otvara se pitanje: da li su dužni da izraze stvarnost

⁴ V. Jacques Derrida: *The Gift of Death*. Chicago and London: The Univeristy of Chicago Press, 1992.

⁵ V. Milena Vladić Jovanov: *[Aporije stvaranja] u egzilu*. Beograd: Čigoja štampa, 2021.

ili ne. Pesnik u modernizmu se odlučuje da govori o Velikom ratu i njegovim posledicama i tada ispunjava svoju društvenu ulogu pesnika za koju Eliot navodi da pesnik vidi više i bolje od pojedinca i stoga bolje može predočiti iskustvo, spojiti nespojivo kao što je „buka pisaće mašine i miris iz kuhinje“ (Eliot, 1963: 78) i nastavlja da pesnici moraju biti teški jer takvo je vreme u kome pišu, te su i im i dela hermetična. „Naša civilizacija obuhvata veliku raznovrnost i kompleksnost [...] te pesnik mora da bude sve obuhvatniji, sve neuhvatljiviji i indirektniji da bi nasilno podešavao, ako je potrebno i lomio jezik prema onome što hoće da kaže.“ (Eliot, 1963: 79) S jedne strane, pesnik je dužan zbog svoje sposobnosti da predoči vreme u kome živi jer on to najbolje može učiniti, s druge strane susrećemo se sa starom idejom odbrane poezije i proze, književnosti u smislu da ukoliko je vreme teško onda će biti i teška i nerazumljiva poezija. Skoro smo dotakli Stendalov⁶ autopoetički i metateksualni iskaz iz romana *Crveno i crno* u kome se navodi da nije kriv pisac ako je put kaljav, što ga takvim opisuje, već upravnik puteva koji je dozvolio da put bude kaljav. Dž. Longenbah (James Longenbach) ističe da pisci koji su odbili da pišu o stvarnosti stvaraju poetiku per negationem kao što je to učinila pesnikinja H. D. jer stvara poetiku koja bira detalj a ne veliki ep, zato što ne želi da piše o velikim događajima koje je sa dobom doneo Veliki rat. „Pitanje poetske ambicije – pitanje šta bi društvena efektivnost ili odgovornost poezije mogla biti - za mene je krucijalno pitanje.“ (Longenbach 1999: 102) S jedne strane pojavljuju se pesnici kao Paund koji visoko podiže zastavu, govoreći da su pesnici priznati zakonodavci sveta, a sa druge strane H. D. ne želi da učestvuje u pisanju poezije jer rat doživljava kao veliki epski zamah ideja muškaraca.

Naravno, mnogo je složenija situacija u modernizmu od poetike realizma ili romantizma i zato se susrećemo ne sa jednolinijskom, hijerahizovanom, aksijalnom strukturom, već sa složenom mrežom koja se odnosi na multilinearne odnose između elemenata strukture dela i isto tako u označavajućem lancu na semantičkom polju. Složenost relacija i učešće čitaoca u izradnji narativa i pesničke slike o gradu upravo pokazuje povezanost II i III dela *Puste zemlje*. U II delu se govori o Filomeli, nasilju i nemogućnosti komunikacije. Teme se proširuju u III delu *Puste zemlje* kada se čitalac suoči se nasiljem, mehaničnošću i automatizovanošću u ljubavnom odnosu daktilografkinje i službenika, čija zanimanja ukazuju na predstavu grada jer su tipično gradska. Kakva je ljubav u gradu govori se iz ugla mitološke predstave u pojavi pesničkog subjekta Tiresije koji za sebe tvrdi da je „video sve i predskazao dosta“ (Eliot, 1998: 62) i koji iz nadpozicije opisuje scenu dolaska ljubavnika koji je napadan, dok je daktilografkinja odsutna i „automatskom rukom gladi kosu“ (Eliot, 1998: 62) kad ljubavnik ode. Tiresija koji jedini ima mogućnost svesti o sebi i svesnosti o svom postojanju, jer za sebe može da upotrebi ličnu zamenicu u prvom

⁶ V. Stendal: *Crveno i crno*. Novi sad: Matica srpska, 1964.

licu dakle da za sebe kaže „ja“, kao takav navodi da je on, iako svesno biće, zapravo između životinje i mehanike, kao što su i ljudi koji žive u gradu. Dok čeka daktilografkinju da stigne kući i njenog očekivanog gosta službenika, on „brekće“ kao taksi, kao što brekće i ljudski motor kada se vraća sa posla, što se posebno vidi u engleskom originalu.

*At the violet hour, when the eyes and back
Turn upward from a desk, when the **human engine waits
Like a taxi throbbing** waiting,
I Tiresias though blind, **throbbing between two lives**,⁷
Old man with wrinkled female breasts, can see
At violet hour, the evening hour that strives
Homeward, and brings the sailor home from sea,
The typist home at teatime, clears her breakfast, lights
Her stove, and lays out food in tins.
Out of the window perilously spread
Her drying combinations touched by the sun's last rays,
On the divan are piled (at night her bed)
Stockings, slippers, camisoles, and stays.
**I Tiresias, old man with wrinkled dugs
Perceived scene, and foretold the rest –**
I too awaited the expected guest. (Eliot, 1952: 43 - 44)*

Uža slika pojedinačne ljubavi koja je mehanička i životinjska, dakle neljudska, odnosi se i na ljude koji žive u gradu čime se predočava šira slika. Kakvi su ljudi takav je i grad u kome žive. U prevodu na srpski stihovi glase:

*U ljubičasti čas, kada se oči i ledja
Podižu s posla, i **ljudski motor čeka**
Kao taksi što brekće, čakajući,
Ja, Tiresija, iako slep, **drhteći između dva života u meni**,⁸
Starac usahljih ženskih grudi, vidim da je hora
Taj ljubičasti čas, čas večernji što stremi
Domu, dovodi mornara s mora,
Daktilografkinju kući, sklanja ostatke doručka, pali
Peć, iznosi konzerve sa hranom.
Na prozoru još vlažno rublje visi razapeto,*

⁷ Istakla autorka teksta M. V. J.

⁸ Istakla autorka teksta M. V. J.

*I zadnji ga zrak sunca obasjava,
Čarape, papuče i bluze, razbacane netom,
Leže na divanu na kome i spava.*

Ja, Tiresija, starac usahljih dojki,

Video sam sve i predskazao dosta,⁹

I ja sam čekao očekivanog gosta. (Eliot, 1998: 61 - 62)

Interesantno je pogledati jezički nivo i uporediti prevod sa originalom a onda krenuti putem interpretacije. Jezički nivo se takođe prepliće sa strukturalno-semantičkim nivoima uključujući tematske linije koje se granaju u odnosu na relacije teksta i konteksta i različitih oblika prepleta. Na jezičkom nivou saznajemo i o slici grada i o Tiresiji i mogućnosti da on ima nadmoćnu poziciju zbog toga što za sebe može da kaže „ja“ što pretpostavlja njegovo jedinstvo ličnosti kao poetskog subjekta. Ljudi koji se vraćaju sa posla metaforično i metonimijski predstavljeni kao oči i leđa koji sede za stolovima, i koji se sada podižu da bi se vratili kući, čime se naglašava ponovo službeničko zanimanje kao tipično gradsko zanimanje, što je bio slučaj i sa službenikom koji se agresivno „udvara“ daktilografkinji i stupa sa njom u isto takve ljubavne odnose, ovde su predstavljeni kao ljudski motor. Taj isti ljudski motor se pokreće i čuje onomatopejski kao što se čuje i rad mašine taksija kad čeka na određenoj destinaciji. Elementi ljudskosti povezane su sa mehaničkim i veštačkim: sa mašinom. Ljudi rade, pokreću se i čujemo ih kao što čujemo mašine. Upotrebljen je glagol *throb* koji na engleskom označava konstatno pulsiranje, ritmične pokrete itd. Ivan V. Lalić ga prevodi glagolom „brektati“ koji bi imao nijansu značenja životinjskog. Automatizovan je i mehanički odnos između dvoje ljubavnika koje posmatra Tiresija. Da je reč o spoju mehaničkog i životinjskog u prikazu ljudskog govori i upotreba imenice na engleskom *dugs* koja bi označavala ne toliko ženske grudi već grudi kod životinja, dakle vime. Tiresija je starac sa usahljim dojkama, tačnijem vimenom. Lalić je pokrenuo nijansu u prevodu kao prenosu značenja iz jednog jezičkog prostora u drugi i temu spoja i razvoja mehaničkog do životinjskog u predstavi ljudi, i to ljudi koji su gradski stanovnici u momentima kada rade i kada su u najinim odnosima kao što je ljubavni odnos. Prevodi *dugs* kao *dojke* ali pre toga je naglasio *throb* kao *brektati*. Spuštanje ljudskosti do motora, do brektanja i izgleda grudi do vimena govori o gradu na *posredan* način, slično Filomeli koja posredno kao ptica, kreštavim i grubim glasom govori o svom iskustvu silovanja i nasilniku Tereju, jer ona ne „izgovara“ njegovo puno ime Terej, već ptičijim glasom koji je grafički naglašen u pesmi navodi „Tvit, tvit tvit / Dživ dživ dživ / Tako surovo silovana / Tiritit.“ (Eliot, 1998: 61) Na engleskom grafika vizuelno upućuje da je reč o Tereju, s tim što u toj igri označavanju, interperacijiskom *vidu* kako bi to

⁹ Istakla autorka teksta M. V. J.

nazvao Pol de Man (Paul de Man)¹⁰ da bi se značenje otkrilo učestvuje čitalac. U originalu stihovi glase: „Twit twit twit / Jug jug jug jug jug jug / So rudely forc'd / Tereu.“ (Eliot, 1952: 43) Kada razložimo reč *Tereu* dobijamo *Ter-eu*, pri čemu prvi deo asocira na Tereja, a drugi drugi deo *Eu* nagoveštava pesničku sliku koja sledi iza ovog ptičijeg „govora“ i koja opisuje poziv gđina-a Eugenidesa, trgovca iz Smirne koji na prostačkom francuskm poziva pesničkog subjekta da provedu vikend u Metropolu. Ovde je u obliku dekonstrukcionističke dvostruke slike i postupka dvostrukog poteza i gesta predočena tematatska linija: nasilje u odnosu Filomele i Tereja, ali i prost, grub odnos na koji Eugenides poziva koji opet nagoveštava odnos službenika i daktilografinje koji sledi odmah iza ove pesničke slike. Dakle i pesnička slika i samo iskustvo u stvaranju pesničke slike ovim nagoveštajima i povezivanjima kako strukturalno – semantičkim tako i tematskim govore o nasilnom, grubom odnosu ljudi u gradu i gradu kao mestu koje je oslikano ovakvim međuljudskim odnosima. Istovremeno i tematska i strukturalno - semantička linija data je u preplitanju mitske, književne slike i slike svakodnevnog opisa grada i tek zajedno ove slike grada događaj kojim se povezuje introspekcija, samosvest pojedinca o sebi u gradu i svest o gradu kao mestu za život.

Osim posrednosti i jezičke igre koja se prepliće sa tematskim i semantičkim nivoima, u izgradnji ove pesničke slike o gradu, možemo govoriti i o čitavom društvu koje sada kao zajednica, živi okupljeno u velikim centrima kakvi su gradovi. Ovi posthumanistički prikazi su duboko kritikovani iz ugla humanističkog viđenja čoveka ne kao centra sveta, već u njegovim osobinama humanog koje nedostaju. Degradacija, osim na opštem, ogleda se i na pojedinačnom nivou. Iako Tiresija predstavlja kako proroka iz antičkih mitova, tako predstavlja i posmatača jedne ljubavne scene u gradu. Od taksija, ljudskog motora, do životinjskih grudi – sve linije su povezane sa njim. Naime, boginja Hera je kaznila Tiresiju jer je odgovorio da su žene pohotnije od muškaraca. Kazna se sastojala od toga da sedam godina boravi u ženskom i muškom telu. Stoga se pojavljuje kao starac sa usahlim dojnama, odnosno neko ko bi mogao da razume i jednu i drugu stranu. Međutim, upravo to što se pojavljuje ne sa ženskim već sa životinjskim grudima, što može da predskazuje šta će se u ljubavnoj sceni desiti, što je iako je sedeo kraj zidina tebanskih, ipak na divanu na kome daktilografinja ostavlja veš i na kome uveče spava, pokazuje da je Tiresija scenu sagledao iz ženske perspektive koja je ovde predočena kao perspektiva *ispod* a ne *iznad*. jeziči nivo osevetlio je temtaski a time je pokazao i međuljudske odnose kao predstavu odnosa u određenom prostoru, ovde gradu, koji na posredan način oslikavaju grad kao nasilno i neprijatno mesto za život. Slivanje mitološke osnove i osnove ljubavnog prikaza kao sadašnjosti grada, ovde je prepleten na

¹⁰ V. Paul de Man: *Blindness and Insight – Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press, 1971. Ogleđi sakupljeni u ovoj knjizi kod nas su izdati u knjizi *Problemi moderne kritike*. Prev. Gordana B. Todorović i Branko Jelić. Beograd: Nolit, 1975.

jezičkom nivou. S jedne strane, Tiresiji se daje prednost jer za sebe može da kaže „ja“, zatim, on je prorok iz davnina, a sam lik podržava kao centralni i Eliot u komentaru za *Pustu zemlju*. U ovoj pesničkoj slici ogleda se i složeni odnos struktura i podstruktura, odnosno osnova kao centralnih i marginalnih, s tim da nijedna od njih ne polaže pravo na svoju monolitnost već tek u prepletu daju sliku grada. Niti je mitološka slika vezana za lik Tiresije nadmoćna niti je to slika ljubavnog odnosa dva gradska stanovnika. Osnove zamenjuju jedna drugoj mesto i tek u njihovom odnosu može se govoriti o slici grada, a onda i o saznanju pojedinačnog subjekta u gradu kao mestu i sopstvenom smislu života na takvom mestu. Ed Maden (Ed Madden) navodi „iako Tiresijin glas može da nametne temporalnu i teksualnu koherenciju u delu koje je inače na drugim mestima dato u fragmentima, njegov lik ne utiče na seksualnu jednakost uprkos tvrdnji iz Eliotovog komentara.“ (Madden, 2008: 119) Maden smatra da je Tiresija feminiziran muškarac i da sa naratološke strane fokalizacije nije u nadpoziji, jer se nalazi na divanu daktilografkinje. Primetimo, kako je *prostor* uvučen u svaku poru Eliotovog poetskog teksta a istovremeno i na svakoj ravni od prepleta strukturalne i semantičke do jezičke i tematske

U komentaru Eliot navodi da je Tiresija jedan od glavnih likova, ali kao što ni on nije glavni lik *Puste zemlje* tako je i prvenstvo autorstva dovedeno u pitanje. Autor je više aranžer u modernom delu nego što je autor. Dela su cerebralna, kako u poeziji tako i u prozi, a posebno u romanu toka svesti, a aranžer, pisac, pesnik nas upućuje naznakama, komentarima pismima itd. paratekstualnim¹¹ i parergonalnim¹² materijalom¹³ kako da organizujemo celinu dela. U traženju celovite slike grada u kome je jedan od pojedinaca i pesnik grada, upućuje nas linija kojom čitalac kreće u povezivanju II i III dela *Puste zemlje* na šta upućuje sam komentar koji Eliot stavlja kao deo *Puste zemlje*. „Vid. *Pervigilium Veneris*. Up. Filomela u II i III delu.“ (Eliot, 1998: 76) U drugom delu čitalac se susreće sa nespojivim izrazima u imeničkoj sintagmi „slavuj nepovredivog glasa“ (Eliot,

¹¹ V. Gérard Genette: *Paratexts: thresholds of interpretation*. Jane E. Lewin (trans.). Cambridge: Cambridge University Press.

¹² V. Žak Derida: *Istina u slikarstvu*. Nikšić: Jasen, 2001.

¹³ Potrebno je napraviti razliku između paratekstualnog (peritekstualnog i epitekstualnog materijala, od naslova, podnaslova, epigrafa do intervjua i pisama, beleški) u otvorenom obliku strukturalizma koji je dat u poststrukturalističkim težnjama, i kao takav približava se i može se iskoristiti u terminologiji intertekstualnosti posebno u tumačenju dela, jer uvodi i daje značaj prostoru između pesme i naslova ili naslova i podnaslova ili u trostrukom vidu naslova, podnaslova i pesme, tako se interpretacija kreće različitim putevima u lakunama označavanja od parergona, par kao nešto što je marginalno i ergona koji predstavlja delo, odnosno pesmu kao takvu. Derida ističe da je parergon okvir koji ide uz sliku i da ne možemo staviti npr. savrmenu sliku u baroni okvir, te time okvir kao margina određuje i smisao same slike u njihovom međusobnom odnosu. S druge strane, postoje i sličnosti između Ženetovog i Deridinog mišljenja koje se odnose na pristup u tumačenju dela koji insistira na prostoru *između* pesama kao ključnom odnosu u stvaranju značenja koje se odigrava upravo između pesama i njihovih kontekstualnih odnosa. (prim. autorke teksta M. V. J.)

1998: 57) dovodeći je u vezu kako A. Dejvid Mudi (A. David Moody) navodi sa klasičnom predstavom pesnika. Na svom interpretacijskom putu čitalac se susreće sa slikom iz V dela *Puste zemlje* koja je ponovo rukovođena komentarom. Pojavljuje se pesnik iz antičkog vremena, dakle slično Filomeli, Tiresiji, odnosno piscu Ovidiju, sada antička stara rimska pesma nepoznatog autora čiji pesnički subjekat, takođe pesnik moli u pesmi *Pervigilium Veneris* boga Apolona da mu podari Muzu da postane kao Filomela jer je ostao bez glasa. Dvostrukim putem, potezom koji paralelno ide aporijski dakle, bez rešenja, pratimo razvijanje značenja kada pesnik ulazi u trostruku ulogu: posmatramo pesnika u rimskoj pesmi (V deo), pretpostavljenog pesnika slavuja (II deo) i na kraju pesnika koji ima ulogu da peva o Filomeli (III i V deo) da bi iskazao nasilje koje se povezuje sa nasilnim činom ljubavi koja je automatizovana (II) u gradskom okruženju a o kome kao široj slici nasilja peva pesnički subjekat Filomela (III deo) kreštavim glasovm lastavice koja tek preobražena i fizički i mentalno može samo u tom novom, preobraženom obliku da peva i progovori o svom iskustvu. Drugim rečima, kako je preobražena Filomela predstavlja još jednu od glavnih tema u Eliotovom pesništvu, a to je tema identiteta. Preobražena Filomela upućuje na preobražen i novi oblik tekstualnosti u pesničkom tekstu, u pesmi koji jedino kao takav, može da govori o gradu kao mestu za život u vidu njegovih slika koje predstavljaju spoj i preplet mitsko-književnog i savremenog u predstavi grada i narativizaciji savremenog vremena u gradu kao savremenom prostoru.

Čitalac se suočava sa nedoumicama i dvosmislenostima, paradoksima kojima je ispunjena čitava *Pusta zemlja*. Pesnik peva nepovredivim glasom. Nepovredivost ne ide uz glas. Estetikom glasa se izražavaju sve čulnosti i boli ljudskog bića slično Munkovoj slikarskoj predstavi *Krik*. Više od glasa je estetika oka i pogleda ta koja je distancirana i koja bi mogla biti nepovrediva. Međutim, u prostoru *između* dve pesme uočavamo da pesnik peva lepo kao slavuj i ima nepovredivi glas, a da isto tako pesnik, kao autor, tj. Eliot razlaže pesničku sliku na delove II, III i V *Puste zemlje* u kojoj prvenstvo ima doživljaj nasilja i mogućnost da Filolemela „ispriča“ svoju priču. Takođe i pesnik koji od Apolona traži da postane kao lastavica pa da dobije svoj glas. Mudi uočava razliku između klasične predstave pesnika kao slavuja i pesničkog subjekta pesnika u *Pustoj zemlji* i sa njom povezanom pesmom *Pervigilium Veneris*. „Mnogo važnije od mogućnosti da se peva, jeste da nešto bude ispevano, jer jedino ono što je izneto i iskazano kao specifično znanje može biti sačuvano snažno i moćno. Nije u pitanju melodija slavuja već se mora čuti ono što lastavica ima da kaže.“ (Moody, 1996: 108) Pesnik, drugim rečima, kako smo naglasili u ovom radu predočava slike grada tekst kroz spostveno iskustvo, koje je simbolično i posredno iskazao spojem mitološkog – slika Filomele i slika grada kao sadašnje, savremene predstave.

Sličan je odnos proroka Tiresije i Edipa u Sofoklovoj tragediji. Tek kad mu je obznanjeno ko je i šta je učinio, Edip može da krene na put samospoznaje i

osećaja odgovornosti za radnje u kojima je učestvovao. Na sličan način skriveni užasi u *Pustoj zemlji* ali i Paundovoj ranoj poeziji i kasnije *Kantosima* mogu nać put ka vrsti i samospoznaje i dolaska do smisla, jer su oblikovani u umetnićkom delu ali i iskazani i izneti na videlo ćime postaju deo kako kulture tako i pojedinaćnog umetnićkog dela, jer izneto znanje, obelodanjeno znanje ima moć, kako je Kasteneda govorio, a znanje koje nema moć nije znanje.

Harijet Dejvidson (Harriet Davidson) tvrdi da zbog narativnih glasova *Pusta zemlja* nije pusta već prenaseljena. Može se reći da je prenaseljena i zbog neobićnih preobraćaja i mogućnosti da se prepoznaju svi lakanovski rećeno oblici *imaga* odnosno *Gestalt* u kretanju u ogledalnim slikama ali i imagu i preobraćajima kroz koje prolazi gradski stanovnik dok ne dođe do svoje svesti o ulozi ćoveka u gradu. Džon T. Mejer (John T. Mayer) tvrdi da je Eliotov pesnićki subjekat tragalac za smislom. Njegova potraga se završava shvatanjem da je pesnik. Dok ne dođe do tog shvatanja on se šeta gradom, njegovim enterijerima i eksterijerima pri ćemu u opisima istih se ostavlja trag grada i na kraju shvatajući u šetnji da je pesnik i da je on taj koji treba da predoći viziju grada ali i viziju o sebi u gradu. „Potraga za identitetom je glavni podtekst Eliotove rane poezije, što posebno važi za grupu pesama o individualnom iskustvu grada koje je Eliot uglavnom napisao u Parizu i završio kada se vratio u Ameriku. To što se grad pojavljuje u prvom planu iz pariskih godina nije ništa iznenaćujuće, jer Eliot sada piše svoju poeziju na osnovu sopstvenog iskustva.“ (Mayer, 1989: 67)

Ponovo smo na putu dvostrukosti koja se istovremeno daje, dakle u dve sadašnjosti na istom prostoru: sadašnjosti šetnje koja je moguća sada i ovde i druge šetnje koja je imaginativna i koju je moguće izvesti bilo kad. Vizije kao takve, da li o gradu ili o sebi, prisutne su još u ranoj poeziji. U *Preludijumima*, kako u ranoj poeziji u kojoj ova pesma u „Beležnici“¹⁴ nosi podnaslove na nemaćkom jeziku u trećoj i ćetvrtoj strofi „Morgendämmerung, Abenddämmerung“ (Eliot, 1996: 335) koji upućuju na svitanje i sumrak, odnosno na jutro o kom se govori u zvanićnoj verziji *Preludijuma* koja je izašla u zbirci *Prufrok i druga zapazanja* 1917, za razliku od rane verzije iz 1915. „Beležnica“ predstavlja kako Kristofer Riks (Christopher Ricks) navodi nezaobilazan put u tumaćenju jer pesme predstavljaju komentar, dodali bismo intertekstualne putanje, u tumaćenju Eliotove zvanićno izdate poezije na sličan naćin na koji to ćini komentar koji je Eliot dodao uz *Pustu zemlju*. Riks istiće da „ne deluje baš uverljivo da bi njegovi ćitaoci ma koliko bili prijemćivi mogli poznavati sva navedena dela.“ (Ricks, 1998: xix). Mnogi tumaći puput Mejera i Linadl Gordon (Lyndall Gordon)

¹⁴ Reć je o *Beležnici* pesmama koju je Kristofer Riks priredio 1996. godine, pod naslovom *The Inventions of the Marc Hare. Poems 1909-1917* što je istovremeno i naslov zbirke koji je Eliot ostavio. *Beležnica* nije skup pesama na kojima je potrebno raditi već zbirka ranih pesama koja je celovita. Na Zapadu u novijim proućavanjima Eliota skoro da se nijedan autor ne usućuje da zanemari izdanje ranih pesmama iz perioda 1909-1917. godine. *Beležnica* je poslednji put vićena 1922. godine. Riks navodi da je došlo do zabune i da je Eliot ųeleo svom prokrovitelju i advokatu da proda *Beležnicu* a pokloni *Pustu zemlju*. Ove nazobilazne pesme za tumaćenje ćitavog Eliotovog dela u potpunosti za srpsku javnost je prevela Milena Vladić Jovanov.

prihvataju ranu poeziju kao komentar. Gordonova upućuje na dve vrste značaja komentara. Jedan je hronološki, dok je drugi tematski. U temeljnoj studiji posvećenoj Eliotovom životu, *T. S. Eliot An Imperfect Life* navodi da je *Prufrokov Pervigilijum* jedan deo *Ljubavne pesme Dž. Alfreda Prufroka*, koji je Eliot dodao 1912, a zatim isekao na predlog Konrada Aikena“. (Lyndall, 1998: 65) S druge strane, Gordonova primećuje da tematski grozd bdenja koje je povezano sa provedenom noći i svitanjem kao vremenom u kome se dolazi do spoznaje grada kao i samospoznaje sebe, povezuje upravo „Prufrokov bdenje“ i treći deo *Preludijuma*.

Zanimljivo je navesti da ni sam Eliot do svoje smrti 1965, nije znao šta se desilo sa „Beležnicom“ pesama. O tome govori još jedan izvor a to su Eliotova pisma. Pisma, faksimil *Puste zemlje* takođe služe kao vrsta dopune ili dekonstrukcionističkog suplementa, na-dopune kad je u pitanju odnos prema tumačenju Eliotove poezije. U faksimilu¹⁵ se može pronaći gotovo nepromenjena pesma *Smrt sv. Narcisa* koja je izbačena iz *Puste zemlje* ali je Eliot uneo u *stihovima tragovima* u *Pustu zemlju*, a još interesantnije je kako je „prevario“ Paunda koji je izabacio čitavu pesmu, time što je istu izdao u zbirci pesmama *Poems Written in Early Youth*.¹⁶ Pisma T. S. Eliota predstavljaju ne samo paratekstualne elemente, već i poetičke elemente posebno kada govori o ulozi pesnika pri čemu prijateljici Meri Hatčison¹⁷ (Mary Hutchinson) piše da je metek, dakle onaj koji je izgan iz glavnog društva ali ima određeni status, zbog svojih veština. Pored toga pisma su značajan izvor i samih pesama, koje u njima pronalžimo i naravno zanimljivih ilustracija koje je uz pesme ostavio T. S. Eliot. Pesnik je, zaključićemo kao metek, koji ima veštinu opisivanja ali je uvek u egzilu jer ne pripada centralnom društvu već njegovoj margini. Zbog sposobnosti margrina zamenjuje centar, ali sam pesnik nikad nije deo društva. On vidi više, vizionarski i spaja iskustva u celinu te time može opisati i predočiti u umetničkom postupku stvarnost u kojoj ne samo on već mnogi žive, dok on pesnik, možemo slobodno reći, živi u dve stvarnosti. Eliot za „Beležnicu“ navodi da one „sadrže sav moj rad iz tog perioda“ (Eliot, 1988: 572) moleći istovremeno Džona Kvina (John Quinn) da ih zadrži za sebe i pobrine da se „nikada ne budu štampane“. (Eliot, 1988: 572) Mejer takođe koristi ranu poeziju kao vrstu *dopune* ili dekonstrukcionističkog suplementa na-dopune u tumačenju Eliotove poetike u studiji *T. S. Eliot's Silent Voices*. Primer korišćenja rane poezije i faksimila predstavlja i tumačenje Hju Kenera (Hugh Kenner) kada poređenjem faksimila kao „osnovno-pomoćnog“ teksta i *Puste zemlje* tumači grad i *Pustu zemlju* kao mesto podzemlja, odnosno kao urbanu apokalipsu kako i glasi naslov njegovog eseja.¹⁸

¹⁵ V. T. S. Eliot: *The Waste Land*. A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound. New York: A Harvest Book. Harcourt, Inc. 1971.

¹⁶ V. T. S. Eliot: *Poems Written in Early Youth*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1967.

¹⁷ V. T. S. Eliot: *The Letters of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1988.

¹⁸ V. Hugh Kenner: "The Urban Apocalypse" in *Eliot in His Time*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1973.

Postoji još jedno zapažanje kada su u pitanju vremenske nijanse i predstave grada. U tematskim linijama, za koje smo naveli da ih je mnogo, ističe se često pominjanje sumraka i svitanja. Šetnje pesničkog subjekta su uglavnom po sumraku na šta ukazuje *Ljubavna pesma Dž. Alfreda Prufroka* „Pa pođimo sada nas dvoje, / **Dok se nebom veče pruža**,¹⁹ što je / Kao bolesnik opijen na stolu;“ (Eliot, 1998: 5). U ranoj pesmi iz perioda 1909-1917, u pesmi *Prufrokovu bdenje* susrećemo sa pojmom večernje šetnje koja podrazumeva kao i u prethodnoj pesmi opis grada i šetnju unutrašnjim prostorom, a u spoju ove dve šetnje dolaska do svesti o sebi i svesnosti o gradu kao savremenom mestu za život. Grad nije samo mesto, već se sa gradovom uvodi i novi oblik života koji pojedinac sklapanjem na strukutralnom nivou, kubistički datih slika spaja u celinu na semantičkom nivou, pažljivo držeći u rukama konce tematskih i diskursivnih nivoa.

*Da li da kažem, izašao sam u sumrak*²⁰ uskim ulicama
I gledao dim što se diže iz lula
Usamljenih ljudi u košuljama, nagnutih kroz prozore.
A kada se veče razbudilo i zagledalo u vlastitu obnevidelost
Začuh decu što jecaju po ćoškovima
Dok žene u preuskim korsetima
Izlaze na vazduh i stoje u ulazima –
Sa stepeništem od linoleuma
*I gasnim lampama što na promaji trepere. (Eliot, 1996: 43)*²¹

U istoj pesmi opisuje se da se do svesti i samosvesti dolazi pred jutro, u svitanje. U slici koja je data spojeni su opisi grada sa dolaskom do smisla o sopstvenom postojanju i potrage za smislom uopšte. Opisi grada dati u sumrak, vodili su ka nemirnoj noći i samopreispitivanju subjekta, koji sa jutrom dolazi do shvatanja grada kao prostora u određenom vremenu koje je savremeno i za njega sadašnje.

A kad je zora konačno svanula [...]
Oteturao sam se do prozora da iskusim svet
I da čujem svoje Ludilo kako peva sedeći na ivičnjaku
(Slepi starac pijan pevuši i mrmlja
u čizmama izlizanih peta što prošle su mnoge kaljuge)
*I dok je on pevao svet je počeo da se raspada... (Eliot, 1996: 43)*²²

¹⁹ Isticanje autorke M. V. J.

²⁰ Isticanje autorke M. V. J.

²¹ Prevod autorke Milene Vladić Jovanov

²² Prevod autorke Milene Vladić Jovanov

U svitanju dolazi do preplitanja svesti o gradu kao mestu života i životu pojedinca u njemu. Oba načina sticanja svesti i samosvesti data su u jednoj slici koja se razrađuje kao vrsta događaja u pesmi. Prate je u događajnosti vremenski odnosi koji su ovde dati u obliku sumrak-noć-svitanje-jutro, i narativni kao što su detalji i sitne radnje gradskih stanovnika koji predočavaju na narativnom nivou život svakodnevnice, a na opštem, lirskom nivou sticanje svesti i preispitivanje smisla. Ričard Poarjer (Richard Poirier) postavlja pitanje postojanja smisla povodom pesme Roberta Frosta (Robert Frost) *For Once, Then Something* u kojoj Frost predočava da čak ni detalje belutka ne može da razlikuje, da li je belutak na kraju to što vidi i odakle potiče ta belina i dovodi ta pitanja u vezu sa pitanjem istine, jer ako ovo ne mogu razlikovati kako ću znati šta je istina. Možda je to bio šljunak ili je to bio belutak. Paratekstualno i parergonalno Poarjer navodi da sam naslov pesme „ukazuje na potrebu da se slavi ne dar značenja već neubedljivo osećanje da smisao postoji.“ (Poirier, 1992: 145)

Susret opisa grada i samosvesti pesničkog subjekta može biti predočen u podeljenoj slici u okviru jedne pesme. Primer je pesma iz ranog perioda iz 1910. godine, sa autopoetičkim i autoreferencijalnim naslovom *Tišina*.

*Na ulicama grada
Još je plima,
A zaglušujući talasi života
Povlače se i razbijaju
U hiljade slučajeva,
Spornih i raspravljanih –
To je vreme koje smo čekali –*

*Taj poslednji čas
Kad će život biti opravdan.
Sva ta mora iskustva,
Toliko široka i duboka,
Tako neposredna i teška,
Odjednom su utihnula.
Možeš ti da misliš šta hoćeš,
Pred takvim mirom ja sam užasnut.²³*

Međutim, upitajmo se da li je reč o podeljenoj slici predstava grada s jedne strane i predstava samosvesti sa druge strane. Iako tako deluje na prvi pogled, zapravo je reč o preplitanju jer se život na gradskim ulicama prepliće sa individualnim slučajevima rasprava i spornih pitanja, kako u sobama u

²³ Isticanje autorke Milene Vladić Jovanov. Prevod autorke.

kojima žive pojedinci tako i u njihovom unutrašnjem životu. Iskustva i jednog i drugog odjednom su utihula. Pred takvom zlosutnom tišinom, kao odsustvom komunikacije koja je u ljudskom životu predstava života pojedinca u gradu a samim tim i samog grada, dolazi do užasa kao osećanja koje je možda jedno od centralnih u opisu grada u Eliotovoj poeziji. Preplitanje nije samo u ovoj pesmi već u čitavom poetskom sistemu Eliotove poezije. Primer su nam stihovi koji dolaze neobično i stoje „sami za sebe“. Na prvi pogled učinilo bi se da nemaju veze sa prethodnim stihovima. No nije tako. U *Ljubavnim jadima Dž. Alfreda Prufroka* na „sporna raspravljanja“ tj. pitanja iz *Tišine* odgovora se stihovima prepletenih opisa grada i introspekcije „Ulice što kao mučna rasprava slede, / Što podmuklo bi da te dovede / **Do jednog pitanja pred kojim začutiš...**“²⁴ (Eliot, 1998: 5) Odgovora nema, već odsustva preciznog odgovora, što ne znači da je doveden u pitanje smisao i njegovo postojanje. Ako pogledamo *Pustu zemlju* i stihove na narativnom nivou date u dijaloškoj formi koji spajaju dve slike sadašnjosti: sadašnjosti iz kulturoloških modela kao što je ljubav Tristana i Izolde iz Vagnerove opere i dvoje mladih iz savremenosti sadašnjosti koja nije kao prethodna slika modifikacija prošlosti, već sadašnji momenat kao isečak vremena, zaključićemo na ovoj čitaočevoj putanji ka smislu da je tišina i zagledanost u pitanje zapravo propitivanje problemskih situacija koje pitanje nosi sa sobom.

*Ti punih ruku i mokre kose, ja nisam mogao
Da govorim, oči su me izdale, nisam bio ni
Živ, ni mrtav, nisam znao ništa
Zagledan u srce svetlosti, tišinu.²⁵
Oed' und leer das Meer (Eliot, 1998: 54)*

U *Rapsodiji jedne vetrovite večeri* nailazimo na perosnifikacijske stihove u kojoj lampa progovara i obraća se gradskom šetaču koji prati njenu nejasnu svetlost i krugove svetlosti u šetnji koja se metaforično prepliće sa šetnjom njegovim unutrašnjim prostorom i duhom, obeležena i vremenskim distinkcijama, časova koji dele prostor na vreme i određuju tačku preseka u kom delu šetnje se pesnički subjekat našao.

*Lampa reče:
„Četiri časa,
Evo broja na vratima
Pamćenje!
Imaš ključ,*

²⁴ Istakla autorka teksta M. V. J.

²⁵ Istakla autorka teksta M. V. J.

Mala lampa širi prsten po stepeniku.

Popni se.

Krevet je namešten; četkica za zube je o zidu.

Stavi cipele kod vrata, spavaj, spremaj se za život.“

Nož, poslednje uvrtnje krivo.²⁶ (Eliot, 1998: 20)

Ukoliko bi čitalac napravio od ovih stihova, s obzirom na njihovu izdvojenost u pesmi, a opet povezanost sa stihovima drugih pesama, novu celinu ona bi se završila putovanjem sa određenim zaključkom: grad je savremeno mesto života i tu ne možeš ništa da promeniš. Moraš da se prilagodiš sa izvesnom dozom smeha, ironije i znanja o vrednostima koje su prošle i od kojih su ostali samo tragovi. Stihovi iz *Preludijuma* to upravo pokazuju

Ubriši rukom usta, nasmej se:

Svetovi se vrte kao drevne žene

Što pabirče gorivo s praznih gradilišta²⁷ (Eliot, 1998: 17)

Navedeni i istaknuti stihovi funkcionišu kao podstrukture u odnosu na glavne strukture, tj. celinu pesme. Podstrukture premeštaju i pomeraju sistem poetskog teksta u njegovim glavnim osama: npr. lirskog, monolitnog glasa, naspram narativnih elemenata koji kako vidimo predstavljaju suštinski i unutrašnji deo poetskog. One se kao podstrukture ne ponašaju uobičajeno, dakle sa prefiksom *pod*, kao hijerarhizovanom odrednicom niže vrednijeg, naprotiv idu naporedo sa glavnim strukturama i stvaraju značenje u samom tekstu svojim pisustvom i odnosom prema celini pesme, a opet i relacijom sa različitim podstrukturama iz drugih pesama. Time čitaocu ukazuju na složene odnose u poetskom sistemu u kome margina nije margina, centar nije centar već je reč o prisutnim odsustvima i kontekstualnim igrama između odsustva koja su prisutna upravo onim delom u kome su prisutno ponovljena „slična“ značenja koja se prenose stihovima tragovima bilo identičnog ili sličnog oblika.

Teorijski ove stavove podržavaju upravo Deridini navodi da dekonstrukcija a dodaćemo i modeli intertekstualnosti u ovom složenom sistemu nikada ne dovode do neutralizacije već samo do daljih premeštanja osnova koje nisu jedinstvene: niti je grad sam po sebi dat, niti je samosvest izrađena samo od zbira iskustava i osećanja, već je reč o promenama koje vode do preobražaja identiteta lirskog, narativnog, poetskog subjekta, prostora i pojedinca u prostoru čije vreme je narativizovano i narativizacija data upravo ovakvim poetskim sistemom koji predstavlja priču o ljudima koji žive na određenom mestu u određeno vreme. Za

²⁶ Istakla autorka teksta M. V. J.

²⁷ Istakla autorka teksta M. V. J.

razliku od Mejerovog mišljenja da je reč o prenesenom značenju šetnje gradom koja predstavlja šetnju umom, smatramo da je u pitanju preplet i da šetnje nisu odvojene već naprotiv preobražene i predstavljaju novu celinu i novu dimenziju u složenom sistemu prostora i vremena. Kako smo uočili grad i ulica, lampa i soba su dobili svoj glas kao što i pojedinac progovara u jednom glasu u lirskim pasažima ili višeglasju u narativnim pasažima. U *Preludijima* uočavamo da se vizija ulice spaja sa vizijom pesničkog subjekta o sebi.

*Zbacila si sa kreveta ćebe,
Ležala na leđima i čekala;
Dremala si, i gledala kako noć odaje
Hiljadu nečistih likova
Od kojih ti je sačinjena duša;
Treperili su na stropu odaje.
A kada čitav svet se vratio
I svetlost je upuzala kroz kapke
I po olucima začula si vrapce
Imala si takvo viđenje ulice
Da bi ga ulica jedva shvatila;²⁸
Sedeći na rubu kreveta, gde si
Navoje papira vadila iz kose vadila
Ili svoje žute tabane obuhvatila
Dlanovima svojih prljavih ruku. (Eliot, 1998: 16)*

Harijet Dejvidson je takođe jedna od autorki koja smatra da je *Pusta zemlja* podeljena na lirske i narative delove. Lirski je jedinstven, jednoglasan, prati ga metafora, dok je narativan višeglasan, izražen metonimijom. Dejvidsonova uviđa podelu na lirski glas koji uočava na početku *Puste zemlje* i koji govori o aprilu kao najsurovijem mesecu i zastupa stazis umesto dinamike, a zatim je smenjen dijaloškom formom dva narativna glasa i događajem sankanja Mari koja je u poseti rođacima. Pored takvog stava, autorka ipak ističe da „pesma predstavlja svet određen odsustvom centralne stabilizujuće snage bilo da je to Bog, logika, self ili empirijska određenost. Bez centra svet nema poredak ili razgraničavanje između objekata, subjekata, selfa ili empirijske sigurnosti.“ (Davidson, 1985: 102) Dejvidsonova je na tragu onoga što razrađujemo u ovom radu: odnos između fragmentarnosti i celine u predočavanju slika grada i predočavanju selfa i dostizanja do samosvesti i daljeg propitivanja o odnosu celine i dela. U radu se određuje događaj kao pertinentno narativni element ali se dovodi u pitanje upravo njegova narativnost jer je izgađen u pesničnim slikama putem

²⁸ Isticanje M. V. J.

spajanja dve sadašnjosti a ne kauzalno hronoloških odnosa. Takođe tim spojem se vrednosti prošlosti modifikuju u vrednosti savremenosti i prikazuju kao savremen prostor za život tj. grad. Grad kao prostor je narativizovan vremenom odnosno savremenošću ali i prošlošću jer se govori i o savremenom Londonu kod Eliota ali i nestvarnim, imaginativnim gradovima ili utvarnim gradovima kod Paunda. Dejvidsonova definiše *Pustu zemlju* kao ljudski svet koji je stvoren i koji se razdire „između želje da pobjegne odsustvu koje definiše njegovu egzistenciju.“ (Davidson, 1985: 103). Smrt i želja da se pobjegne od nje. Dve suprotne tendencije koje definišu jedinstvo i fragmentarnost *Puste zemlje*, a tako i grada, kako smatramo kao mesta egzila ali i mesta koje je prenaseljeno ljudima koji mogu biti svako u svom egzilu kao usamljenom i izdvojenom mestu, jer jedna od osnovnih osobina egzila jeste upravo usamljenost i zabrana povratka, zabrana komunikacije koja je u gradu kao mestu egzila, zapravo suštinska osobina, a ne kontrolisana zabrana. Na tragu Lakanove²⁹ (Jacques Lacan) misli Dejvidsonova govori o metonimiji želje, jer metonijima jeste slika želje koja postoji samo dok se ne ostvari cilj. Onog trenutka kada je ostvarena želja više ne postoji. Međutim, ovde u *Pustoj zemlji* predočena je želja „da se sazna Biće kao celina – nešto što je nepromenjeno, večno i celovito, i da se time izbegne promena, konačnost i odsustvo, koji jedino mogu biti manifestovani u bićima koji su sami po sebi konačni.“ (Davidson, 1985: 103) Stoga Dejvidsonova zaključuje „dok pesma želi prisustvo, želja proizvodi pratikularnosti i odsustvo.“ (Davidson, 1985: 104)

Smatramo da je više reč o prepletu glasova i čitavih nivoa: strukturalno je uočeno u semantičkom i semantičko u strukturalnom a sve zajedno je izraženo prepletenim tematskim grozdovima u kojima podteme često zamenjuju glavne teme čineći teme za sebe koje uspostavljaju kretanje razlike u svakom delu ovog sistema koji je pored složenosti zbog kretanja i novih značenja koje nastaju u neprekidnom dodiru elemenata mreženog sistema dinamičan. Te tako ne dolazi do sukoba želje koja funkcioniše u odsustvu, niti do potrebe sređivanja fragmentarnosti u celovitosti koju nudi Biće, već je uvek jedno u drugom, drugim rečima kako smo to u ovom radu nazvali podstrukture su u strukturama i obrnuto, ili metonimijama u metafori i vice versa ukoliko koristimo trope koje je upotrebila Dejvidsonova da bi pokazala sinhrojisku i dijahronijsku ravan u lingističkom polju i trope kao deo umetničkog postupka jednog i mnogi, lirskog i narativnog.

Ono o čemu smo gore govorili najbolje pokazuju stihovi *tragovi* između rane pesme *Smrt sv. Narcisa* i *Puste zemlje*. „Na strukturalnom nivou uočavamo nekoliko ponavljanja. Ponavljanje u samoj pesmi *Smrt sv. Narcisa*, a zatim ponavljanje stihova *tragova* iz *Smrti sv. Narcisa* u *Pustoj zemlji*, odnosno u *lakuni označavanja* između *Smrti sv. Narcisa* i *Puste zemlje*.“ (Vladić Jovanov, 2014: 130)

²⁹ V. Jacques Lacan: *Ecrits*. New York. London: W. W. Norton and Company, 2002.

U pesmi o Narcisu krajnji stihovi su ponovljeni u početnim stihovima pesme te se pesma odigrava kako kakav retrospektivni film unazad. Na kraju se govori o krvi i strelama koje su probole Narcisovo telo, a na početku se već pojavljuju njegove okrvavljene haljine. Ponavljanje se umnožava jer se stihovi sa pozivom i pesničkom subjektu i čitaocu ponavljaju u istom obliku u *Smrti sv. Narcisa* i u *Pustoj zemlji* sa razlikom u boji stene. „Dođi pod senku ove crvene stene“ (*Pusta zemlja*) i „Dođi u senku ove sive stene“ (*Smrt sv. Narcisa*). Pošto govorimo o gradu kao prostoru u kome se šeta pojedinac i tom šetnjom predočava nam eksterijere i enterijere grada, a onda govorimo o unutrašnjem prostoru subjekta od pesničkog do pojedinačnog, ovde se suočavamo sa direktnim pozivom čitaocu da uđe u *prostor* pesme i uoči ponavljanje u samoj pesmi a onda da u lakuni označavanja, dakle prostoru između dve pesme, u ovom slučaju *Narcisa* i *Puste zemlje* uoči ne samo strukturalno ponavljanje već da uđe u prostor značenja u kome granice u *lakuni*³⁰ nisu čvrste već žive i dinamične i uđe u „senku“ kako se u stihovima navodi. Senka na semantičkom nivou dovodi do značenja odsustva, odnosno smrti. Smrt identiteta kao identiteta istog ukoliko se Eliotov Narcis poredi sa Ovidijevim jer Eliotov Narcis tek sa samosvešću o sopstvenom identitetu kao identitetu neidentiteta odnosno stalnog preobražavanja i smrti koja nas odvodi do autoreferencijalnog i intertekstualnog naslova prvog dela *Puste zemlje* a to je „Sahranjivanje mrtvih“. Smrt koja se nastavlja u interpretacijskoj *lakuni označavanja* i poredi sa strahom u „pregršti prašine“ (Eliot, 1998: 54) koji se povezuje sa životom koji nije život ukoliko je stazis, dakle mrtvo postojanje, kao što je Sibilino postojanje koja se pretvorila u prah a onda u glas o čemu govori epigraf *Puste zemlje* koji aludira na Petronijevog *Satirikona* i priču o Sibili i njenoj želji da umre jer bez kretanja i dinamizma život nije život. Čitačevo uočavanje *lakuna označavanja* je od izuzetnog značaja jer čitalac učestvuje u produkciji značenja koja se odvija u ovim prolazima, lakunama između pesama, u kojima se susreću, prepliću i sudaraju različita značenja. Preplet strukturalnog i semantičkog nivoa uočava se u relaciji *Narcis – Pusta zemlja* ponavljanjem. „Ponavljanja na strukturalnom nivou otvaraju temu identiteta na semantičkom nivou. Upravo je čitalac taj koji povezuje ova dva nivoa, u samom *Narcisu* ili u *lakuni označavanja* između *Smrti sv. Narcisa* i *Puste zemlje*.“ (Vladić Jovanov, 2014: 130). Stoga Derida navodi da dekonstrukcija ne sme završiti činom neutralizacije jer nijedno sučeljavanje filozofskih ili bilo kojih drugih pojmova, ovde dve osnove: kulturološke koja se odnosi na dela iz književnosti i kulture i stvarnosne koja se odnosi na opise grada kakav je opis

³⁰ Lakune označavanja su teorijski termin koji je autoraka Milena Vladić Jovanov smislila i koristila u studiji posvećenoj Eliotovoj poeziji *Dinamični poetski sistem T. S. Eliota*, Beograd, Službeni glasnik, 2014. Lakune označavanju prostore između, koridore hodnike koji se moraju ispuniti značenjima koja se dobijaju u složenim označavajućim procesima koji podrazumevaju kontekstualne odnose, intertekstualne ali i primenu dekonstrukcionističkih elemenata premeštanja sistema, promene, ponavljanja i odbijanje binarne opozicije prisutno-odsutno, unutrašnje-spoljašnje, što sve zajedno od Eliotovog poetskog dela čini složeni, dinamični, poetski sistem. (prim. autorke teksta M. V. J.)

Londona u *Pustoj zemlji* T. S. Eliota, nikada nije samo čisto sučeljavanje već hijerarhija koja sa sobom nosi subordinaciju. Zato „dekonstrukcija treba da, dvostrukim potezom, dvostrukim saznavnim činom, dvostrukim ispisivanjem, dovede do *preokreta* klasičnih opozicija i do *opšteg premeštanja* sistema.“ (Derrida, 1982: 268) Sistem se premešta jer su pred nama u građanju kako delova tako i celine pesničke slike koje se jedna prema drugoj ponašaju kao struktura i podstruktura. Nijedna od njih nije ni glavna struktura, koja rukovodi značenjem i upućuje ga na jedinstveni i monolitni smisao, niti je podstruktura struktura subordinacije. Naprotiv, tek zajedno dobijaju smisao i učestvuju u stvaranju slika grada i slika građenja samosvesti i identiteta pojedinca, a nadalje i poetskog teksta i novog književnog oblika u kome je lirsko prožeto narativnim elementima. Istovremeno u prepletu kulturnog i stvarnosnog modela grada, dakle opisa i predstava koje daju Eliot i Paund u svojoj poeziji, dolazi do stvaranja događaja u filozofskom ali i književnom smislu koji utiče na stvaranje narativizacije odnosno priče o gradu koja predstavlja priču o jednom vremenu u civilizaciji u kojoj je isečak gradskog života predstava načina života čovečanstva sa svim njegovim vrednostima i manama u tom trenutku, u odnosu na vrednosti pre i one koje će tek doći a koje su dekonstrukcionistički rečeno već naznačene u Eliotovim i Paundovim pesmama. Stoga je *filozofski* pojam prostora izuzetno važan u shvatanju Eliotovih i Paundovih slika grada.

Nije reč o teritorijalnom prostoru, već o prostoru grada, narativizaciji vremena datog prostora kao dimenzije vreme-prostor, zatim proširenja date misli na prostor unutrašnjosti pojedinca koja se nameće u slikama prostornosti i vremena grada, a zatim u čitavoj izgradnji prostornosti ista prostornost i slike prostornosti postižu se specifičnim putem: načinom izgradnje na koji se čitaocu kroz grafiku i otvorene i zatvorene aluzije, kometatre itd. paratekstualnim i parergonalnim materijalom ukazuje pažnja i na semantičku i tematsku ravan koja je već ovim načinom uključena jer semantička ravan se prepliće sa strukturalnom i obrnuto. Tema identiteta *Narcisa* se ponavlja u *Pustoj zemlji* a značenja se stvaraju u prostoru između dve pesme: kako pesničkog subjekta Narcisa, tako i identiteta pesme, njegovog tekstualnog prostora a onda i identiteta pojedinca koji je uvučen kao čitalac u priču o preobražaju i dinamičnom identitetu kao mogućnosti opstanka pojedinca, a ne stazisu identiteta koji je prikazan u „Sahranjivanju mrtvih“ u *Pustoj zemlji*.

Homi K. Baba (Homi K. Babha) govori o modernom dobu kao hegemoniji totaliteta i pravi razliku u prostoru zajednice koja vremenski menja prostor novom narativizacijom koja dodajmo predstavlja novu tradiciju jedne zajednice. Iako Homi Baba govori o postkolonijalizumu možemo putem egzila dovesti u vezu postkolonijalizam sa modernizmom. Zar nije Džojns (Joyce) stvarao u prostoru tuđeg jezika, a ne keltskog koji se pojavljuje na početku *Uliksa* i koji sami likovi ne razumeju, i zar nije živeo u egzilu u kome je pisao o svom poreklu i posebno Irskoj na specifičan način. Eliot o sebi kao Amerikancu iako piše istim

jezikom govori svojoj prijateljici Engleskinji da je metek, dakle kako sam kaže „ne zaboravi da sam ja metek – stranac, i da *želim* da te shvatim, i čitavo poreklo i tvoju tradiciju.“ (Eliot, 1988: 318). Drugim rečima, Eliot sa svojom prijateljicom deli prostor jezika ali ne i prostor zajednice koji je vezan tradicijom i u toj zajednici u kojoj postoje drugačiji kulturološki modeli on smatra da je stranac. Homi Baba u čuvenom eseju *DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation* navodi da su „problemska ograničenja modernosti u ambivalentnim temporalnostima nacije-prostora. Jezik kulture i zajednice je zasnovan na pukotinama sadašnjosti koje postaju retoričke figure nacionalne prošlosti.“

(Babha, 1990: 294) Zato Baba postavlja pitanja nacije kao naracije i kako izgraditi narativ nacije. Kako izgraditi most između moderniteta i totalitarnosti u pogledu prostora i kulturoloških modela. Stoga Baba upućuje na modernost koja je uvučena u prostornost, lokalnost kulture kad su u pitanju zapadne nacije. „Lokalnost se više odnosi na temporalnost, nego na istoričnost: to je oblik življenja koji je složeniji od ‚zajednice‘, simboličniji od ‚društva‘, konotativniji nego ‚država‘, manje patriotski od *patrie*, više retoričan od razumnosti države, više mitološki od ideologije, manje homogen od hegemonije, manje centralizovan od pojedinačnog građanina, manje kolektivan od ‚subjekta‘, više hibridan u artikulaciji kulturoloških razlika i identifikacija – roda, rase ili klase – nego što može biti reprezentovano u bilo kojoj hijerarhijskoj ili binarnoj strukturalizaciji društvenog antagonizma.“ (Bahba, 1990: 292) Ukoliko posmatramo radove postkolonijalnih pesnika kao što su Derek Volkot (Derek Walcott), Edvard Kamau Brejtvejt (Edward Kamau Baithwaite) Kofi Anjidoho (Kofi Anydioho) i uporedimo ih sa stvaranjem narativa njihovih afričkih zajednica, zaključićemo da su oni nisu *narativizovali nacije, već tradicije datih nacija*. U tom smislu, može se porediti esej u odnosu na njih kolonijalnog pesnika Eliota *Tradicija i individualni talenat* u kome se tradicija kako se navodi u eseju postiže velikim trudom, a odnos prostora i vremena je dinamičan posebno u odnosu prošlosti i sadašnjosti. „Tradicija je stvar koja ima mnogo širi značaj. Ona se *ne može naslediti*, a ako vam je potrebna morate je steći *velikim trudom*.“ (Eliot, 1963: 34) Drugim rečima, postolonijalni pesnici, ali ništa manje ni modernisti morali su da izgrade trdiciju vleikim trudom, a to znači novinama u pesničkim postupcima i radom na stvaranju novih književnih oblika koji bi odgovarali i savrmenom trenutku ali i tradiciji koja im prethodi. Kad su u pitanju modernisti to je kulturni model prošlosti u delima prethodnih pisaca, a kada su u pitanju postklonijalni pesnici, tradicija njihovih afričkih zajednica na određenim prostorima. Osećanje istorije nije istoričnost, kao što navodi Homi Baba, već je oblik ili bolje rečeno oblici temporalnosti, jer kako Eliot za tradiciju navodi „to osećanje istorije uključuje zapažanje ne samo onoga što je prošlo u prošlosti, već i što je sadašnje u prošlosti; osećanje istorije prisiljava čoveka da ne piše prožet do srži samo svojom generacijom, već sa osećanjem da čitava evropska kultura,

počev od Homera, i u okviru nje čitava literatura njegove sopstvene zemlje, istovremeno egzistiraju i istovremeno sačinjavaju jedan poredak.“ (Eliot, 1963: 34 – 35) Eliot upravo naglašava i ono što muči Dejvidsonovu a to je da nema podele na vanvremensko i vremensko, bar ne tako snažne i razgraničene, već je „smisao za vanvremensko i vremensko uzet zajedno“ (Eliot, 1963: 35) a to je ono što „jednog pisca čini tradicionalnim.“ (Eliot, 1963: 35)

Ovakva postavka u kojoj se naizgled suprotstavljene stvari dovode u vezu podseća nas na pesnika koji je opisan u *Pustoj zemlji* i koji želi da peva, a da istovremeno smatra da mu pevanje omogućava samo to da ostane bez glasa. Drugim rečima, tek posle preživljenog iskustva, pesnik može postati pesnik, kao što je to slučaj i sa postkolonijalnim pesnicima i samim piscima o egzilu o kome Baba navodi da je prošao mnoge prostore nastanjajući kako nam se čini samo jedan, onaj svoj, kulturološki. U pesničkoj slici modernista Eliot je iskazao da je spojio prošlost i narativizovao svopstvenu sadašnjost poređenjem sa Filomelom koje je dao i u *Pustoj zemlji* ali i u pesmi nepoznatog rimskog autora koji poziva Apolona da mu podari Muze, odnosno da mu omogući pesnički glas, time što će mu sam glas oduzeti.

Takođe je interesantno posmatrati razvoj događaja koji služi da izgradi priču o gradu. S jedne strane su slike iz mitologije i književnosti koje se preobražavaju i s druge strane slike grada kao što je slika daktilografkinje i službenika koja je skoro naturalistički predstavljena i koja ukazuje na stvarnost grada kao savremenog mesta za život, detaljima opisa ljubavnog odnosa koji u sebi krije autoreferencijalni postupak savijanja ka umetnosti, u ovom sučaju naturalističke poetike u kojoj se kako E. Zola (Emile Zola) navodi povodom svojih junaka Tereze i Lorana da se čovek posmatra kao životinja vođena instinktima. A tu stvarnost pesnik iskazuje posrednim načinom u kome se fragmentarne slike stvarnosti i književnosti i kulture spajaju u zajedničkom čitačevom i pesničkom radu. Nije reč o tome da su mit ili kultura ili druga književna dela podarila događajnost, naprotiv, događaj je izgrađen tek u sklopu priča iz prošlosti, sa pričama iz sadašnjosti koje međusobno utiču jedne na druge, dovodeći vrednosti jednih i drugih u pitanje. Da li je nasilje samo oblik koji je prikazan sa slikom Filomele i da li je grad samo takav da mu takva galvanizovana slika odgovara. Istovremeno slika grada kao pesnička slika i stvarnosna slika sadašnjosti predstavlja i sliku otkrivanja i putovanja ka samosvesti pojedinca, individue u mnoštvu u zajednici ljudi koji žive na jednom prostoru kao što je grad.

U Eliotovoj poeziji se razvija niz sadašnjosti, a kada se razvija niz sadašnjosti menja se fikcija i menja se odnos lirskog i narativnog u književnom obliku, a na tematskim nivoima unosi se složenost u preplitanju tema grada sa drugim temama. Počnimo od preplitanja teme grada sa izgradnjom pesničke slike a time i novog identiteta kako pesničke slike, tako i odnosa pisca i čitaoca i samog pesničkog dela.

Pokažimo na jednom primeru kako je izgrađena pesnička slika koja govori da je grad pakleno mesto za život u *Pustoj zemlji*. Na koji način čitalac učestvuje u stvaranju pesničke slike i u interpretaciji dolazi do zaključka da je grad pakleno mesto za život? U I delu *Puste zemlje* „Sahranjivanje mrtvih“ susrećemo se sa sledećim stihovima

*Nestvarni Grade,
U mrkloj magli zimskog praskozorja
Gomila teče preko **Londonskog mosta**, toliko ih je,
Nikada ne bih pomislio kako smrt pokosila
toliko ih je
Uzdasi, kratki i retki, isparavali su,
I svaki je čovek išao pogleda uprta preda se.
Valjahu se uzbrdo, pa niz **Ulicu kralja Viljema**,
Sve do tamo gde **Sveta Meri Vulnot**³¹ izbija sate
Sa mrtvim zvukom posle odbijenih devet.
Tu ugledah poznanika i zaustavih ga, vičući:
„Stetsone!“
Ti koji si bio sa mnom na brodovima kod Mila! (Eliot, 1998: 55)*

Topografija je označena nazivima: Londonski most, Ulica kralja Viljema i gradskog sata Sveta Meri Vulnot. Skoro epskim, narativnim detaljima pokazano je da je Eliot pesnik ne bilo kog grada, već Londona. Hju Kener (Hugh Kenner) ističe da nije reč o bilo kom gradu već o pojedinačnom gradskom prostoru kakav je London. „Duga pesma zamišljena je kao urbana pesma o Londonu. Takođe to je pesma sa čvrstim izjavama i isto toliko snažnim stihovima koji se mogu pratiti do forme urbane satire.“ (Kenner, 1974: 27) Topografija unosi u ovoj šetnji pesničkog subjekta u praskozorje što je razvijeno u podtemama sumraka i svitanja o kojima smo prethodno govorili povezanost tema introspekcije. U svitanje i to još maglovito, pesnički subjekat sreće prijatelja. Magla, svitanje i sumrak u kojima se ne vidi jasna granica simbolično predočava eliotovsku atmosferu nemogućnosti sagledavanja grada u samo jednom svetlu i nemogućnosti jasne svesti i čistog, bez ikakvog dvoumljenja znanja. U šetnji gradom do susreta sa prijateljem pronazimo da su epski detalji zapravo deo šire slike o gradu, čemu detalj u narativu služi već na samom početku Eliotovom uvođenju narativne strategije koja u svom najjednostavnijem vidu aksijalne strukture, drvenaste strukture koja prati kauzalnost i hronologiju ove šetnje od tačke A do tačke B i prikazana je i nagoveštana narativnost i narativne strategije koje će se javljati u složenijim oblicima, od dijaloga, do opisa mesta ili

³¹ Istakla autorka teksta M. V. J.

predočavanja čitavih priča iz prethodne kulture i umetnosti. Dijalog primera radi Mari i njenog rođaka, dijalog devojke sa zumbulima i mladića koji je zagledan u srce svetlosti, dijalog madam Sosotris, čuvene gradske vračare sa klijentom kome gata iz tarot karata, dijalog pesničkog subjekta sa prijateljem Stetsonom i na kraju dijalog i direktno u obliku metakvaliteta obraćanje pesnika čitaocima. Između dijaloga nalaze se lirski delovi. U ovom slučaju oni se odnose na pojavu nestvarnog grada kako glasi i početni stih. Njihovom tumačenju pomaže komentar koji je Eliot postavio uz *Pustu zemlju* što je već jedan od prvih koraka u preobražaju lirskog oblika jer smo na komenar uglavnom navikli u prozi. U komentaru se nalazi da je gomilu koja ide preko mosta, koja teško uzdiše, gomilu koja gleda spuštenog pogleda, čiji uzdasi isparavaju, i koja ide u pratnji mrtvog zvuka gradskog sata posle izbijenih devet časova, Eliot „preuzeo“ i uputio svog čitaoca na otvorenu aluziju na Danteov *Pakao*. Reč je o III i IV delu *Pakla*. U III delu stihovi od 55-57 glase: „I nisam poverovat mog'o / **da ih toliko smrt dosad već svrže**“.³² (Aligijeri, 2005: 49) U IV delu *Pakla* susrećemo se sa stihovima: „Tu, prema onom što se moglo čuti, / beše tek **uzdah** umesto jauka / od kojih večni vazduh se uzmuti, / Jer to je bio samo bol bez muka / iz **gomila**³³ što behu nebrojane, / od dece, žena i muškog puka.“(Aligijeri, 2005: 61) Dakle, kao gomile koje se kreću u paklu, tako se gomile gradskih stanovnika kreću preko Londonskog mosta. Ne razgovaraju jedni sa drugima, što predstavlja sliku grada u kome stanovnici ne govore i komuniciraju jedni sa drugima a stoje jedni pored drugih. Odsustvo komunikacije kao i svako odsustvo simbolično predočava smrt, te su gradski stanovnici ljudi koji žive u gradu kao paklenom prostoru. Da bi opisao grad kao pakleno mesto za život Eliot je koristio dve tematske linije: nestvarni grad, zamišljeni koji se oslanja na aluziju iz Dantea, i drugu stvarnosnu liniju, a to su topografski detalji stvarnog grada Londona. Pred čitaocem su se preplele dve stvarnosti: stvarna i imaginativna. Istovremeno u ovom prepletu dve tematske linije se prepliću i ulaze jedna u drugu, što London sa detaljima da je reč o Londonu čini paklenim, nestvarnim mestom. U izgradnji ove pesničke slike kada su se spojile dve linije promenio se odnos hronologije i kauzalnosti. Nije više reč o prošlosti i sadašnjosti već je reč o nizu sadašnjosti. I nestvarni i stvarni grad su predočeni u sadašnjosti. Time se narušava redosled, aksijalna struktura, drvenasta struktura koja u vidu korena i krošnje predočava početak i kraj, i uspostavlja se složena mreža povezivanja narativnih sa lirskim jedinicama u istom odeljku. Eliot koristi poetički postupak antimimeze, kojim pobija logiku hronologije i nizom sadašnjosti uspostavlja dinamičnu, složenu mrežu povezivanja jedinica na multilinearan način: dakle jedinice sa svojim kontekstom se povezuju na različite načine, bez obzira na hronologiju prikazanih slika, detalja itd. Sve je to prepušteno čitaocu, ali u načinu njegovog povezivanja jedinica ipak ima vešte ruke autora, koji mu nazakama govori na koji od

³² Istakla M. V. J.

³³ Istakla M. V. J.

mnogobrojnih načina bi mogao da stvori, izgradi, ispiše pesničku sliku. *Pisanje* se ovde koristi kao termin Žaka Deride kojim se obeležava stvaranje jer je svako čitanje jedno ponovno stvaranje umetničkog dela, drugim rečima jedno pisanje. Kontekst koji sa sobom nosi jedinica može predstavljati odnos delova tj. stihova u samoj pesmi, ili putem stihova tragova dakle ponovljenih stihova koje Eliot preuzima iz svojih ranih pesama ili iz dela drugih autora, dakle čitave kulture unosi se drugačiji odnos prema tekstualnosti i liričnosti: kontekst je kako Derida navodi već u tekstu i stvaranjem i otvaranjem prostora između pesama menja se književni oblik pesme, te pesmu možemo nazvati i poetskim tekstom. Takođe je važno primetiti da Eliot koristi postupak autoreferencijalnosti. Da bi opisao pakleni život u gradu, Eliot krosti referentnost koju pronalazi u drugom delu, dakle u umetnosti a ne u „objektivnom“ prikazu grada. Dakle, pesnička slika se savija ka kulturi i književnosti da bi se putem detalja izvila i pokazala kakva je stvarnost. Postupak autoreferencijalnosti kada se pesma savija unutar same sebe ili kontekstom i aluzijom ka drugom delu, a ne objektivnoj stvarnosti govori o složenosti izraza u modernističkoj poeziji kada se opisuje stvarnost a posebno grad kao moderno mesto života. Složenost se odnosi na umetnički izraz koji pokazuje i način svoje izgradnje, dakle spajanje opisa pakla iz Dantevog dela i opisa Londona ali i predstavu opisa života u gradu i ova složenost forme i sadržaja u kojoj *kako*, način postaje *šta*, sadržaj, pokazuje koliko su u umetničkim oblicima izražena iskustva pisanja samih autora, dakle metakvalitetom još jednim postupkom, u opisu grada, autor čitaocu pokazuje sopstveno iskustvo pisanja i stvaranja i zahteva od njega da to iskustvo pretoči u svoje iskustvo čitanja koje postaje iskustvo pisanja ili stvaranje pesničke slike koju sad ispostavlja čitalac. Zato se u složenom metakvalitetu, pesnik obraća na kraju I dela *Puste zemlje* čitaocu sa rečima: „Dvolični čitaoče, nalik na mene brate!“ (Eliot, 1998: 55) Čitalac je nalik na pisca, ima dva lika i pisca kada čita i stvara, „piše“ ali lik njegovog brata. Dakle, stvaralačka nit se povezala sa psihološko-antropološkom, pisac i čitalac su braća i po tome slični u *rodu* pisanja. Potrebno je u umetničkom postupku koji otvara pitanje novog načina pristupa lirici jer je prepletena sa narativom primetiti da dijalozi koje smo pominjali predstavljaju mesta odmora ili narativnosti i idu iza liriskih opisa. Metonimija koja se po osobini kontigentnosti logike poezivanja u osobini sličnosti povezuje sa narativnom ovde se preplela sa metaforom kojom su tradicionalno obeleženi lirski delovi. Na lirski način počinje *Pusta zemlja* sa jednim stazisom, mirovanjem koje je oličeno u stihovima „April je najsvirepiji mesec, što rađa / Jorgovan iz mrtve zemlje, meša / Uspomenu i želju, uzbuđuje zamrlo korenje proletnom kišom“. (Eliot, 1998: 53) Stazis se odmah pretvara u dinamičnost koju nosi narativnost i stihovi koji slede su dijalog Mari i njenog rođaka. Iza slede čuveni stihovi zastrašujuće lirski „pokazaću ti strah u pregršti prašine“ (Eliot, 1998: 54) i „poziv da se dođe u senku ove crvene stene“ (Eliot, 1998: 54) drugim rečima, senka simbolično predstavlja odsustvo života, dakle

smrt, te je ovaj poziv da se uđe u senku i pokaže strah, stihovima tragovima koji se ponavljaju u *Pustoj zemlji* i pesmi iz ranog perioda *Smrt sv. Narcisa* predstavlja poziv ne samo da se uđe u smrt, u odsustvo već u kontekstu odnosno prostoru između dve pesme predstavlja i poziv da se uđe u samu pesmu, da čitalac uoči da se ponavljanje ne odnosi samo na relaciju *Puste zemlje* i *Narcisa* već i na ponavljanje završnih stihova *Narcisa* u početnim stihovima čime se kategorija ponavljanja otvorila u putevima ponovljenih ali sa kontekstom ne istih stihova i omogućila čitaocu da uđe u novu igru označavanja. Reč je o tripletom ponavljanju koje se uočava na liniji *Narcisa* prema *Narcisu* u istoimenoj pesmi, te *Narcisa* prema *Pustoj zemlji* i Ovidijevog *Narcisa* prema Eliotovom *Narcisu*. Eliotov *Narcis* počinje stihovima koji su zaključni. Na početku se pojavljuje pesnički subjekat *Narcisa* koji ima okrvavljene haljine, dok je kraju dato da je njegovo telo probodeno plamtećim strelama. Na početku stihovi „Dođi pod senku ove sive stene / Uđi pod senku ove sive stene, / I pokazaću ti nešto potpuno drugačije / .../ Pokazaću ti njegove okrvavljene haljine i udove / I sivkastu senku na njegovim usnama.“³⁴ (Eliot, 1967: 28) Na kraju se pojavljuje *Narcis* koji je igrao na vreloom pesku „sve dok se strele nisu zarile / U beličastu kožu koja ih prigrlila i predadese se crvenilo krvi, / I on bi zadovoljan. / Sada je zelen, suv, obeležen / Sa senkom u ustima.“ (Eliot, 1967: 30) Dakle crvenilo krvi se na kraju pojavljuje na početku u vidu okrvavljenih haljina, a senka je na kraju u ustima, dok je na početku promenom hronologije pre/posle na usnama.

Potrebno je naglastiti i same prostore u velikom prostoru grada: pabove, ulice, potkrovlja, salone itd. Eliot je pored pesničke slike grada kao pakla u kojoj govori i o gradu i o izgradnji same pesničke slike, govorio u svojim ranim pesmama od 1909-1915. Može se izdvojiti skup pesama koje se bave gradom, i koje su povezane slikama grada sa unutrašnjim prostorom pojedinca, njegovom samospoznajom, introspekcijom koja se često ogleda u nizu postavljanja pitanja o smislu uloge modernog čoveka u gradu. Potraga za smislom, za identitetom prikazana je kao spoljašnja šetnja gradom u kojoj pesnički subjekat menja enterijere i eksterijere, od salona, potkrovlja, do ulica, kafana itd. šetajući se kroz spoljašnji prostor gradskog pejzaža metaforično unutrašnjim, sopstvenim prostorom, da bi došao do saznanja ne samo šta je grad, već šta je on u tom gradu? Identitet grada i identitet pojedinca su se prepleli na maestralan način, o čemu smo gore u tekstu već govorili. U *Beležnici* pronalazimo pesme kao što su *Prvi kapričo na u Severnom Kembridžu* u kojoj se susrećemo sa stihovima u kojima se pominju „ulične orgulje, flaše, razbijeno staklo, doranjavi vrapci koji ključaju po slivniku“ a pesma se završava uvođenjem introspekcije „o, beznačajnih li razmišljanja“ (Eliot, 1996: 13) Ove dve teme, grada i introspekcije se stalno prepliću. U pesmi *Drugi kapričo u severnom Kembridžu* iz 1910. godine, stihove „gomile pepela i lima / zdrobljenih cigala i poločica / i ruševine grada“

³⁴ Na srpski jezik prevela Milena Vladić Jovanov

(Eliot 1996: 15) prate stihovi da su daleko od naših definicija i naših estetičkih pravila. U *Četvrtom kapriču na Monparnasu* pred nama se pojavljuje tmuran gradski pejzaž sa kišom koja se sliva u kaljugu od blata i peska. „Kuće mokrih zidova / Stoje poput prosjaka bez kajanja / Zbog neplaćenih dugova“ a pesnički subjekt je „neodlučan“ sa „rukom u džepu / neosetljiv na porugu.“ (Eliot 1996: 14) Introspektivno se postavlja pitanje u stihovima „U tako rasptesenim mislima / Skrećemo na uglu / Ali zašto nam je tako teško udovoljiti?“ (Eliot 1996: 14) U pesmi *Interludijum: u baru* nalazimo se u enterijeru, baru, u kome su slike grada prepletene sa slikama života i pitanjima o smislu postojanja. „Po celoj sobi nemirni dim okružuje / Prolazne oblike što / Lete kroz um ili ga zaguše / Po podovima što upijaju / Talog iz razbijenih čaša / Zidovi odbijaju raspršenu svetlost / Života što izgleda / Idealno zamišljen, ali ipak težak; / Prolazan i dalek; / Ali težak [...] / Izgrižen i krvav / Poput prljavih polomljenih noktiju / Što lupkaju po šanku.“ (Eliot 1998: 51) Ova pesma uvodi eksterijer i propitivanje u pesmi *Prufrokovo bdenje* koje predstavlja centralni deo *Ljubavnih jada Dž. Alfreda Prufroka* koji je odsutan ali su ostali stihovi tragovi u zvaničnoj verziji iz 1917. godine o čemu smo već govorili. Slike grada i introspekcije predstavlja početak kada pesnički subjekat poziva u šetnju pretpostavljenog pesničkog subjekta ženskog roda a ulice kao mučna rasprava slede do „pitanja pred kojim začutiš [...] oh, ne pitaj me šta je, kaže pesnički subjekat, „pođimo vreme poseta je.“ (Eliot, 1998: 5) Uvod je napravljen za jedan sjajan Eliotov postupak koji će se ogledati u *Četiri kvarteta* kada pesnički subjekat u sceni čuvene „složene aveti“ u atmosferi nestvarnog grada sa metalnim liščem, u sumrak sretne drugog pesničkog subjekta, pretpostavljenog učitelja čije lice mu je i prisno i neprepoznatljivo, te se navedena dvostrukost proširuje istovremeno i na to da je on i jedan i mnogi koji postavlja praktično samom sebi pitanja: šta ti ovde? i odgovora ali nismo bili, ja još bejah isti znajući sebe ipak neko drugi. Na sceni je predstava razmene iskustava u razgovoru prošlih i sadašnjih *ja* u izgradnji identiteta koji u sebi uvek sadrži neidentitet, jer je pesnički subjekat iako isti, ipak neko drugi. Ovakav dijalog odvija se na preseku vremena da „susret nije nigde / ni pre ni posle“ (Eliot 1998: 174) već u nizu sadašnjosti koje omogućavaju složenost povezivanja jedinca sa drugim jedinicama, pesme sa pesmom, konteksta sa kontekstom itd.

Završićemo Deridinim stavom iz studije *Diseminacija* da čitalac, iako prisutan i slobodan u složenoj mreži povezivanja slika grada i samospoznaje mora da poznaje zakone teksta i da tom tkanju izvuče niti, kao što mora istovremeno i da doda svoje i tek tada čitanje postaje pisanje inače je impresija ukoliko se povezivanje ne vrši logično i sa samislom. Stoga Derida poručuje da se „kopula izjednačavanja između čitanja i pisanja mora pokidati“ (Derrida, 1981: 64) ukoliko bi neko pomislio da je čitanje pisanje. Drugim rečima, ne možemo dovoditi slike grada i kulturološke slike niti povezivati stihove tragove prema impresionističkom stavu, već promišljeno i logično prema samom tekstu,

koji ipak različitim uvidima nadilazimo i ponovo mu prilazimo, jer svaki uvod je ujedno kako de Man navodi i „uvid i slepilo“ (Man, 1971: 9) jer se ne mogu pružiti svi uvidi a svaki uvid, svaka interpretacija da bi uopšte postojala kao interpretacija mora zaobići određene delove i fokusirati se na teme koje su iznete kao glavne premise, ne može dakle, govoriti o svakom elementu teksta iz svakog, bilo teorijskog ili istorijskog ili kakvog drugog pristupa.

Pred nama su novi književni oblici, stvarnog i nestvarnog grada u kome je grad predstavljen kroz više vizura: od pitanja samospoznaje, identiteta, Bića i bivajućeg, događaja koji ih spaja i koji uvodi u izgradnji pesničke slike narativnost, vreme-prostor u kome se prostor i širi i sužava a vreme postaje umetnički vidljivo i narativizovano kao dimenzija prostora „nacije“ odnosno tradicije u modernističkoj poetici. Pitanja su brojna, od pojedinačne do društvene uloge pesnika. Da li je potrebno da se opeva svoje doba ili se pojedinac kao metek, ili pesnik kao metek može skloniti u detaljima sopstvenih pojedinačnih slike u malim, unutrašnjim i spoljašnjim egzilima.

Što se tiče složenosti igre može se slobodno reći da je u ovoj prepletenosti i vizijama grada i čoveka u kome se humanost dovodi u pitanje iz ugla posthumanizma i obratno, dekonstrukcija pomogla u pomeranju ili premeštanju sistema kao načelu izgradnje teksta, a ne samo analitičke razgradnje.

Literatura

- Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze*. Beograd: Službeni glasnik.
 [Абот, Портер Х. (2009). *Увод у теорију прозе*. Београд. Службени гласник.]
- Brooker, Jewel Spears. (1994). *Mastery and Escape. T. S. Eliot and the Dialectic of Modernism*. Amherst: Univeristy of Massachusetts Press.
- Bhabha, Homi K. (1990). "DissemiNation: time, narrative, and the margins of the modern nation" in *Nation and Narration*. (Ed. by Homi K. Bhabha). London and New York: Routledge.
- Bush, Ronald. (1983). *T. S. Eliot. A Study in Character and Style*. New York. Oxford: Oxford University Press.
- Chinitz, David E. (2003). *T. S. Eliot and Cultural Divide*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Chatman, Seymour. (1978). *Story and Discourse, Narative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell Univeristy Press.
- Childs, Donald J. (2001). *From Philosophy to Poetry. T. S. Eliot's Study of Knowledge and Experience*. New York: Palgrave.
- Davidson, Harriet. (1985). *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence and Interpretation in the Waste Land*. Baton Rouge and London: Louisiana State Univeristy Press.
- Derrida, Jacques. (1982). *Margins of Philosophy*. (trans. Alan Bass). Chicago: The University of Chicago Press.
- Derrida, Jacques. (1988). *Limited Inc*. Evanston, IL: Northwestern Univeristy Press.
- Derrida, Jacques. (1995). *The Gift of Death*. Chicago and London: The University of Chicago Press.

- Derrida, Jacques. (1981). *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press.
- De Man, Paul. (1971). *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Forster, E. M. (1955). *Aspects of the Novel*. New York: Harcourt Brace and World.
- Gordon, Lyndall. (1998). *T. S. Eliot. An Imperfect Life*. New York – London: W. W. Norton and Company.
- Harwood, John. (1995). *Eliot to Derrida. The Poverty of Interpretation*. New York: St. Martin's Press.
- Kenner, Hugh. (1973). "The Urban Apocalypse" in *Eliot in His Time*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Калер, Џонатан. (1990). *Структуралистичка поетика. Структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*. Београд: СКЗ.
- [Kaler, Džonatan. (1990). *Strukturalistička poetika. strukturalizam, lingvistika i proučavanje književnosti*. Beograd: SKZ.]
- Longenbach, James. (1999). "Modern Poetry" in *Cambridge Companion to Modernism*. (ed. by Michael Levenson). Cambridge: Cambridge University Press.
- Lacan, Jacques. (2002). *Ecrits*. New York. London: W. W. Norton and Company.
- Madden, Ed. (2008). *Tiresian Poetics. Modernism, Sexuality, Voice, 1888-2001*. Madison. Teaneck: Fairleigh Dickinson University Press.
- Moody, A. David. (1996). *Tracing T. S. Eliot's Spirit. Essays on his poetry and thought*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, John T. (1989). *T. S. Eliot's Silent Voices*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Poirier, Richard. (1992). *Poetry and Pragmatism*. Cambridge: Harvard University Press.
- McCabe, Susan. (2005). *Cinematic Modernism. Modernist Poetry and Film*. Cambridge: Cambridge University Press.
- MacKenzie, Ian. (2002). *Paradigms of Reading. Relevance Theory and Deconstruction*. New York: Palgrave.
- Southam, B. C. (1994). *A Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Vlačić Jovanov, Milena. (2014). *Dinamični poetski sistem T. S. Eliota*. Beograd: Službeni glasnik.
- [Владић Јованов, Милена. (2014). *Динамични поетски систем Т. С. Елиота*. Београд: Службени гласник.]
- Vlačić Jovanov, Milena. (2021). [Aporije stvaranja] u egzilu. Beograd: Čigoja štampa.
- [Владић Јованов, Милена. (2021). [Апорије стварања] у егзилу. Београд: Чигоја штампа.]
- Владић Јованов, Милена. (2021). „Филм Анђели у Америци и филмска читања Елиотових песничких слика у Пустој земљи и Четири квартета“ у Књижевна историја, Београд, LIII 2021 174. (379-395 str.) ISSN 0350-6428 UDK 82.
- [Vlačić Jovanov, Milena. (2021). „Film Anđeli u Americi i filmska čitanja T. S. Eliotovih pesničkih slika u Pustoj zemlji i Četiri kvarteta“ u Književna istorija, Beograd LIII 2021 174. (379-395 str.) ISSN 0350-6428 UDK 82.]

Izvori

- Aligijeri, Dante. (2005). *Pakao*. Beograd: Prosveta.
- Anyidoho, Kofi. (2022). *Seed Time*. Selected Poems I. Ghana: DAKpabli and Associates.
- Елиот, Т. С. (1998). *Песме*. Београд: СКЗ.
[Eliot, T. S. (1998). *Pesme*. Beograd: SKZ.]
- Eliot, T. S. (1996). *Inventions of the March Hare*. (ed. by Christopher Ricks). New York: A Harvest Book, Harcourt Brace and Company.
- Елиот, Т. С. (1963). *Изабрани текстови*. Београд: Просвета.
[Eliot, T. S. (1963). *Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta.]
- Eliot, T. S. (1952). *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Eliot, T. S. (1967) *Poems Written in Early Youth*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Eliot, T. S. (1988). *Letters of T. S. Eliot*. New York: Harcourt Brace Jovanovich.
- Eliot, T. S. (1971). *The Waste Land. A Fascimile and Transcript of the Originl Drafts*. New York: A Harvest Book. Harcourt, Inc.
- Eliot, T. S. (1993). *The Varieties of Metaphysical Poetry*. New York: Harcourt Brace and Company.
- Walcott, Derek. (1986). *Collected Poems 1948-1984*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Brathwaite, Kamau. (2001). *Ancestors*. New York: A New Directions Book.

THE IMAGERY OF THE CITY IN THE POETRY OF T. S. ELIOT

S u m m a r y

The city is presented spatially by an external walk through the city's exteriors and interiors, as well as by an internal journey through the experiences of a denizen whose goal is to achieve self-awareness about oneself, and the place and time in which one lives. The search for meaning is given in the mutual interweaving of structural and semantic levels, and thematic and discursive lines. The imagery of the city is constructed through the interrelationship of cultural, mythical, and literary models and the images of the city as a contemporary living space. Such interweaving influenced the image of the city being presented in the form of two present times, with one being a cultural modification of the past, whilst the contemporary present is a representation of the city as a real city, or imaginatively as an unreal city. The antimimetic representation of temporal relations influenced the narrative structure of Eliot's poetry, in which an event and a narrative about the city not based on causal and chronological relations are constructed. The event is both a narrative about the city, as well as a Heideggerian relationship between Sein and Dasein, Being and the individual who reaches self-awareness by forming events, that is, a narrative about oneself and a narrative about the form of life in the city. Both the present time of culture and that of contemporaneity reveal a deconstructionist relationship between substructures and main structures when it comes to the values of civilization and culture, which Eliot believes in as a type of project. His poetry, therefore, represents a complex relationship in which there is a deconstructionist displacement

of bases, and where substructures and margins become centres and vice versa. The city is both a space where an individual lives and a place within an individual. With such a complex relationship between individual poetic images, whose bases are intertextual, allusive, cultural, and self-referential since both poetic systems bend towards self-created elements, i.e., poems, the narrativization of a time in space is achieved, i.e., a story about contemporaneity – an urban contemporaneity that changes social and individual human relations. A new literary form emerges in which lyrics give way to narrative and vice versa. In the narrativization of space over time, the space of the city, the inner space of the individual, the space of the poem and the space of textuality are presented. In all these spaces, both poets, via metatextual qualities, invite the reader into their poems to enter and form their own interpretation of the city and society, and to think about the foundations of contemporary civilizational values within the city.

Key words: T. S. Eliot, city, space, event, narrativization, culture, contemporaneity, imago of the city, imago of self-awareness, deconstruction, intertextuality.