

Милена Владић Јованов

Универзитет у Београду – Филолошки факултет

milena.vladicjovanov@live.fr

УЛОГА ЖЕНЕ У ПОЕЗИЈИ Т. С. ЕЛИОТА ИЗ УГЛА ДЕКОНСТРУКЦИЈЕ И ПОСТХУМАНИЗМА – ОД ПРЕСТОЛА ДО ПАБА

Апстракт: Улоге жене су тематски, структурално и семантички повезане. Из угла деконструкције, реч је о померању основе традиционалне улоге жене. Из угла постхуманизма, реч је о улози жене која није „људско”. Парергон одређује да ли је у питању жена или мушкарац, те се у поезији Елиота отвара родно питање, а да фемино критичка мисао није преовлађујућа. Сви нивои су наглашени у оквиру стварања песничке слике. Жена мења различите моделе улога – од краљице до праље, али њена улога превазилази род. Она постаје начело стварања уметничке слике која се најбоље огледа у „сцени” Филомеле и сложеном односу коментара и текста. Немогуће је одговорити, деконструкционистички речено, шта жена јесте, али је сигурно да се мишљење о њој не може статички затворити. Оно је динамично што указује на жену која је не само више људско већ и више од људског. Таква улога не само да наглашава однос према жени, затим стварању модерничке песничке слике већ одређује и наш однос према стварности.

Кључне речи: деконструкција, постхуманизам, улога жене, песничка слика, Т. С. Елиот, релације стварност–улога–тип.

Abstract: The role of women is thematically, structurally, and semantically interconnected. From a deconstructionist standpoint, this discourse pertains to a profound reconfiguration of the foundational essence of the traditional female role. Under the paradigm of posthumanism, it delves into the role of women emancipated from the confines of conventional “human” categorizations. The pareragon, wielding the power to determine femininity or masculinity, thereby initiates an interrogation of gender within Eliot’s poetic oeuvre, albeit without the hegemony of feminist critical discourse. These multilayered dimensions find pronounced emphasis within the realm of poetic composition. The woman, as an agent of change, defies and reshapes varied archetypal models—from queen to laundress—while transcending the constraints of gender. She emerges as the guiding principle in the artistic construction of imagery, most notably manifested in the intricate tapestry of the “scene” featuring Philomela, emblematic of the intricate interplay between textual commentary and narrative. A deconstructionist perspective renders futile any attempt at a definitive characterization of womanhood, affirming the fluidity of her essence that eludes static definition. This dynamism alludes to a portrayal of womanhood not merely as human but surpassing the confines of conventional humanity. Such a portrayal not only accentuates societal attitudes

towards women and the formulation of a modernist poetic vision but fundamentally influences our perception and engagement with reality itself.

Keywords: *deconstruction, posthumanism, role of women, poetic imagery, T. S. Eliot, reality-role-type relations.*

У поезији Т. С. Елиота појављује се више тематски повезаних улога жена у модерном друштву али и у претходним раздобљима. Све улоге су преплетене на семантичком и структуралном нивоу. Теоријски се могу посматрати из угла деконструкције и постхуманизма. Из угла деконструкције сусрећемо се са померањем основе и премештањем система у коме више не влада хијерархија и сложени однос између мушкарца и жене, већ читалац не може да закључи да ли је уопште жена или мушкарац у питању. Чувени стихови „Љубавне песме Џ. Алфреда Пруфрока” гласе: „Па пођимо сада нас двоје, / док се небом вече пружа”.¹ На енглеском: “Let us go then, You and I / When the evening is spread out against the sky”.² Питање које за собом повлаче уводни стихови је на кога се односе *ja* и *ti*, односно *vi*. Велики број тумача, деконструкционистички посматрано, сматра да је *ja*, заменица првог лица сингулара, залог постојања самосвести. У овом случају она упућује на онога који говори, као што Доналд Џ. Чајлдс у свом коментару наводи „то *ja* је говорник”.³ Сада нам остаје питање коме се то *ja* обраћа. Џорџ Вилијамсон тврди да је *ti* женска особа „уколико се узме у обзир наслов песме, односно да је реч о љубавној песми у којој се мушкарац Џ. Алфред Пруфрок обраћа својој љубавници”.⁴ Све би било прихватљиво да сам Елиот није наговестио да би *ti* могао бити мушкарац. Кристијан Шмит износи податак да је Елиот годинама касније изјавио да се „Пруфрок обраћа неидентификованом мушком пратиоцу”.⁵ Поставља се питање да ли можемо да занемаримо тумачење које је изведено на основу ауторске интенције, а опет с друге стране, не можемо ни да запоставимо досадашње теоријско знање о књижевним делима у коме се тврди да су намере аутора остављене само за једноставне језичке исказе, у којима нема сложености језичке структуре и семантичке игре значења које представљају према деконструкцији оно што је *књижевно* у тексту.⁶ Питање које се такође отвара поводом

¹ Т. С. Елиот, *Песме: „Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока”*, Београд, СКЗ, 1998, стр. 5.

² Т. С. Елиот, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*: “The Love Song of J. Alfred Prufrock”, New York, Harcourt Brace and Company, 1952, p. 3.

³ Donald J. Childs, *From Philosophy to Poetry – T. S. Eliot’s Study of Knowledge and Experience*, New York, Palgrave, 2001, p. 66.

⁴ George Williamson, *A Reader’s Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, New York, Noonday Press, 1966, p. 59.

⁵ Исто, p. 85.

⁶ Видети: Пол де Ман, *Проблеми модерне критике*, Београд, Нолит, 1975.

изјаве аутора која би женетовски⁷ представљала паратекстуални, односно перитекстуални материјал, односи се на епиграф који долази иза наслова и деконструкционистички представља парергон. Оно што долази у маргинама и поред (*пара*) текста (*ергон*). Наслов као и епиграф је оно што Дерида назива оквиром који иде уз дело, односно *парергоном*.⁸ Истовремено један оквир не припада једном делу или обрнуто. Не можемо исту слику ставити у различите оквире. Иста надреалистичка слика стављена у рам барокног типа неће бити сагледана на исти начин. Рамови за слике, односно оквири у функцији парергона појачавају сложеност семантичких односа, посебно уколико говоримо о референтним или интерпретативним оквирима. Исти текст неће имати иста значења уколико се постави у контекст (оквир) историјског, теоријског или херменеутичког проучавања. Другим речима, промена оквира, односно парергона мења значење или перспективу тумачења.

Гледајући са структуралног нивоа, оквир је у исти мах и у делу и ван њега, јер му не припада као остали унутрашњи елементи, док му с друге стране, припада јер утиче на угао интерпретације дела. Како епиграф из Дантеовог *Пакла* утиче на појам љубави и у ком односу је према тексту, тј. да ли су у питању истополни или хетеросексуални односи. Реч је о следећим стиховима из *Пакла*. „Да мислим како мој одговор крену / некоме ко ће вратити се свету, / пламен би овај застао у трену; / ал' знајући да ову рупу клету / жив, кажу нико не прође, и теснац, / без страха теби казаћу ја све ту.”⁹ Мушкарац, Гвидо од Монтефелтра се обраћа мушкарцу Дантеу за кога претпоставља, пошто га види у подземном свету, да је и он мртав. Деконструкционистички, граница је порозна јер ступа на сцену појам *неодлучивости* пошто није јасно да ли је реч о свету живих или свету мртвих. Тематски гледано Гвидо говори из пламена, као ватрени глас који би се повезивањем појмова жара и љубави могао довести у везу са љубавним гласом у Пруфроковој љубавној песми. Постоји још један проблем са епиграфом. Однос говорника у епиграфу упућује на релације песничких субјеката у Елиотовој песми. Гвидо од Монтефелтра говори из загробног света и претпоставља да му и Данте припада, иначе му се не би ни обратио. Услов говора, деконструкционистички речено је претпоставка смрти. Дерида је дату претпоставку сматрао суштинским условом за постојање језика. То се посебно може уочити у писаном говору. Да би писани текст могао семантички да делује, он то мора нужно чинити и у одсуству усмене речи, тј. свог пошилијаоца. Дерида сматра да функционисање било ког знака зависи од *итерабилности*, тј. од поновљивости односно могућности да се знак понови у различитим текстовима и контекстима, дакле у одсуству

⁷ Видети: Gerard Genette, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

⁸ Видети: Жак Дерида, *Истина у сликарству*, Сарајево, Свјетлост, 1988.

⁹ Данте Алигијери, *Пакао*, Београд, Просвета, 2005, стр. 407.

сваког појединачног пошилиаоца или примаоца, односно субјекта. Деконструкционистичка претпоставка о итерабилности знака упућује да нисмо у простору поузданих идентитета, уколико граница између живог и мртвог није стабилна. Штавише немогућа је поуздана идентификација и осталих елемената, посебно у пољу семантике јер песму са Дантеовим епиграфом више не можемо тумачити а да епиграф не уземо у обзир. Немогућност тј. деконструкционистички *индецидабилност* да се једносмерно говори о неком значењу, које се у овом случају односи на границу између живог и неживог света, а која представља осим тога важно разграничење структуралног места епиграфа као парергона утиче на свеукупну семантику текста и његово смисаоно схватање.

Трагови поновљивости јављају се у деконструкцијској релацији на структуралном и тематском нивоу када је у питању однос мушкарца и жене у теми љубави, у Елиотовим песмама „Портрет једне госпође”, „Љубавна песма Џ. Алфреда Пруфрока” и Шекспировој драми *Богојављенска ноћ*. Такве трагове назваћемо *стихови трагови* под утицајем деконструкционистичке мисли. Пратимо следеће стихове трагове у „Пруфроку” и „Портрету једне госпође”. Пруфрок у моменту самоспознаје, постављајући себи питања и дајући могуће одговоре, размишљајући о љубави каже „знам гласове што мру с падом што мре / далека музика кад слух ми крзне.”¹⁰ У „Портрету” млади господин такође интроспективно себи поставља питање „А шта ако она умре у неко поподне, / Поподне сиво и димљиво, вече жуто и рујно; / [...] Не би ли заправо предност била на њеној страни? / Та музика¹¹ делује кад умире и пада.”¹² *Стихови трагови* су итерабилни и својом поновљивошћу уносе разлику јер понављање истог никад није исто. Утичу и на индецидабилност, неодлучивост у једном крутом тумачењу које нуди само једну истину. Истовремено оно утиче на дисеминацију значења и сходно томе различите интерпретације. Они чине „основу” која није логоцентрична, напротив децентрализована је, јер се центар налази ван структуре и тиме нема структуралност те не утиче на значење у оној мери у којој се очекује од центра који је по правилу у средишту структуре.¹³ Основа се налази у затвореној алузији на Шекспирову *Богојављенску ноћ* у „Портрету једне госпође”. „Ако се љубав храни музиком / Свирајте још; ту храну дајте мени / У преобилу, те од преситости / Жеља за јелом да пренемогне / И премине. Понов’те напев тај! / Звук¹⁴ његов замре к’о да издахну.”¹⁵ Основа је премеш-

¹⁰ Т. С. Елиот, *Песме: „Љубавни јади Џ. Алфреда Пруфрока”*, Београд, СКЗ, 1998, стр. 6–7.

¹¹ Истакла Милена Владић Јованов.

¹² Т. С. Елиот, *Песме: Портрет једне госпође*, Београд, СКЗ, 1998, стр. 14.

¹³ Видети: Jacques Derrida, *Writing and Difference*, “Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences”, Chicago, The University of Chicago Press, 1978.

¹⁴ Истакла Милена Владић Јованов.

¹⁵ William Shakespeare, *Twelfth Night, or What You Will, The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1988, p. 693.

тена и долази до деконструкционистичког *померања система* у коме нема само једне основе, порекла већ су основе вишеструке. Другим речима, на линији тумачења нема јединственог и једног увида речено језиком Пола де Мана, већ више увида, више „истина” али свакако да би била логична свака интерпретација ће бити слепа, односно ослониће се на једну „истину”. С тим што је њено слепило свесно, тј. не искључује друге увиде који, да би била логична и кохерентна свака интерпретација мора искључити.¹⁶ Не могу се сви увиди „ставити” у једну интерпретацију.

Шекспирова основа, скривени „цитат” познат образованом читаоцу, уводи спољашњост, нужну за свако обликовање идентитета у унутрашњост, тј. контекст у текст, који је деридијански речено *увек већ* у тексту. На тематском нивоу, образовани читалац који је увучен у текст и од кога се очекује не само сарадња већ и *писање* тј. стварање како у облику тумачења тако и у изградњи песничке слике, препознаје да је љубав из Шекспирове драме, тј. страствена љубав војводе Орсина према Оливији, тематска основа и „Пруфроку” и „Портрета једне госпође”. Међутим, читалац препознаје да је такав облик љубави одсутан из обе Елиотове песме. Међутим, он је призван, као поново присутан у разликама управо у свом одсуству и предствала ослонац другој теми, а то је самоспознаја. Кроз сложене љубавне односе појединац, у овом случају мушкарац спознаје себе кроз љубав према жени. Сигурност да је у питању жена нуди нам исти парергон који нам је у „Пруфроку” одбио сигурност и предвидео неодлучивост у односу на почетне стихове. Реч је о интертекстуалном наслову Елиотове песме који упућује на роман Хенрија Џејмса *Портрет једне леди*. У „Пруфроку” је сасвим јасно да се наведени стихови о „музици доја делује кад умире и пада” односе на жене јер долазе после његовог преиспитивања шта сме да пита или уради у обраћању једној дами у току удварања. Спољашње улази у унутрашње, контекст у текст, долази до померања основа, а све то заједно утиче на појам стварања идентитета, али сада песничког текста. Читалац препознаје уметничке поступке, теоријске деконструкционистичке појмове који су примењени истовремено и на тематском нивоу јер се не спознаје само *ја* кроз љубав већ и сама стварност која окружује *ја*. Искуство самоспознаје кроз љубав даје одсутну „улогу” жене, јер је она пасиван одраз у активној самоспознаји мушкараца, али с друге стране, њена улога у спознаји стварности не односи се на појединачно мушко песничко *ја*, већ на читаоце који могу бити различитог пола, те њена улога превазилази традиционалне облике улоге жене, већ постаје улога жене у стварању песничког текста. Читаоцу песник упућује кроз метаквалитете и наративне детаље не само слику стварности једног града као што је случај са Елиотовим песмама, тј. каква је то стварност уколико у њој нема љубави међу онима који у њој живе, другим

¹⁶ Видети: Paul de Man, *Blindness and Insight – Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, New York, Oxford University Press, 1971.

речима градска атмосфера одише егзилном као психолошким изгнанством јер поред многих можете бити сасвим сами. Истовремено песник читаоцу упућује питање каква је његова стварност, стварност у којој тог тренутка чита песму. Самим тим улога жене постаје *имаго* делотворне имагинације лакановски¹⁷ речено како у стварању једног *ја* тако и у идентитету песничког дела. Улога жене је избрисана у самом конституисању појма *улоге* кад је у питању жена. Она нема улогу, појединачно наглашену у зависности од традиције или времена и обичаја дана, већ је њена улога у стварању и обликовању. На први поглед одраз и детронизована, на други поглед сасвим супротно, а ове погледе нам омогућавају деконструкционистички појмови у различитим херменеутичким *увидима*.

Традиционално гледано улога жене се у Елиотовој поезији може сагледати на линији од паба до престола и обрнуто. При чему је у оба случаја реч о теми љубави, спознаји стварности, идентитету песничке слике, али и самоспознаји песничког субјекта, односно мушкарца. У обе песничке слике сада је присутно *одсуство* мушкарца. Оно постаје деконструкционистичким поступцима одсутно присуство у изградњи како самоспознаје жене, тако и стварности и шире песничког дела у изградњи песничке слике. У *Пустој земљи*, у другом делу под насловом „Партија шаха” појављује се слика краљице Дидоне. Дата је у Елиотовом коментару који нас упућује на Вергилијеву *Енејиду* по чему препознајемо да је реч о Дидони и Енеји, али истовремено поред ове отворене алузије стоји и затворена алузија јер је слика Дидоне, ватрене краљице коју љубав доводи до ломаче и самоубиства јер Енеја, вољени мушкарц одлази, постаје слика која је у себи пресечена наративом о насиљу, али сада насиљу који други чини над женом. Реч је наравно о слици Филомеле, коју је варварски краљ Тереј силовао и одсекао језик да о томе не би известила своју сестру Прокну. Стихови о Филомели су истовремено и отворене и затворене алузије јер их прати Елиотов коментар упућен читаоцима да погледају Овидијеве *Метаморфозе* и обавесте се о причи о Филомели. Истовремено, заводљивим метатекстом Елиот читаоца увлачи у сопствену слику искуства песничког стварања и идентитета песничке слике коју гради сам читалац, јер му у слици о Филомели не даје више упутства већ читалац спознаје насиље у љубавном односу, али сада кроз глас оне које је претрпела насиље. Наиме, у митској причи стоји да је Филомели одсечен језик и да је после кржаве вечере у којој је Прокна, сазнавши за злочин, свом мужу сервирала тело њиховог сина за вечеру, сада први пут у Елиотовој песничкој слици чујемо глас саме Филомеле која нам крештавим ластавичијем гласом говори о свом искуству насиља. Богови су се у митској причи смиловали над судбином сестара претворивши их у ластавице или према другој верзији славује. Иза тога у истој песничкој слици

¹⁷ Видети: Жак Лакан, *Стиси*, Београд, Просвета, 1983.

дата је слика жене у пабу, која се решила трудноће, јер већ има петоро деце и изгледа здравствено лоше, али којој пријатељица „обећава” да ће јој украсти мужа пошто се он враћа са фронта и тражиће забаву или како стихови гласе „Провео је четири године у војсци и сад хоће добро да се проведе, / Па ако га ти не задовољиш, наћи ће се друге, / кажем ја њој. / Тако, дакле, каже она мени. Баш тако, кажем ја њој / Тек да знам коме имам да захвалим, рекла је / и погледала ме у очи.”¹⁸

Свака од наведених прича, од Дидоне, Филомеле, до жене у пабу представља исечке који се као на филмском платну одвијају у оквиру сложеније песничке слике а то је слика жене која седи у соби, чији се накит сија на полицама, ту је и камин изнад ког виси слика са садржајем митске приче о силовању Филомеле. Она представља савремену жену, која хода по линији од престола до паба. Ту слику може да увиди и „сложи” техником монтаже само читалац. Међутим, у томе му помаже и песник, јер модерну жену учававом обраћању непознатом мушкарцу које изражавају следећи стихови. „Моји су живци лоше вечерас. Да, лоше. / Останите са мном. / Говорите ми. Зашто стално ћутите? Говорите. / О чему размишљате? Шта мислите? Шта? / Никада не знам шта ви мислите. Мислите.”¹⁹ Не можемо да се отнемо утиску да је одсуство комуникације у којој се савремена жена обраћа сада непознатом мушкарцу, заправо ехо слике из „Портрета једне госпође”. Међутим, у овом дијалогу који није без разумевања непознати мушкарац одговара дами. Начин на који одговара, читаоца уводи у метатекстуалне квалитете који је о начину свог писања оставио сам аутор. Одговори непознатог мушкарца су делови који се већ као стихови налазе у *Пустој земљи*. На питање даме или констатацију „Зар Ви не знате ништа? Не видите ништа? Не памтите / Ништа?”²⁰ мушкарац одговара „Памтим / Ови бисери беху његове очи.”²¹ Одговор нас као читаоце неминовно вуче ка четвртном делу „Смрт од воде” у ком нам је предочена слика умрлог морнара Флеба Феничанина. Слика модерне жене налази се у простору између Дидоне, Филомеле, разговора у салону и слике жене из паба. Све је уоквирено унутрашњим „парергоном” а то је слика коју о савременој жени гради читалац на линији љубави, одсуства комуникације и основног људског разумевања, насиља, говора исте о себи, и на крају питања која остају без одговора или са одговором који читаоца подсећа да је брат и друг песнику у песничкој изради слике. У првом делу песник се обраћа читаоцу метатекстуалним говором. Двострукоост говора огледа се у различитим поступцима који указују на сложеност модернистичког метатекста и истовремено на сложеност песничке слике која позива образованог читаоца да учествује у стварању исте, а кад је у питању тема

¹⁸ Т. С. Елиот, *Песме*, „Пуста земља”, Београд: СКЗ, 1998, стр. 58.

¹⁹ Исто, стр. 57.

²⁰ Исто.

²¹ Исто.

улоге жене, неминовно је позван да критички посматра улогу жене кроз традицију, културу а онда да свему томе прикључи и тему улоге савремене жене. Први метаквалитет је обраћање читаоцу и поступак отворене алузије на Бодлерову песму из *Цвећа зла* под насловом „Читаоцу”. Стихови гласе „Ти! Нурочrite lecteur! – mon semblable – mon frère!” у преводу на српски „Ти! Двоструки читаоче, налик на мене, брате!”²²

Читалац је двострук. Налик је писцу јер кроз читање и он ствара, тј. *пише* различите увиде, те је на психолошкој линији идентитет писца близак у стварању идентитету читаоца, док је на антрополошкој линији, читалац пишчев брат, те као припадник људске врсте може разумети улоге жена у различитим периодима са посебним сливањем свих тих улога у улогу савремене жене. Скривена алузија је да такав психолошко-антрополошки профил читаоца отвара нови поглед на пишчево стварање у коме начин на који писац пише, отворено предочавајући искуство самог писања, постаје истовремено и тема о којој пише. Писање о *писању*, о томе како настаје песма не може се занемарити у сложенем модернистичком метаквалитету у коме читалац гради песничке слике у којима се жене појављују у различитим улогама. На тај начин читалац се и образује јер кроз поимање какве су улоге жена биле, може извући бољи закључак до каквог преображаја улога је дошло у представи савремене жене, истовремено прихватајући и учећи какви су нови уметнички поступци којима се другачије, савремене улоге исказују. Другачија ствараност речено језиком Јована Христића предочава и нове *књижевне облике*.²³ На тематској линији поново се сусрећемо са преплитањем тема љубави, самоспознаје, идентитета *ја*, и на крају све заједно идентитета песничког стварања. Слика модерне жене у Елиотовој поезији налази се у свим овим „улогама”, биле оне присутне или деловале у одсуству призивајући истим тим одсуством које је дато у стиховима *траговима* ново присуство и нове увиде у интерпретацијама семиотичког Ековог читаоца.²⁴

Читалац се такође сусреће са сликама жена које не одговарају традиционалној хуманистичкој мисли. Оне су такође у тематској релацији са појмовима самоспознаје, љубави и идентитета. Ваљало би се овде присетити Жан-Франсоа Лиотара и његове студије *Постмодерно стање*.²⁵ Ако је, како Лиотар тврди, постмодернизам срце модернизма јер испитује правила према којима је дело настало, онда је том логиком постхуманизам срце хуманизма јер истражује слике људских бића која више нису у центру света, већ се стапају са оним елементима који нису „више људски”. У *Пустој земљи* се

²² Т. С. Елиот, *Песме*, „Пуста земља”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 55.

²³ Видети: Јован Христић, *Облици модерне књижевности*, Београд, Нолит, 1968.

²⁴ Видети: Umberto Eco, *The Role of Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

²⁵ Видети: Jean- François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

сусрећемо са сликом необичне жене, што потврђују следећи стихови. „Дугу црну косу жена је затегла и са тих жица / Музика шапата нежно се извила / У љубичастом²⁶ ваздуху слепи мишеви дечијих лица / Звиждали су уз лепет својих крила / И пузали, главом надоле, низ поцрнели зид / У ваздуху су куле наглавце биле постављене / Звона су одбројавала сате успомене / И гласови су певали из празних цистерни / и усахлих врела.”²⁷ Сусрећемо се са сликом жене која није више посматрана из било ког хуманистичког угла. Нова слика не представља више улогу већ имагинацију жене у новом постапокалиптичном свету. Дистопијско освртање на жену која је у хуманизму ипак током векова мењала улоге, сада је слика која се из угла садашњости 21. века само може замишљати.

Каква је то жена и какав је преображај у питању? У њој се спајају из угла постхуманизма разлитичи облици живота. Затим се налазимо у филмској сцени љубавног односа између дактилографкиње и службеника у *Пустој земљи*. Прво са чим се сусрећемо је атмосфера. Љубавни чин се одвија у „љубичасти час”, утварни и нестварни час који дели ноћ од зоре али и град од нестварног града. На главној тематској линији поново је у питању љубав. Међутим, у постхуманизму подструктуре које у први мах читалац не уочава односе битку. У таквом часу се жена и мушкарац срећу. Њихов однос описује стварност града. Какви су људи таква је и стварност у којој живе. Њихова занимања директно нам говоре да је реч о стварности града: дактилографкиња и службеник. Они се срећу у љубавном односу без икаквих емоција и комуникације које прате хуманистичку визију човека. Свако од њих је у сопственом психолошком егзилу. После завршеног љубавног односа дактилографкиња „аутоматском” руком глади косу а мушкарац одлази као да односа није ни било. На семантичко-структуралном нивоу пратимо како се преплићу значења са структуром, које такође прати и језичка раван. Сцену посматра пророк Тиресија за кога Елиот у коментару наводи да су се у њему спојили сви ликови. Но ипак није тако. Језик као живи сложени систем одбија да буде покорен. У тренутку кад два градска становника ступају у љубавни однос, Тиресија, прогоњен митским обрасцем да је живео седам година у телу жене и мушкараца поручује у Елиотовој представи града да је он сам између животиње и машине. Постхуманизам који брише границе између људског и не више људског сада је на делу. „У љубичасти час, када се очи и леђа / Подижу с посла, и људски мотор чека / Као такси што брекће, чекајући, / Ја, Тиресија, иако слеп, дрхтећи између два живота²⁸ у мени / Старац усахлих женских груди, видим да је хора.”²⁹ Човек се пореди са машином али и брекће као животиња. Ако Тиресија представља

²⁶ Истакла Милена Владић Јованов.

²⁷ Т. С. Елиот, *Песме*, „Пуста земља”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 68.

²⁸ Истакла Милена Владић Јованов.

²⁹ Т. С. Елиот, *Песме*, „Пуста земља”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 61.

надпозицију хуманистичког човека, он свакако није у центру, другим речима он не може да гарантује за једносмислено хуманистичко значење. Иако је поетски субјекат који једини може да за себе употреби личну заменицу у првом лицу што је многим критичарима био ослонац да постоји јединствени смисао фрагментарног дела каква је *Пуста земља*, Тиресија се ипак налази у женској позицији чиме се критички посматрају стихови са значењем да он као пророк „све” зна. Он се налази на дивану дактилографкиње и заједно са њом очекује госта. „Чарапе, папуче и блузе, разбацане нетом, / Леже на дивану на коме и спава, / Ја, Тиресија, старац усахлих дојки, / Видео сам све и предсказао доста, / И ја сам чекао очекиваног госта.”³⁰ Тиресија не само да има усахле дојке, већ оне нису ни женског, људског порекла. Иако у нашем преводу стоји само реч дојке, у питању је детронизација жене ка животињи. Тиресија не само да има усахле дојке већ он има животињско виме које се у оригиналу односи на животињске груди. Показују то стихови у енглеском оригиналу. “I Tiresias, old man with wrinkled dugs³¹ / Perceived the scene, and foretold the rest – / I too awaited the expected quest.”³² Спој животињског са машином преноси се на службеника и дактилографкињу. После завршеног љубавног чина она аутоматском руком глади косу. Младић је детронизован и друштвено и физички. Он је најнижи чиновник и истовремено није само црвен у лицу, напротив, његово лице је црвено од болести³³ јер има стрептококе, другим речима, жена је механичка, аутоматизована, док је младић сличан животињском изгледу. Са овако сложенем песничком сликом, Елиот се у поетици аутореференцијално савио ка натурализму у коме како сам Е. Зола истиче главни ликови Терезе и Лорана нису „људи” већ су слични животињама које води инстинкт.³⁴ Међутим, у Елиотовој слици превазилази се натуралистичка поетика. Иако се у једном интерпретацијском увиду савија ка њој, он не дозвољава слепило исте и одлази у постхуманизам. Жена није више хуманистички вид „мадоне”, већ је преобразена. Такав вид одређује и песничку слику. Она се више не јавља као женско биће већ као ластавица. И у том облику, који је праћен метатекстуалним квалитетима, говори читаоцу који је укључен у писање, тј. стварање песничке слике шта јој се десило. У песничком смислу суочени са гласом оног који је сам доживео искуство силовања и насиља, а које је као искуство истовремено део искуства *писања*: тј. како аутор пише, какве су му структуралне линије које се уливају у семантичке, само читалац може препознати. Ако се погледа структурална

³⁰ Исто, стр. 62.

³¹ Значење речи и појма *dugs* односи се на животињско виме. Примедба М. В. Ј.

³² T. S. Eliot, *The Waste Land* у T. C. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*, New York, Harcourt Brace and Company, 1952, p. 44.

³³ У енглеском оригиналу стоји *young man carbuncular* што упућује на стрептококама оболело, изрошављено лице. Примедба М. В. Ј.

³⁴ Видети: Емил Зола, „Експериментални роман”, *Роман – рађање модерне књижевности*, Београд, Нолит, 1975.

линија, Филомела је описана и предочена као део садржаја слике изнад камина у другом делу *Пусте земље* под насловом „Партија шаха”. Међутим, поново је чујемо али сада као самостални глас који говори ко је силовао. У трећем делу „Проповед ватре” наилазимо на стихове у којима ластавица, преобразена Филомела добија свој глас. Читалац је сада на делу јер стихови трагови упућују да није реч о ластавици него жени која преобразена говори о томе ко је силовао. То не можемо сазнати из другог дела, већ из трећег, јер у другом делу стоји само да је „варварски краљ” силовао. Не знамо који. Кад је искуство преобразено и кад је постало искуство жене која сада, иако не може да говори људским језиком, саопштава ко је силовао упућује на чињеницу да је искуство њено, да је постало део нечег што се сада, иако је митски образац претварања у ластавицу задржан, описује да она *може* да говори јер је савладала дато насилно искуство и да облик изражавања, иако одређен ластавичијим језиком, представља део њеног женског идентитета. „Твит твит твит / Џив цив цив / Тако сурово силована / Тиритит.”³⁵ У енглеском оригиналу за читаоца постаје јасније, тј. да је Филомела претворена у ластавицу дошла до свог идентитета и открила сама онога ко је силовао, шта јој се десило што је сада истовремено део и уметничког поступка. Ако на енглеском погледамо стихове све постаје јасније. “Twit twit twit / Jug Jug Jug Jug Jug Jug / So rudely forc’d. / Tereu.”³⁶ Сложена раван се може разложити, а само читалац који је пратио претходне делове може уочити да је *Tereu* састављено из Ter+Eu. „Ter” наговештава да је реч о краљу Тереју, а „Eu” нас из спољашњег окретања ка другим делима, води деконструкционистичким *двоструким гестом* у унутрашњост самих песничких слика *Пусте земље*. Иако је Тереј наговештен, као варварски краљ, сада му је и име наглашено, разлагањем песничке слике на језичком нивоу које упућује на искуство стварања. „Eu” је наговештај и упутство да се и претходна строфа у којој се говори о господину Еугенидесу мора узети у обзир када се тумачи говор Филомеле у коме она открива свог силоватеља, заједно са сценом о господину Еугенидесу која долази одмах иза, а пре сцене љубавног односа службеника и дактилографкиње коју посматра Тиресија.

Све три сцене повезане су са постхуманистичком визијом града и жене, која је дата у одсутном присуству у сцени која описује господина Еугенидеса и поновљеном присуству када је реч о женама Филомели и дактилографкињи. Све три сцене прати насиље које такође мења основе присутног и одсутног у односу на улогу жене. У Филомелином говору истиче се насилник и предочава се да је било насиља. „Тако сурово силована / Тиритит”³⁷. У следећој сцени као делу шире песничке слике говори се истовремено о жени али и

³⁵ Т. С. Елиот, *Песме*: „Пуста земља”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 61.

³⁶ T. S. Eliot, *The Waste Land* у T. C. Eliot, *The Complete Poems and Plays 1909–1950*, New York, Harcourt Brace and Company, 1952, p. 43.

³⁷ Т. С. Елиот, *Песме*, „Пуста земља”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 61.

о насиљу које се заправо највише може уочити према ауторовом метаквалитетима и читаочевим учешћем у различитим облицима насиља друштва према женама.

На језичком плану на простачком фанцуском језику песнички субјекат, коме није одређен пол, позива се да проведе са господином Еугенидесом љубавни викенд у „Метрополу”. Ево и стихова из којих ишчитавамо ове увиде. „Нестварни граде / Под мрклом маглom зимског поднева / Г. Еугенидес, трговац из Смирне, / Необрјан, са џеповима пуним сувог грожђа / С. i. f. Лондон – документа на увид, / Замолио ме је на простачком француском / Да ручам с њим у Кенон стрит хотелу / И проведемо викенд³⁸ у Метрополу.”³⁹ Атмосфера језичког „Тереу” које је имагинативно и унутрашње, везано за идентитет савремене жене која проговара о насиљу, дато је истовремено у једној постхуманистичкој слици „нестварног града” чија атмосфера се даље наставља у сликама „љубичастог часа” и механичко-аутоматизованог односа мушкараца према жени. На семантичком нивоу реч је о присуству и одсутном присуству насиља. Тереј је силовао Филомелу али насиље је сада део идентитета појединачне жене која о томе прича јер је насилни чин преображен у њеном искуству и једини облик који је пронашла да га искаже, задржавајући због уметничке слике, ластавичији облик јесте Тереу. Сетимо се примера песникиње Ане Швиршчињске, који наводи Чеслав Милош у *Сведочанству поезије*. Она је као песникиња наишла на тешкоће у избору поступака за уметничку обраду суровости коју је доживела у Другом светском рату. Наиме, 1944. је учествовала у варшавском устанку. Много година касније покушала је да опише своје искуство уништавања града и насиља у логорима. Међутим, уметнички облик ових трагичних догађаја није умела да пронађе. Тек кад је са дистанцом причала о њима и кад су догађаји постали лични, а не само уопштен однос према насиљу, пронашла је облик минијатуре у коме је најбоље изразила осећања и догађаје који су обликовали њену животну причу, дакле и њен идентитет. Како Чеслав Милош наводи „њена књига *Подизање барикаде* састоји се од врло кратких песама без стиха и слика; свака је кратак извештај о једном једином догађају или ситуацији. То је најсажетија врста мимезе: стварни догађаји, у појединостима и интензитету како их је запамтила, од пресудног су значаја и одређују начин и средства уметничког обликовања.”⁴⁰ Другим речима, Филомела није уметница, али је поступак усвајања догађаја као личних који утичу на идентитет, исти: тек кад их посматра са дистанцом може их изразити. У случају Филомеле није само однос према самој себи битан, већ однос између жене и насиља који обележава развој и промене у друштвеном систему.

³⁸ Истакла Милена Владић Јованов.

³⁹ *Исто*, стр. 61.

⁴⁰ Чеслав Милош, *Сведочанство поезије*, Београд, Народна књига, 1985, стр. 91.

С друге стране, сусрећемо се са различитим увидима шта истакнуте речи, првенствено „суво грожђе” могу значити у савременим теоријским и интерпретацијским приступима како хомосексуалним тако и хетеросексуалним односима у љубави, за коју смо рекли да преставља сложени однос и да осликава како мушкарца, тако и жену а онда и стварност у којој живе. У књизи *Тиресијине поетике* Ед Маден наводи „суво грожђе” представља сасушене мушке тестисе а тиме метафорично у квір теорији долази до закључка да модернизам представља затворен систем да би се хомосексуалне тежње исказале, те стога оне испливавају скривено у синтагмама као што је наведена са „сувим грожђем”. Штавише, наглашава „антипатија према тумачењима хомосексуалног типа сама по себи означавају врсту критичке инстанце, која предочава слике хетеросексуалности као хетеросексуалне, а слике хомосексуалности као замену за нешто друго – сексуалну девијацију као знак за универзално зло.”⁴¹ Маден одлази и корак даље сматрајући да појава Еугенидеса наговештава Тиресијину појаву и то у улози преображаја. Пресечене слике у изразу Тер+Еу, које смо навели на почетку рада, за Мадена представљају оснажење јер „читање Филомеле кроз текст Еугенидеса, пенетрацију у мушко тело предочава као насиље над женским телом [...] јер Тиресија представља не само феминитет, већ силовани феминитет. Прецизније речено, Елиот може да предочи силовано женско тело као нужан услов или основу за обликовање неповредивог мушког гласа.”⁴² Стих „неповредиви мушки глас” у оригиналу гласи „па ипак, тамо је славуј / Испуњавао пустињу својим неповредивим гласом.”⁴³ „Неповредиви глас” на језичком нивоу представља још једну од Елиотових недоумица које оставља читаоцима. Глас не може бити повредив, тиме ни неповредив. Парадоксалне синтагме као „руже препуне снега”, „нулто лето” „ходник којим никад нисмо прошли а којим одјекују као ехо кораци” које се појављују у *Четири квартета*, одзвањају и у *Пустој земљи*. Дејвид А. Муди примећује да синтагма упућује на улогу песника. Сматра да је дошло до прожимања улоге Филомеле и њеног гласа у ластавичијој песми са улогом Тереја, као представе насиља, а све то може да опева једино песник, коме Муди посвећује пажњу у песми која је контекстуални део како „Љубавних јада Џ. Алфреда Пруфрока” тако и *Пусте земље*. Наравно, реч је о „Пруфроковом бдењу”, раној песми која се појављује и у песми о Пруфроку и у поеми о пустој земљи. У *Бдењу*, као врсти чекања, прочишћења, самосвести појављује се песник који је повезан алузијом са песничким субјектом са песмом на латинском језику непознатог аутора. Реч је о песми “Pervigilium Veneris”. У њој се појављује песнички субјекат песника који је изгубио надахнуће, а Музу ће призвати

⁴¹ Ed Madden, *Tiresian Poetics, Modernism, Sexuality, Voice, 1888–2001*, Madison, Teneck: Fairleigh Dickinson University Press, 2008, p. 122.

⁴² Исто, p. 124.

⁴³ Т. С. Елиот, *Песме*, „Пуста земља”, Београд, СКЗ, 1998, стр. 100.

тек ако као Филомела остане без гласа, те стога призива Аполона да му то подари. Филомела као што знамо није могла да има глас за певање јер јој је одсечен језик, али је код Елиота проговорила у ластавичијој песми у којој је на свој начин открила починитеља насиља али и предочила, сада преображено насиље. Муди наводи да је много „важнија не само могућност певања већ да је нешто испевано.”⁴⁴ Муди закључује „то није мелодија славуја већ песма ластавице, која се мора чути.”⁴⁵ Другим речима, Маден и Муди, само са различитих страна увиђају колико је улога Филомеле важна. Улога жене чији глас прелази у стварање песничке слике, и дели са песником улогу песничког искуства које према начину обликовања уметнички говори о појмовима насиља, љубави, улози жене, мушкарца итд.

Жене у Елиотовој поезији проговарају сопственим гласом и нема класичне улоге, идентитета жене као такве, већ је реч о појединачним женама које говоре о себи а посебан облик је уметнички јер њихов говор представља основу за уметнички поетски поступак. Кад је у питању деконструкционистичко померање основе, као *премештање система*, искуство љубави и самоспознаје кроз љубав даје одсутну слику „улоге жене” у самоспознаји мушкарца као мушкарца, и с друге стране у спознаји стварности. Међутим, њена улога није детронизована јер служи за обликовање стварности читаоцима различитих полова.

Слика модерне жене је у *простору између* Дидоне, савремене жене Елиотовог доба, Филомеле и жене из паба. У сваком делу сложене песничке слике реч је о љубави и самоспознаји идентитета *ја* и идентитета песничког дела. Жена мења улоге у оквиру исте песничке слике. Она трпи насиље али може о њему и да говори. Може да изграђује идентитет према друштвеним облицима али пре свега према себи. Подигнута на престо и срушена до паба где је објектизована, она учествује у стварању као „мајка” али још универзалније као „вечно женско”, Гетеово *das ewig weibliche*, у милости, саосећању, разумевању које је одсутно из савременог живота али коме улога жене враћа смисао не само на антрополошко-психолошком нивоу већ и у уметничком модернистичком стварању песничких слика. Више родитељ није мушкарац Платоновим филозофским језиком речено, већ жена чије су улоге како у традицији и култури тако и у савременом друштву вишеструке и несводиве на једну.

ЛИТЕРАТУРА

Williamson, George, *A Reader's Guide to T. S. Eliot: A Poem-by-Poem Analysis*, New York, Noonday Press, 1966.

⁴⁴ A. David Moody, *Tracing T. S. Eliot's spirit, Essays on his poetry and thought*, Cambridge, Cambridge Univeristy Press, 1996, p.108.

⁴⁵ Исто, p. 108.

Genette, Gerard, *Paratexts: thresholds of interpretation*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.

Де Ман, Пол, *Проблеми модерне критике*, Београд, Нолит, 1975.

Дерида, Жак: *Истина у сликарству*, Сарајево, Свјетлост, 1988.

Данте, Алигијери, *Пакао*, Београд, Просвета, 2005.

Derrida, Jacques, *Writing and Differance*, "Structure, Sign and Play in the Discourse of the Human Sciences", Chicago, The University of Chicago Press, 1978.

Елиот, Т. С.: *Песме: „Љубавна песма Ц. Алфреда Пруфрока”*, Београд, Српска књижевна задруга, 1998.

Eliot, T. S.: *The Complete Poems and Plays 1909–1950*, "The Love Song of J. Alfred Prufrock" New York, Harcourt Brace and Company, 1952.

Eliot, T. S., *The Waste Land* у *T. S. Eliot, The Complete Poems and Plays 1909–1950*, New York, Harcourt Brace and Company, 1952.

Елиот, Т. С., *Песме: „Пуста земља”*, Београд, Српска књижевна задруга, 1998.

Елиот, Т. С., *Песме, Портрет једне госпође*”, Београд, Српски књижевна задруга, 1998.

Eco, Umberto, *The Role of Reader, Explorations in the Semiotics of Texts*, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Зола, Емил, „Експериментални роман”, *Роман – рађање модерне књижевности*, Београд, Нолит, 1975.

Лакан, Жак, *Списи*, Београд, Просвета, 1983.

Lyotard, Jean-François, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 2004.

Милош, Чеслав, *Сведочанство поезије*, Београд, Народна књига, 1985.

Madden, Ed., *Tiresian Poetics, Modernism, Sexuality, Voice, 1888–2001*. Madison Teneck, Fairleigh Dickinson University Press, 2008.

Moody, A. David, *Tracing T. S. Eliot's spirit, Essays on his poetry and thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Христић, Јован, *Облици модерне књижевности*, Београд, Нолит, 1968.

Childs, Donald J., *From Philosophy to Poetry – T. S. Eliot's Study of Knowledge and Experience*, New York, Palgrave, 2001.

Shakespeare, William, *Twelfth Night, or What You Will, The Complete Works*, Oxford, Clarendon Press, 1988.

Milena Vladić Jovanov

DIE ROLLE DER FRAU IN DER POESIE VON T. S. ELIOT AUS DEM BLICKPUNKT
VON DEKONSTRUKTION UND POSTHUMANISMUS – VOM THRON ZUM PUB
(Zusammenfassung)

Die Rollen von Frauen sind thematisch, strukturell und semantisch miteinander verbunden. Unter dem Gesichtspunkt der Dekonstruktion geht es darum, die Grundlagen der traditionellen Rolle der Frau zu verschieben. Aus Sicht des Posthumanismus geht es um die Rolle einer Frau, die nicht mehr „menschlich“ ist. Das Parergon bestimmt, ob es sich um eine Frau oder einen Mann handelt, und in Eliots Gedichten eröffnet sich die Geschlechterfrage, ohne dass der weibliche kritische Gedanke vorherrscht. Bei der Schaffung eines poetischen Bildes werden alle Ebenen betont. Eine Frau wechselt verschiedene Rollenmodelle – von der Königin zur Wäscherin, aber ihre Rolle geht über das Geschlecht hinaus. Es wird zum Prinzip der Schaffung eines künstlerischen Bildes, dass sich am besten in der „Szene“ von Philomela und der komplexen Beziehung zwischen Kommentar und Text widerspiegelt. Es ist unmöglich, mit dekonstruktivistischen Begriffen zu beantworten, was eine Frau ist, aber es ist sicher, dass die Meinung über sie nicht statisch geschlossen werden kann. Es ist eine Dynamik, die auf eine Frau hinweist, die nicht nur menschlicher, sondern mehr als menschlich ist. Eine solche Rolle betont nicht nur die Beziehung zu Frauen und damit die Schaffung eines modernistischen poetischen Bildes, sondern bestimmt auch unser Verhältnis zur Realität.

Schlüsselwörter: Dekonstruktion, Posthumanismus, Rolle der Frau, poetisches Bild, T. S. Eliot, Realitäts-Rollen-Beziehungen.

Примљено 28. марта 2023, прихваћено за објављивање 18. септембра 2023. године.