

Др Милена П. Владић Јованов

ДИСТОПИЈСКА СЛИКА ЦИВИЛИЗАЦИЈЕ И ДИВЉАШТВА У ПОЕЗИЈИ Т.С. ЕЛИОТА У ДЕКОНСТРУКЦИОНИСТИЧКОМ ПРИСТУПУ

Појмови цивилизације и дивљаштва преплићу се са везивним појмовима љубави, комуникације, спознаје стварности и самоспојаје о уметнику и његовој друштвеној улози у модерној стварности 20. века. Т. С. Елиот није желео да остави ниједну бинарну опозицију неразрешеном. Појмови цивилизације се утапају у дивљаштво и обрнуто. Структурално се преплиће са тематским стварајући поетски систем. Овим путем Елиот не разрешава само опозиције, већ обликује нове уметничке поступке који ће бити препознатљиви за модернистичку поезију. Дистопија слика дивљаштва постављена је као центар у слици цивилизације које се огледају једна у другој, али чији облици (*Gestalt*) се међусобно прожимају подижући фигуру преображаја до новог нивоа. Уносећи трагове преображаја читалац се сусреће са различитим децентрализованим структурама које утичу на појмове идентитета појединаца, песничког искуства стварања, самог дела, и уметничких поступака који мењају логику *arhe-telos* и производе нову димезију антимијезиса.

Кључне речи: Т. С. Елиот, поетски систем, цивилизација, дивљаштво, идентитет, нови уметнички поступци, дистопија, деконструкција.

Појмови цивилизације и дивљаштва појављују се као бинарна опозиција која има двоструку природу у структурирању песничког лирског и наративног ткања. Она истовремено даје основу, али исту како успостави, тако и брише. Занимљиво је да поред оваквих напоредних слика које се налазе појединачно у конституисању појма културе и цивилизације, тако и у појму дивљаштва, постоји међусобни преплет идеја како једне тако и друге структуралне опозиције, које продирући једна у другу, једна другој мењају значење. На тај начин, делозовски речено, ствара се сложени систем

поетског дела у коме се открива модернистичко схватање уметности и стварности. Значења су многострука и откривају се не само у аксијалним структурама са каузалним принципима и хронолошким обрасцима времена, већ у сложеним мрежама „које чине димензије које су у покрету [...] и у чијим средиштима се налазе платои.“ (DELEUZE-GUATTARI: 2005: 21) Међусобна преплетеност, прожимање и динамичност стварају метаморфозе како у новим уметничким поступцима, тако и у новим значењима постојећих појмова који се мењају како се техничко-технолошка цивилизација мења, покушавајући једним својим делом да задрже традиционалност, а другим да се прилагоде савремености, што одговора Елиотовом ставу из чувеног есеја *Традиција и индивидуални њаленај*. Модерни песник у своје дело мора уклопити нешто из прошлости што одговара уметниковој садашњости, док с друге стране, прошлост мора бити оживљена делом из садашњости. Тиме се постиже преображај традиције који је могућ само „уз велик напор“ односно како Елиот наводи „она [традиција] се не може наследити, а ако вам је потребна, морате је стећи великим трудом“ (Елиот 1963: 34). Другим речима, морате је, кроз преображавање и модификацију садашњости кроз прошлост до будућности, створити сами, ослањајући се само на трагове, деконструкционистички *најовештаје*. Ризомски или сложени систем за разлику од дрвенасте, аксијалне структуре „није објекат репродукције; нити спољашње као слика, нити унутрашње као структура дрвета“ (DELEUZE-GUATTARI: 2005: 21). Сви елементи зависе од своје околине, деконструкционистички, од свог контекста.

За разлику од структуралистичког става у ком позиције јединица и релације међу њима одређују значење, Делез¹ у свом филозофском систему одбија да оваква врста релација утиче на значење, у смислу јединственог значења које је стерилно круто, већ сматра слично Дериди који у теорији деконструкције истиче да бинарне опозиције не одређују структуру уколико је њихов центар истовремено и у структури и ван ње.

На који начин се сусрећемо са метаморфозама у Елиотовом поетском систему? Пођимо од слике града која је ре-презентована у слици, за коју би В. Шкловски навео, тумачећи градску поезију Мајаковског да је слика угурана у слику. Реч је о комуникацији младог господина и нешто старије госпође у песми *Порфиреј јегне њосиође*. Из песничке слике уочавамо да у њиховом

¹ Жил Делез стиктно не припада теорији деконструкције. Међутим, у овом раду наводимо његове ставове јер одговарају интерпретацији коју речено језиком деконструкционисте Пола де Мана, наводимо као увид, свесни да ће многи увиди остати слепи јер их услед контрадикторне кохерентности логике интерпретације не можемо све навести. Интерпретација је уједно и слепило и увид, како наводи де Ман. Сваки увид остаје слеп за оне друге који се не могу навести јер да би била функционална интерпретација мора бити логична, другим речима, функционална иако функционалност плаћа контрадикцијом. У том смислу погледати студију Paul de Man: *Blindness and Insight. Essays in the Rethoric of Contemporary Criticism* (Oxford University Press, 1971). Есеји из ове студије код нас су преведени у књизи *Проблеми модерне кријшике* (Београд: Нолит, 1975). Примедба М. В. Ј.

односу недостаје комуникација те је однос једносмеран. Господин није заинтересован за даму, нити за разговор који са њом води, већ само за звуке које чује из *сјољашњоси*², са улице. Према даминим изјавама сазнајемо да је за њу у питању љубавни однос, док је за господина реч о релацијама између стварности и буђења његове самосвести о сопственом месту у граду као савременој стварности у којој су људи „одвојени“ као у руском кубофутуризму оштрим авангардним линијама. Опозиција стварности и самоспознаје у оквиру тематске линије која отвара другу опозицију љубави и комуникације, деконструише се филозофском категоријом *јонављања* и траговима трагова којима се аутор поиграва призивајући контекст као одсутно присуство и текст као присутно одсуство. Наиме, у песми се јавља опозиција у оквиру појма музике. С једне стране је културолошки обојена музика Шопена, с друге стране чује се господинов „тупи звук там-тама“, који бубња у његовом мозгу (Елиот 1998: 11). Између та два звука, културе и претпостављеног дивљаштва, почиње разговор, покушај даминог исказивања љубави и господиног доласка до питања интроспекције и самоспознаје идентитета. Идентитет дивљаштва и културе повезан је кровним појмом комуникације, која остаје као средиште изван бинарне опозиције и не може се објаснити ни једним од појмова који се испитују, дакле припада и култури и дивљаштву.

Скоро филмска сцена отвара се салонском седељком на којој се говори о најновијим вестима у граду. Дама започиње разговор о Шопену. „Ишли смо, рецимо, најновијег Пољака да слушамо / Како косом и прстима прелудијуме преноси“ (Елиот 1998: 10). Између два погледа на Шопена и стварност салонских, градских седељки јавља се разлика између идентитета даме, културе, љубави и дивљаштва, младог господина, самоспознаје, љубави и на крају везних појмова који повезују прва два скупа: комуникације и уметничког поступка који опет са своје стране немају средиште структуре већ се односе на појмове стварности и односа према уметности. Дама започиње разговор „Тако присан, тај Шопен, да мислим да душа му / Треба да васкрсава међу пријатељима само, / Двоје или троје, који ни такнути неће / Тај цвет што га у сали загледа и окреће“ (Елиот 19998: 10). На такав отворено комуникативни почетак, којим се обраћа свима, читалац не чује господинов одговор, који се крије само у његовој *унујрашњоси*.³ Стога изгледа да дама прича сама са собом, док читалац прати необичан разговор самосвести са описом стварности и покушајем да се исказе љубав. Наратолошки посматрано, реч је о сусрету екстрадијегетичког наратора, као што је дама која причу о разговору посматра са стране и интрадијегетичком наратору који је млади господин који доживљава истовремено њену причу и стварност својих мисли а из тог преплета рађа се метаморфоза његовог идентитета јер долази до самоспознаје. Његов коментар је упућен читаоцу метаквалитетом, а дами метафорично. „И у разговору ено си / Сред ситних хтења,

² Истакла М. В. Ј.

³ Истакла М. В. Ј.

увребаних сажаљења, / Док се стишани звуци виолине / Мешају с корнетом што у даљини јења, / И тако разговор почиње“ (Елиот 1998: 10). За господина атмосфера је као из „Јулијиног гроба“ (Елиот 1998: 10). Помало снисходљиво, помало саркастично, али господин не изражава никакав став према даминим осећањима нити описима стварности. Једина стварност која њега занима је стварност његове унутрашњости на шта указују следећи стихови. „Сред виолина у вијугама / И аријета / Напрслих корнета / У моме мозгу почиње туми звук там-тама / Бесмислено да бубља сопствени прелудиј, / једноличан и ћудљив, / који је барем једна одређена ‘погрешна нота’“ (Елиот 1998: 11). Млади господин стварност не види у култури већ на улици на којој се одвија свакодневни живот. Позива читаоца, као дама која се директно обраћа, да се сада окрене другој врсти стварности. „Хајдемо на ваздух, у дуванском трансу, / Споменике разгледајмо / И новости претресајмо, / Па да сатове према јавним подесимо / И пола часа уз пиво поседимо“ (Елиот 1998: 11). Стихови показују децентрализовану структуру којој је средиште *и* у њој и *ван*⁴ ње. Стихове трагове проналазимо у раној Елиотовој поезији која кроз бројне описе стварности града се прожима са доласком самоспознаје и потрагом за идентитетом. Како је Џон Т. Мајер навестио, шетња градом је шетња умом једног поетског субјекта који у њој сазнаје, мењајући ентеријере и екстеријере, пабове и поткровља, улице и тргове како мења и своје ставове и слично потрази за Светим Градом, долази до суштине свог позива да буде уметник у граду. „Унутрашња потрага са самоконфронтирањем исповедана је у гласовима: за Елиота стихови из Шекспира или фразе из Будине проповеди ватре су знаци са огромним потенцијалом значења те *Пусића земља* кроз разнолике гласове помаже протагонисти да изгради сопствени идентитет за којим трага“ (MAYER 1991: 82). Улогу коју протагониста проналази је улога пророка, како Мејер наводи, јер протагониста преузима различите лирске и наративне гласове и са њима и њихове улоге, како из ране поезије тако и из *Пусиће земље* и тим им даје значење. „Потрага из ране градске поезије из 1911. год. је потрага за значењем позива, која се завршава као пророчка за поетског субјекта који прихвата улогу не само означавајућег елемента или онога који даје смисао већ и сведока“ (MAYER 1991: 86). Све то заједно помаже протагонисти да открије сопствени идентитет, који се крије на двострукој деконструкционистичкој линији, јер субјекат истовремено открива, прихвата своју вокацију и користи сопствену визију која је уједно метафорично и улога улице, града, модерне стварности, а песник онај који може својим вештинама да повеже градске догађаје и доживљаје становника у једну причу. Другим речима, песнички субјекат је и визионар, али и онај који доживљава град као његов становник и истовремено онај који предочава визије које становници града не могу да искажу. Ако се прisetимо Елиотовог есеја *Метифизички ђесници* препознаћемо да је Елиот већ подразумевао визије и пророчке елементе кад је у питању уметник. „Кад

⁴ Истакла М. В. Ј.

је дух једног песника беспрекорно опремљен за свој задатак, он не престаје да стапа диспаратна искуства; код обичног човека искуство је хаотично, неуједначено, фрагментарно. Он се заљуби, или чита Спинозу и та два искуства немају никакве међусобне везе, као бука писаће машине или мирис из кухиње; дотле песник редовно повезује ова два искуства у нове целине“ (Елиот 1963: 78). Песник није само онај који пророчки види више и боље, већ и онај који диспаратна савремена искуства обичног човека може да повеже и да им подари смисао.

У *Пусијој земљи* Харијет Дејвидсон наводи да постоји оштра сукобљеност између наративних гласова који су обележени дијалогом, предочени метонимијом и који представљају недозвољене жеље у односу на прикладне и друштвено прихватљиве особине савремене цивилизације. Насупрот таквих непримерених жеља које бих на енглеском означила *im-proper* док бих прихватљиве означила као *proper* при чему се обе речи и појма могу повезати са *property* дакле са власништвом а онда надаље са схватањем идентитета из угла метафизике присуства у коме само оно што је „моје“, „властито“ јесте прихватљиво и одобрено у друштву било као понашање било као особине или ако одемо корак даље као уметнички поступци. Дејвидсон сматра да се ове две линије херменеутички не могу помирити, да је *Пусија земља* препуна гласова, да је пренасељена а не јалова наводећи и поредећи лакановски појам жеље са жељом појединца која, кад је испуњена, губи своје својство и више није жеља „док песма прижељкује присуство, жеља производи једино партикуларности и одсуство, [...] једино што можемо да прихватимо јесте фрагментарност и херменеутичка природа људског бића“ (DAVIDSON 1985:104). Како помирити разноликост и разједињеност људске природе. Метафора која представља јединствени лирски глас, статичан и страхан у својој јединствености, и метонимије које представљају мноштво наративних гласова који су не-одговарајући, не-прихватљиви, *im-proper*, сједињују се у свесности која иде ка самосвести и освешћивања искуства као људског искуства и старности у којој појединац живи, али које може да учини само уметник.

У том смислу валидно је погледати развој и путовање свесности до самосвести у раним градским песмама и у њима ирационалне, „дивљачке“ и рационалне „цивилизацијске“ елементе које спаја једино песнички идентитет уметника који и сам спајајући их образује себе као уметника. У *Прелудијумима* који истовремено припадају и раним градским песмама 1911. али и песмама које су издате у званичној збирци *Пруфрок и груја зајажјања* из 1917. сусрећемо се са следећим стиховима који описују атмосферу зимског јутра и љубавни однос у коме затичемо саму жену, остављену ујутро у кревету и свет мушког субјекта који описује и повезује њено виђење са виђењем града. Уколико се повеже овакав љубавни доживљај са доживљајем града на трагу смо онога што је Елиот наговестио, тј. да се песник бави повезивањем диспаратних искуства која отварају смисао стварности појединцу који дата искуства не може сам довести у везу нити направити од њих целину.

Описи града и описи жене остављене после љубавног доживљаја се смењују што представља микро метаквалитет упућен читаоцу да повеже два елемента. На сличан начин га у трагању за поетским текстом сам Елиот упућује отвореном алузијом на Бодлера да су и читалац и писац заправо браћа, антрополошки, психолошки и песнички повезани. „Ти! Двоструки читаоче! – налик на мене, – брате!“ односно у ориганалу у *Пусџијој земљи* „Ти! Нурокрите лектеур! – mon semblable – mon frère!“ (Елиот 1998: 55). Другим речима, читалац мора да повеже *сџихове џрајове* из ране поезије са каснијом званично издатом поезијом Т. С. Елиота и да створи сопствени текст.⁵

Напоредност стихова о граду иде заједно са описом жене и љубавног односа у *Прелудијумима*.⁶ Описи града се односе на следеће стихове. „Зимско се вече таложи / С мирисом печења у пасажима. / Шест часова. / Догорили пикавци задимљених дана. / А сада нагли плусак пада / Преко блатњавих комада [...] А на углу улице усамљен / Фијакерски коњ топће у пари. / *Па ред се свейшљки ујали*“ (Елиот 1998: 15). Описи љубавног односа и доласка до самосвести појединца као и описи града упућују на следеће стихове. „Дремала си, и гледала како ноћ одаје / Хиљаду нечистих ликова / Од којих ти је сачињена душа; / Треперили су на стропу одаје. / А када читав свет се вратио / И светлост је упузала кроз капке / И по олуцима зачула си врапце / *Имала си џакво виђење улице*“⁸ / Да би га улица једва схватила;“ (Елиот: 1998: 16). На енглеском наглашени стихови звуче на следећи начин “You had such a *vision*⁹ of the street / As the street hardly understands;” (Елиот 1952: 13). Сlike града се спајају, прожимају са сликама самоспознаје, појединачног женског субјекта кога посматра екстрадијегетички наратор који нам описује какво је виђење имала када се пробудила и чула звуке улице. На мала врата уведено је стиховима *џрајовима* кроз песнички систем идеја

⁵ Елиотову рану поезију издао је Кристофер Рикс у књизи *Inventions of the Marh Hare* 1996. Песме чине оно што је међу критичарима и проучаваоцима Елиотовог дела познато као *Бележница*. Елиот је понудио свом мецени и пријатељу, адвокату Џону Квину у Њујорку *Бележницу*, а *Пусџијој земљи* му је поклонио. Заправо је било другачије. Квин је сачувао *Бележницу* коју су касније његови наследници пронашли у његовој оставштини. Рана поезија свакако није дело у изради, већ збирка песама, које је Елиот унео у касније званично издате песме од збирке из 1917. *Пруфрок* и њејова *зайажања* до *Пусџије земље* и *Чейџири кварџејта*. Да песме нису верзије издатих песама, нити воља модератора модернистичке поезије и Елиотовог пријатеља Е. Паунда, који је „исекао“ и променио изглед *Пусџије земље* сведочи не само *Факсимил Пусџије земље* већ и збирка *Песме џисане у раној младосџи* коју је Елиот издао 1956. године, а у којој се налази песма *Смрџи св. Нарџиса* која припада раној поезији. Примедба М. В. Ј.

⁶ У *Бележници* песама, *Прелудијуми* имају као и у званичној верзији четири дела, с тим што је у *Бележници* сваки део поднасловљен. Прва два дела се односе на места, друга два на време. Први део *Prelude in Dorchester*, други *Prelude in Roxbury*, трећи *Morgendämmerung* и четврти *Abenddämmerung*.

⁷ Истакла М. В. Ј.

⁸ Истакла М. В. Ј.

⁹ Истакла М. В. Ј.

да се поетски субјекат појављује у различитим улогама као уметник који може да споји различите бинарне опозиције. Љубав и одсуство љубави кроз одсуство комуникације, љубав и насиље кроз описе савремених градских становника и њихове појединачне чинове вођења љубави. Насиље које се везује за дивљаштво, али се појављује и у цивилизацији посебно у темама везаним за религију итд. Другим речима, бинарност разрешава поетски субјекат уметника чије искуство писања је једна од главних тема Елиотовог поетског система. Систем се изграђује те и теме љубави, насиља, дивљаштва и цивилизације постају сложеније приказујући изградњу идентитета појединца, али и читаве људске врсте, а она искуства уметника и његовог статуса у савременом друштву. У раној Елиотовој поезији у књизи *Inventions of the March Hare* проналазимо песму *Прелудијуми*. Стихови трагови нам деконструкционистички говоре да је реч о присутном одсуству. Елиот је у званичној верзији из 1917. године избрисао наслове четири дела *Прелудијума* датих на немачком језику који указују на време које обележава тематски грозд шетње кроз град и у тој шетњи унутрашње потраге за сопственом улогом. Такође спојени су трополошки називи, дакле називи места са временским одредницама. Први део *Прелудијума* паратекстуално носи наслов *Prelude in Dorchester (Housses)*, други део *Prelude in Roxbury*, трећи део *Morgendämmerung*, четврти део *Abenddämmerung*. Трећи и четврти део носе наслове „свитање“ и „сумрак“. У Елиотовом поетском систему тренутак спознаје увек прати „лунарно светло“, магла, непрозирност, те је у тематском грозду управо и овде случај са самоспознајом женског песничког субјекта, која се у трећем делу одвија под насловом свитање. Трагови самоспознаје који се трополошки и међусобно повезују показује и пример ране песме *Пруфроково бдење*. У песми се такође види значај контекста као одсутног присуства које *стиховима* *траговима* који околином уносе разлику представљају однос текста и контекста који је деридијански „увек већ ту“. Дакле спољашњост се улила у унутрашњост. Слично ономе како се дивљаштво улило у цивилизацију и обрнуто, што метафорично у смислу повезивања и спознаје и самоспознаје показују слике града са интроспективним питањима и одговорима до којих стиже читалац уколико узме у обзир читав поетски систем или хипертекстуално један његовог део у коме ће пратити развој тема и језичких нивоа, структуре и сематике, при чему се сви нивои уливају један у други. Мењајући своје значење како би то Јан Мукаржовски навео форма постаје тема, док тема уобличава форму, при чему Мукаржовски мисли на модернистичку, сликарску, а додаћемо и песничку уметност.¹⁰ Другим речима, према ставовима чешког структуралисте, који се разликује од западних структуралиста, рађа се дихотомија у модернистичкој уметности која успева само зато што је доведена до врхунца свака од супротстављених страна. „Заједничко обележје модерне уметности јесте потискивање

¹⁰ Видети Јан Мукаржовски. *Стируктура, функција, знак, вредносћ*. (Београд: Нолит, 1987).

личности, [...] која већ својим присуством наглашава јединство дела. У овим околностима иступа јасно пред поглед примаоца објективна уметничка конструкција а са њом и многе дијалектичке противречности којима је она проткана“ (МУКАРЖОВСКИ 1987: 360). За разлику од Мукаржовског, који открива битно начело модернистичке поетике а то су сталне антиномије, као и конструкција дела која је сад у првом плану пред рецепијентом, деконструкција пориче да је јединство личности оно што може донети јединство делу. Није у питању порекло већ трагови. Тумачи од Дејвидсонове, Е. Мадена, Дејвида А. Мудија упућују на то да Тиресија који се једини у *Пусијој земљи* обраћа личном заменицом у првом лицу *ја*, није залог да се створи јединство од фрагмената каква је објективна конструкција *Пусије земље*. У теорији деконструкције упаво је обрнуто. Фрагменти се спајају не јединством личности, већ проналажењем заједничких контекста и стихова трагова који чине поезију Т. С. Елиота поетским системом. Поред тога, све приступе који се базирају на проналажењу јединственог центра, било да је то личност или неки други облик центра, називамо *деценитризованим*¹¹ структурама. Зато је деконструкционистички модел идентитета модел који одговора Елиотовом конституисању идентитета из разлика, кретања разлика, неидентитета, другим речима из различитих улога и преплитања визија улице, града са визијама појединца. Такође, конструкција дела није једино што прво упада рецепијенту у око. Поред ове видљиве структуре, прималац дела је суочен са подструктуром, а то је искуство прављења те конструкције које му писац, песник, аутор такође ставља на увид, само то не чини тако отворено и директно већ путем сложених метакавалитета, који преплићу семантичке и структуралне линије и који се могу открити само у фрагментима, тј. да је њихово значење искуство писања тема модерне уметности истовремено тема откривања идентитета стварности и појединца, али кроз уметничко дело. Модернистичка поезија понудила је одговоре на које филозофија у облику питања права, етике, политике, религије није могла одговорити јер решења у промењеној стварности нису водила директном већ заобилазном путу, слично оном, на коме се Данте нашао у мрачној шуми у *Паклу* на средини пута, а не на његовом почетку, те и своје дело почиње од средине, а не од порекла и почетка. Вратимо се *Пруфроковом бдењу*.

У раној песми *Пруфроково бдење* сусрећемо се са сликом песничког субјекта који у свитање долази до спознаје стварности и самоспознаје. Праћен и прогећен сликама града чије стихове наводимо „*да ли да кажем*“¹², изашао сам у сумрак уских улица / И видео када се вече разбудило и загледало у властиту обневиделост / Зачух децу што јецају по ћошковима / Док жене у преуским корсетима / Излазе на ваздух и стоје у улазима“ (Елиот 1996: 46)¹³ песнички субјекат долази до самоспознаје која се улила у слике града, „вече

¹¹ Истакла М. В. Ј.

¹² Истакао Т. С. Елиот

¹³ На српски комплетну рану поезију од 1909. до 1917. превела Милена Владић Јованов.

се загледало у властиту обневиделост“ док у *Прелудијумима* „жена има такву визију улице да би је улица једва схатила“ (Елиот 1998: 16). Човек је становник града, али кад описује град, Елиот не описује његове екстеријере и ентеријере, већ човека у граду. Какав је човек, такав је и град. Преплитање слика стварности и самоспознаје гради следеће стихове у *Пруфроковом бдењу*. „Док се поноћ грозничаво окретала и увијала у бунилу, / Збацио сам покриваче да бих гледао таму / [...] Скочила је на под и изненада засиктала [...] А кад је зора коначно сванула / [...] Отетурао сам се до прозора да искусим свет / И да чујем своје Лудило како пева седећи на ивичњаку“ (Елиот 1996: 43).

Уочава се понављање стихова *Њирајова*¹⁴ између *Прелудијума* и *Пруфроковој бдења*. Деконструкционистички нам омогућавају да структурално-семантички ниво посматрамо не као одвојене нивое, већ као оне који се прожимају међусобно и на следећем нивоу показују игру сопствених снага. Наиме, реч је о тематском нивоу: и један и други субјекат долазе у зору до схватања града, стварности и самоспознаје у њему. Јаснији пример је директно понављање стихова као што је случај са *Љубавном њесмом Џ. Алфреда Пруфрока* и *Пруфроковој бдења*. Авангардни моменат у Елиотовој поетици, поред других, јесте и графичко обележавање стихова тачкицама, као наговештај читаоцу да су стихови присутни у песми заправо одсутни и пре припадају другој песми, тј. *Пруфроковом бдењу*. Небројано много тумача је сматрало у тумачењу да су контекстуални стихови у суштини централни, што нису, јер се играју са присуством и одсуством. Чарлс Алтијери сматра да су наведени стихови центар структуре *Љубавних јага Џ. Алфреда Пруфрока* рачунајући да они песничког субјекта Џ. Алфреда Пруфрока приказују као неодлучног и несамосталног, чак разједињене личности. Реч је наиме о стиховима које смо већ помињали али које ћемо поменути сада у целини да би однос самосвести и града био што јаснији у теоријском приступу и тумачењу преплетених тема. Сама *Љубавна њесма Џ. Алфреда Пруфрока* се састојала од три дела и издата је у *Бележници*, дакле раним песмама. Елиот је накнадно, што се види из писама мецени и његовом адвокату Џону Квину, одлучио да избаци средишњи део *Пруфроково бдење* односно *Пруфроков њервиџилиум* али је ипак оставио уводне стихове *Бдења* у *Љубавној њесми Џ. Алфреда Пруфрока*. Они не само да нису центар, већ су центар који показује не централизовану већ децентрализовану структуру. Центар је како је Дерида навео у есеју *Сјрукџура, знак и њира у дискурсу хуманисџичких наука* и у структури и ван ње. Центар структуре је сам по себи парадоксалан. Он истовремено отвара и затвара игру елемената коју сам омогућава. Трансмутација није могућа у центру, а ипак је без центра структура незамислива.

¹⁴ *Стихове Њирајове* смо увели према теорији деконструкције, да бисмо што боље не само објаснили значај поетског система и одсуство порекла већ и игру и преношење трагова који стварају присутна одсуства, тј. контекст у одсутним присуствима, тј. тексту. Примедба М. В. Ј.

Зато центар ствара управо контрадикцију, елемент који управља структуром сам не поседује структуралност. „Центар је у средишту тоталитета, међутим, пошто му средиште не припада, *l'italien n'a pas son centre*“¹⁵ (DERRIDA 1978: 279). Пошто је центар изван и унутра истовремено, онда се може назвати такође истовременим почетком и крајем: *arche-telos*. Оба се исказују кроз форму присутности. Дерида закључује да се „може показати да су стога сва начела, принципи или центри увек указивали на инваријабилност присутности – *eidos, arche, telos, energeia, ousia* (есенција, егзистенција, супстанција, субјекат) *aletheia*, трансцеденталност, свест, Бог, човек итд.“ (DERRIDA 1978: 279–280).

Стихови су практично идентични. Цитираћемо званичну верзију из 1917. године односно *Љубавне јаге Џ. Алфрега Пруфрока*. „Да кажем, пошао сам у сутон уским улицама / И гледао дим што диже се из лула / Самотних људи у кошуљама, нагнутих кроз прозоре?...“ (Елиот 1998: 7). Наравно, иако исти стихови нису идентитет истог већ неидентитет, тј. разлике које граде идентитет јер се појављују у релацијама присуства унутрашњег и одсуства, тј. спољашњег и у том прожимању неидентитета и идентитета стварају идентитет, играјући се уметничким поступцима и између текста и контекста, остављају простор да се између песама, укључи читалац у процес стварања, односно *писања* песме.

На исти начин деконструкционистички се посматра однос бинарне опозиције дивљаштва и цивилизације у тематском оквиру љубави и спознаји себе и стварности града у *Порџреју једне њосиоће*. Разлику између просте, нерафиниране љубави и отмене, церемонијалне љубави песнички субјекат тек треба да схвати. Међутим, схватајући ту разлику спознаје и самог себе нпр. какав је у односу према женама, какво је његово разумевање и место у друштву, стварности града. Препричавајући схватамо да смо дубоко у нарадивном ткиву песничког текста, јер чим можемо да га препричамо долазимо до односа догађаја и догађајности. Песнички субјекат не слуша говор госпође већ у његовој глави „сред виолина и аријета / напрслих корнета“ (Елиот 1998: 11) почиње да бубња тупи звук там-тама. Тај звук је звук бубња, племена, а овде метафорично свега ирационалног. С друге стране, не само ирационалног, већ животног јер у преиспитивању цивилизације и дивљаштва, које само уметник може да споји огледају се нијансе људског појединца, који није ни само рационалан нити само ирационалан.

Елиот није имао отпор према афричким уметностима које су у великој мери утицале на модернизам, али није имао отпор нити према култури Запада од антике, ренесансе до модерности. Свему је приступао са критичким осећајем који је обележио не само његову поезију већ је утицао на поезију светских модерниста, а тако и наших песника какви су Јован Христић и Иван В. Лалић. Да је у питању критички осврт и грађење система без раних песама не бисмо данас успели. Управо се у њима крију стихови трагови. Песнички

¹⁵ Истакао Жак Дерида.

субјекат наводи „Хајдемо на ваздух, у дуванском трансу / Споменике разгледајмо / И новости претресајмо“ (Елиот 1998: 11). У раним песмама сусрећемо се са следећим стиховима који нас одводе не само до идеје просте љубави већ до идеје тематског грозда у коме је Елиот супротставио вечно и чулно. Чулни су сви елементи који одударају од церемонијала затворених салонских чајанки. Истовремено они су део људског потенцијала, идентитета личности и тиме Елиот наглашава да без њих нема ни оног церемонијалног, лирског појединачног гласа који се ослања на вечност како поставки у друштву тако и на традиционални живот уметничких поступака који их славе. У раној песми *Злајна рибица* у четвртом делу *Остаци године* сусрећемо се са стиховима „Упркос мору теорија / И твојим убедљивим чињеницама / Ја се ипак плашим: / – Идем у вечерњи провод / На пиво и музику *верџла*“¹⁶ (Елиот 1996: 30).

Смењују се елементи озбиљности, интроспекције и елементи обичног, простог живота, коме су питања смисла сувише тешка. Непомирљивост је Елиот изразио у више тематских гроздова, како смо до сада поменули. Деконструкционистички гледано, Елиот се није определио ни за једну страну. Метафорично ни за дивљаштво ни за цивилизацију, већ за једно у другом. Дивљаштво се везује за насиље, просте, натуралистичке облике живота, цивилизација за културу старог континента, Европе и отмене љубавне сцене, као и префињене манире. Дивљаштво показује више живота, но истрошени манири, али у Елиотовој поезији, критичкој према опозицијама оваквог типа једино се можемо окренути критичком промишљању: какви смо данас и поставити питање да ли смо и сами цивилизовани дивљаци. Да ли ходамо у дуванском трансу или се окрећемо врту зумбула и љубави Тристана и Изолде?

Дама поставља излишна питања која се господину враћају као „раштимована виолина“ (Елиот 1998: 12) али како сам каже на њена питања када ће се вратити и шта она може да му пружи сем пријатељства, симатије жене „која се пред својим налази крајем“ он нема шта „кукавички да дода“ (Елиот 1998: 12). После описа церемонијала дана, где је све што он може пронаћи, у салону, на балу, у парку, итд. песнички субјекат прелази полако на двоструку игру простог и отменог, насилног и цивилизованог које уплиће у шири простор сопствене интроспекције, али не само то. Уплиће је у контекст песама које долазе као јединице са својом околином, са контекстима који проширују делезовски речено димензије и деридијански резервоаре значења савремене љубави у граду и града као стварности. У *Порџреју једне јосиође* интрадијегетички песнички субјекат сада поставља двоструко у теми љубави која је уско повезана са темом самоспознаје која се одвија у поетском систему у просторима између песама. Први контекстуални простор је у самој песми.

¹⁶ Истакла Милена Владић Јованов

Чувам своје сїокојсїво,
Владам својим сїањем,
Осим када верїл механички, уморно буди¹⁷
Понавља неку отрцану арију (Елиот 1998: 12).

Појам музике уличног вергла нас води ка раним песмама, *Пруфковом* бдењу и *Каїричима*. У *Првом каїричу* у *Северном Кембриџу* наилазимо на следеће стихове:

Уличне орїуље, бучне и крхке,
Жућкасїо вече на прљавим прозорским окнима
И удаљени напрегнути
Дечији ласови што заврше плачем (Елиот 1996: 13).

Наглашени појмови и речи у стиховима одводе нас ка *Пруфроковом* бдењу.

А када се вече пробудило и загледало у властиту обневиделост
Зачух децу што јецају по ћошковима
[...] И када се вече с муком спустило
Свет је љуштио поморанце и читао вечерње новине
[...] А када је зора коначно сванула
Отетурао сам се до прозора да искусим свет
И да чујем своје Лудило како пева седећи на ивичњаку
[Слеїи сїарац їевуши и мрмља /
У чизмама излизаних їеїа што прошле су многе каљуге]
И док је он певао свейїе їочео да се расїада [...] (Елиот 1998: 43–44).

Вергл буди отрцану арију, а између музике су слике града, стварности, људи у граду и самоспознаје путем слика града. Међутим, песнички субјекат који нам у сложенем али асоцијативном низу који може пратити само семиотички читалац, образован и навикнут да прати трагове који представљају како Дерида наводи „скривене законе текста“ (DERRIDA 1981: 63) или читалац-пишев брат како нам поручује сам Елиот, може сачувати свој мир и „владати својим сїањем“ (Елиот 1998: 12) осим када вергл механички не понавља своју арију, када уличне оргуље не призивају жућкасто вече слично оном из *Љубавне їесме Џ. Алфреда Пруфрока* које се провлачи као лајтмотив кроз читаву песму, или прате старца, становника града са излизаним ћоновима који певуши, мрмљајући нешто пијан. Но, то ипак није све. Исти вергл који онемогућава спокојство и мир, свира не отрцану арију, с тим што та арија сада у другој линији се односи на арију Вагнера. Ни она не смирује песничког субјекта. А да је вагнеровска препознајемо из стихова који следе из горе наведених стихова из *Порїреїа јегне їосїође* које ћемо у целини сада навести.

¹⁷ Истакла М. В. Ј.

Вергл механички уморно буди,
 Понавља неку отрцану арију
 С мирисом зумбула што из врта веје,
 Подсећа на оно што други жудели су људи.
*Јесу ли ѿачне или ѿо҃ре҃щне ове и҃деје?*¹⁸ (Елиот 1998: 12–13).

Вергл понавља арију са мирисом зумбула из врта. Страствена љубав младића и девојке описана је у врту зумбула у *Пусѿој земљи*.

„Пре годину дана први пут си ми дао зумбуле,
 Звали су ме девојка са зумбулима“.
 – Па, ипак, када смо се касно увече вратили из врта зумбула,
 Ти пуних руку и мокре косе, ја нисам могао
 Да говорим, очи су ме издале, нисам био ни
 Жив, ни мртав, *нисам знао нишѿи*¹⁹
 Загледан у срце светлости, тишину (Елиот 1998: 54).

Дијалог који се одвија између девојке и младића, алудира на одсуство комуникације између господина и госпође из *Портретија једне ѿсѿође*. Међутим шта их ипак спаја у кровној теми спамоспознаје? Врт зумбула који се повезује са отрцаном аријом вергла. Међутим, не само вергла јер стихови који следе иза дијалога младића и девојке су део песничке слике љубави Тристана и Изолде из истоимене Вагнерове опере. Циљ је дати смисао страственој музици, културолошким сценама, које су истовремене са одсуством манира у савремености града посебно у сценама из паба када се војник враћа из рата а супруга мора да га задовољи, а са тридесет година већ изгледа старо итд. Такође, Паунд је предлагао да Елиот одређене сцене предочи на страним језицима да би деловале што ученије и образованије. Такав је случај и овде јер је стих дат на немачком “*Oed' und leer das Meer*” (Елиот 1998: 54). То није усамљени поступак у Елиотовој поезији. Из факсимила *Пусѿе земље* који се такође може посматрати као огроман контекст *Пусѿој земљи* из званичне верзије проналазимо да је првобитни епиграф требало да буде цитат из романа Џ. Конрада *Срце ѿа*ме. Паунд је изменио Елиотову идеју и предложио да епиграф буде цитат из Петронијевог *Сатирикона* на латинском језику. Међутим, образована, учена линија која приказује пророчицу Сибилу и њену немогућност да умре, остала је само као једна од линија у *Пусѿој земљи*. Рационална, лирска, монолитна, обележена фигуром метафоре. Ирационална, натуралистичка, метонимијска, неприхватљива, нецивилизована линија представља епиграф из *Срца ѿа*ме који се понавља као ехо у *Пусѿој земљи*, не стварајући при том две *Пусѿе земље*, већ преплетене нити рационалног, цивилизације и ирационалног, грубо схваћеног дивљаштва. Управо их повезује самосвест песничког субјекта. Једно је сазнање

¹⁸ Истакла М. В. Ј.

¹⁹ Истакла М. В. Ј.

уметника, поетског субјекта из *Пусџе земље*, друго је метаквалитет самог Елиота који нам приказује искуство сопственог писања. Поетски субјекат из врта зумбула остаје у срцу светлости, у тишини, не спознајући ништа. Поетски субјекат у *Порџреџу једне џосџође* је запитан шта ће се збити уколико госпођа умре у неко „поподне сиво и димљиво, вече жуто и рујно“ (Елиот 1998: 14). Питања која себи поставља воде га до самоспознаје себе као уметника али и спознаје љубави између госпође и њега. Његова самоспознаја као и спознаја сопственог позива као уметника који може да спаја разноврне слике даје метаквалитет у тумачењу незнања младића у срцу светлости. Слично питањима у интроспекцији песнички субјекат критички промишља о различитим идејама.

За тренутак није ми јасно,
Не знам шта да осећам, ни да ли смисао следим,
Ни да л' је то мудро ил' лудо, прерано или касно ...
Не би ли заправо предност била на њеној страни?

[...]

А кад је већ реч о смрти –

*Да ли бих имао право да се насмешиш џага?*²⁰ (Елиот 1998: 14).

Реч је о дистопијским сликама које се обрћу у сопствену супротност јер је бинарна опозиција разрешена. Критичко питање за читаоца, да ли су погрешне или тачне ове идеје је заправо метаквалитет и ауторово питање. Музика делује са спознајом љубави и сједињује се са спознајом и у „дивљаштву“ и у „цивилизацији“ јер без тога смо увек само на једној страни улице. Закључни стихови из *Порџреџа једне џосџође* у којима песнички субјекат говори о смрти, тј. о могућности да заувек изгуби пријатељицу и пита се да ли би имао право да се насмеши тада представљају необично спајање интрадијегетичког субјекта са екстрадијегетичким у коме се улоге смењују. Екстрадијегетички, незаинтересован и одсутан, схвата оно што поручује сложена контекстуална игра између *Пусџе земље*, *Порџреџа једне џосџође*, *Љубавне џесме Џ. Алфреда Пруфрока* итд. у којима интрадијегетички субјекат поставља себи питања о смислу града као своје стварности, љубави у граду, својој улози у савременом свету који је после Великог рата увелико променио лествице вредновања и долази са осмехом када се пита да ли би имао право да се насмеши уколико његова пријатељица умре. То нам говори да је схватио не само своју улогу као уметника, већ и своју улогу у односу према старијој госпођи. Међутим, да ли је то Елиоту као аутору довољно? Наравно да није. У овим стиховима огледа се путем метаквалитета дистопијска слика која упућује да уколико се опозиције наставе неће бити уметности. Цивилизација и дивљаштво су само једни од примера. Стога Елиот слично америчким песницима и Паунду, истиче пројекат културе који је већи од уметности и то само стога да би уметност опстала после Првог светског

²⁰ Истакла М. В. Ј.

рата. Дистопија је свакако у линијама које се насилно одвајају видљива, али уколико се преплетене слике, као што је то случај са Елиотовом поезијом јаве заједно, међусобно утичући једне на друге неће доћи до дистопије већ преображаја који представља можда највећи уметнички облик поетичког изражавања како у облику идентитета појединца, тако и читавог песничког текста, спознаје и самоспознаје и најдуже пута од свесности до самосвести.

ЛИТЕРАТУРА

ЕЛИОТ, Т. С. *Песме*. Београд: СКЗ, 1998.

*

ALGIJERI, Dante. *Pakao*. Београд: Prosveta, 2005.

ALTIERI, Charles. *The Particulars of Rapture. An Aesthetics of the Affects*. London: Cornell University Press, 2003.

COOPER, John Xiros. *Critical Essays on T. S. Eliot's "The Waste Land"*. Boston: G. K. Hall, 1991.

DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis. London: University of Minnesota Press, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*. Chicago: The University of Chicago Press, 1981.

DERRIDA, Jacques. *Writing and Difference*. Chicago: The University of Chicago Press, 1978.

DERRIDA, Jacques. *Aporias*. California: Stanford Univeristy Press, 1993.

DAVIDSON, Harriet. *T. S. Eliot and Hermeneutics. Absence bad Interpretation in The Waste Land*. Baton Rouge and London: Louisiana State University Press, 1985.

ELIOT, T. S. *Izabrani tekstovi*. Београд: Prosveta, 1963.

ELIOT, T. S. *The Complete Poems and Plays 1909-1950*. New York: Harcourt Brace and Company, 1952.

ELIOT, T. S. *Inventions of the March Hare. Poems 1909-1917*. Ed. By Christopher Ricks. New York: Harcourt Brace and Company, 1996.

ELIOT, T. S. *The Waste Land. A Fascimile and Transcript of the original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. New York: A Harvest Book. Harcourt, Inc., 1971.

ELIOT, T. S. *Poems Written in Early Youth*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1979.

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

ECO, Umberto. *On Literature*. New York: Hacourt, INC.

KAPLAN, Harold. *Poetry, Politics and Culture. Argument in th Work of Eliot, Pound, Stevens and Williams*. New Brunswick and London: Transaction Publishers, 2007.

LACAN, Jacques. *Ecrits*. New York: W. W. Norton and Company, 2004.

MAYER, J. T. "The Waste Land and Eliot's Poetry Notebook:" y T. S. Eliot. *The Modernist in History*. Edited by Ronald Bush. Cambridge: Cambridge Univeristy Press, 1991.

MAN, Paul de. *Allegories of Reading – Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. New Haven: Yale University Press, 1979.

- MAYER, John T. *T. S. Eliot's Silent Voices*. Oxford: Oxford University Press, 1989.
- MACDIARMID, Laurie J. *T. S. Eliot's Civilized Savage. Religious Eroticism and Poetics*. New York and London: Routledge, 2003.
- MOODY, A. David. *Thomas Stearns Eliot Poet*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- MUKARŽOVSKI, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost*. Beograd: Nolit, 1987.
- MILIĆ, Novica. *ABC dekonstrukcije*. Beograd: Narodna knjiga-Alfa, 1997.
- VLADIĆ JOVANOVIĆ, Milena. *Dinamični poetski sistem T. S. Eliota*. Београд: Службени гласник, 2014.

Milena P. Vladić Jovanović

THE DYSTOPIAN DEPICTION OF CIVILIZATION AND SAVAGERY IN T.S. ELIOT'S POETRY: A DECONSTRUCTIONIST APPROACH

The concepts of civilization and savagery are intricately intertwined with an array of conceptual threads encompassing love, communication, the cognizance of reality, and introspection pertaining to the artist's role within the societal fabric of the 20th century. T.S. Eliot's endeavor was not to leave any binary opposition unresolved, merging the notions of civilization into savagery, and vice versa. This structural interlacing with thematic elements gives rise to a cohesive poetic system. Eliot's methodology does not merely seek resolution of oppositions but also forges innovative artistic techniques that become emblematic of modernist poetics. The dystopian portrayal of savagery is positioned at the nexus of images of civilization, which reflect each other, but whose forms (*Gestalt*) interpenetrate, elevating the figure of transformation to a new level. By introducing traces of transformation, the reader encounters diverse, decentralized structures that influence the concepts of individual identity, the experiential journey of poetic creation, the intrinsic nature of the work itself, and the evolution of artistic techniques that alter the logic of *arche-telos*, producing a new dimension of anti-mimesis.

Универзитет у Београду
Филолошки факултет
milena.vladicjovanovic@live.fr
milnavladicjovanovic@fil.bg.ac.rs