

ОНТОЛОШКИ СТАТУС ЧОВЕКА У ПОПУЛАРНОЈ КУЛТУРИ *ПУСТЕ ЗЕМЉЕ* Т. С. ЕЛИОТА

Популарна култура у *Пустој земљи* Т. С. Елиота представља „објективни корелатив“ који омогућава продор у дубљи семантички слој, или позадински план уметничког дела. Исечци популарне културе, представљени у *Пустој земљи*, метонимијски генеришу основне асоцијације и целокупан контекст пева. Проблематизована је употреба мита који пружа епистемолошку сигурност у духовно оронулом свету *Пусте земље* и који, заједно с популарном културом, омогућава досезање универзалног смисла, без обзира на актуелни историјски тренутак. Посебан акценат стављен је на онтолошки проблем и духовно стање човека *Пусте земље*. Могући излаз из жаловости и бесциљности живота у савременој цивилизацији наговештен је у превазилажењу солипсизма и ревитализацији традиције, која представља основни принцип Елиотове модернистичке поезике.

Кључне речи: популарна култура, објективни корелатив, човек, мит, традиција

О Елиотовој поезици

„Тест [...] истинске поезије је њена способност да комуницира пре него што се разуме“ (ЕЛИОТ1934: 238), написао је Т. С. Елиот у свом огледу о поезији Дантеа Алигијерија. Први читаочев сусрет са Елиотовом *Пустом земљом* је управо такав –иза дисонантног, растрзаног брујања мноштва гласова, богате, неразумљиве симболике, фрагментираниг наративног ткива које се отима лаком тумачењу, назире се потенцијално разумевање и дубина могућих значења. Не знајући како и због чега, читалац бива увучен у имагинарни, вечно савремен свет *Пусте земље*. Такав, духовно опустео свет, несметано комуницира с човеком данашњице, али носи и универзалну поруку о свремености људске патње.

Жаловост *Пусте земље*, насељене „шупљим људима“, очајним и бедним бићима свакодневнице, Елиот допуњује алузијама на древне веге-

¹ tatjana.cosovic@gmail.com

тативне митове и легенде, религиозну мистику, историјске догађаје, дела светске књижевности, антропологије, филозофије. Моћни хорови Елиотових књижевних предака громогласно одјекују у овој поеми. Песник изузетне ерудиције, Елиот сабија и компресује скоро до истовремености задивљујућу количину литерарне грађе. Стиче се утисак да је целокупна европска књижевна традиција оживела и продрла у поему, дајући јој суштинско одређење и форму. У исто време су проговорили Чосер, Милтон, Овидије, Шекспир, Спенсер, Данте, Свети Августин, Буда, Бодлер, Фрејзер, Витман... Оваквим приступом Елиот потврђује своје виђење традиције као неопходног упоришта поетске праксе:

„[Традиција] се не може наследити, и ако је желите, морате је стећи великим трудом. Она подразумева, на првом месту, историјско чуло, које можемо назвати готово неопходним свакоме ко жели да остане песник и после двадесет пете године; а историјско чуло подразумева перцепцију не само прошлости прошлог, него и његове садашњости; то историјско чуло приморава човека да пише не само са својом генерацијом у костима, него с осећањем да сва европска књижевност од Хомера и унутар ње сва књижевност његове рођене земље истовремено постоји и сачињава истовремен поредак. [...] Ниједан песник, ниједан уметник било које врсте, не остварује своје потпуно значење сам. Његов значај, начин на који примамо његово дело је процењивање његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Не можете га вредновати самог; морате га поставити, ради контраста и упоређења, међу мртве. Сматрам ово начелом естетске, а не само историјске критике“ (ЕЛИОТ 1934: 14–15).²

Наизглед неспојиве и разнородне елементе Елиот спаја у целину изузетне уметничке снаге. Стапањем и контрастирањем прозаичних мотива популарне културе и високих интелектуалних домета људског ума, Елиот указује на континуитет и универзалност човековог искуства. Спој старог и новог, традиције и садашњости, отвара могућност поузданијег тумачења и на најбољи начин отеловљује Елиотову идеју о интегралности историје и модернитета, коју је изразио у својој докторској дисертацији о британском филозофу Ф. Х. Бредлију: „Идеје из прошлости су истините, али не у саодносу са стварном прошлошћу већ у њиховој међусобној повезаности и коначно у повезаности са садашњим тренутком“ (ЕЛИОТ према МЕККЕЈБ 2006: 21).

Елиотова поезика је промишљен производ песника с продубљеном „свешћу о прошлости“ (ЕЛИОТ 1934: 17). Притом, комбиновање различитих извора, откривање неочекиваних подударности, мешавина пролазног и универзалног, ни у ком случају не нарушавају груби склад

² Превод Светозара Кољевића из књиге *Енглески песници двадесетог века (1914–1980)*, текст „Томас Стернс Елиот (1888–1965)“, Београд, 2002, стр. 144.

поеме нити умањују њену вредност. Својеврсна интертекстуалност само доприноси силини читалачког доживљаја. Аутентичност уметничког дела такође није доведена у питање, јер „добар песник утапа своју грађу у целину осећања које је јединствено, посве различито од онога од чега је откинуто“ (ЕЛИОТ 1934: 206).

Пуста земља актуелизује и Елиотов позив уметнику на „непрекидно саможртвовање, непрекидно гашење личности“ (ЕЛИОТ 1934: 17). Песник је посредник који треба да изрази општечовечанска осећања, његова личност је безначајна у поређењу са свим оним што је остварено пре њега. Лично искуство треба да се разложи у садејству са стваралачким чином и трансцендира у самосвојно уметничко дело. Наговештавајући Бартову тезу о „смрти аутора“, Елиот се залаже за егзистенцију уметности која је независна од ствараоца и која се разуме у контексту универзалног и непромењивог. Само депersonализован уметник може стварати велику, универзалну уметност, јер, како Елиот истиче:

„Грешка ексцентричности у поезији је заправо потрага за изразом нових људских емоција; управо у трагању за новином на погрешном месту, песник открива перверзно. Задатак песника није да пронађе нове емоције, већ да користи обичне и да, након што их обради у поезији, изрази осећања која се уопште не налазе у стварним емоцијама. [...] Поезија није пуштање на вољу емоцији, већ бекство од емоције; она није израз личности, већ бекство од личности. Али, наравно, само они који поседују личност и емоције знају шта значи желети побећи од њих“ (ЕЛИОТ 1934: 21).

У процесу обезличавања песникове емоције, Елиот даје предност разуму који перципира и уједињује у кохерентан систем разноврсна осећања и утиске. Ум делује као катализатор који спаја многоструке опажаје у целовито уметничко дело. Уз такво дејство ума, потребан је спонтан окидач који ће помоћи у стварању аутентичне уметности. Значај се притом не придаје „интензитету емоција“, већ „интензитету уметничког поступка“ (ЕЛИОТ 1934: 19). Кључни моменат стварања је тако препуштен уделу чисте песничке инспирације, чиме се Елиот приближава и некој врсти „естетског мистицизма“ (ШМИТ 1961: 40). На трагу безличног уметника, Елиот уводи и појам „објективног корелатива“ којим такође објашњава поступак уметничког стварања:

„Једини начин да се изрази емоција у уметничком облику јесте да се пронађе неки 'објективни корелатив'; другим речима, низ објеката, нека ситуација, неки ланац догађаја који ће бити формула те одређене емоције; тако да када су дате спољашње чињенице које се морају завршити у чулном искуству, та емоција се сместа изазива“ (ЕЛИОТ 1934: 145).³

³ Превод Светозара Кољевића из књиге *Енглески песници двадесетог века (1914–1980)*, текст „Томас Стернс Елиот (1888–1965)“, Београд, 2002, стр. 190.

„Елиотова намера је да дâ тачно опажен детаљ, без коментара, и да допусти слици да пренесе сопствена значења. [...] Ако се пажљиво пренесу, [те слике] представљаће нешто веће од себе; њихово разумевање неће зависити од личног искуства, оне ће постати 'несвесно опште'“ (МЕТИЈЕСЕН 1958: 63). Елиот у *Пустој земљи* у потпуности остварује принципе своје критичке мисли и користи популарну културу као „објективни корелатив“ који му омогућава да израз сажме у опште симболе и развије богату алузивну семантику.

Насталу 1922. године, након ужасâ Првог светског рата, бројни критичари тумаче *Пусту земљу* као израз „разочарања генерације“ (ЕЛИОТ 1934: 358). Елиот се оштро противио том тумачењу, истичући да је написао *Пусту земљу* „једноставно да дâ одушка сопственим осећањима“ (ЕЛИОТ према ШМИТ 1961: 32). Али, разочарање, страшно и безнадежно, свакако је присутно у *Пустој земљи*. Поема је израз и Елиотове личне егзистенцијалне кризе. Живећи деценијама у правом брачном паклу, Елиот је и сопствену чамотињу преточио у стихове у којима се препознају не само његови савременици и он сам, већ и целокупно човечанство.

Из интензивног личног искуства, које је растворено и сублимирано у песничкој форми, потекла је општа и трајна истина. Као „песник савремене метрополе у некој модерној 'божанственој комедији', песник пакла чије је кругове још Бодлер почео да открива“ (КОЉЕВИЋ 2002: 146), Елиот је дотакао срж нашег онтолошког проблема. Елиота многи називају једним од најугицајнијих песника двадесетог века (КЕНЕР 1960: 9), који је одлучно раскинуо с ранијом џорџијанском поезијом и међу првима увео модерни идиом у европску уметност. Након његове *Љубавне песме Џ. Алфреда Пруфрока* из 1917. године, а нарочито након *Пусте земље*, више није било могуће писати овешталим џорџијанским стилем.

У стварању *Пусте земље* Елиоту је помагао Езра Паунд који је поему мењао и скратио за скоро 400 стихова. Тај дуг Паунду Елиот ће истаћи у посвети „бољем мајстору“ (*il miglior fabbro*), при чему поједини критичари сматрају Паунда заслужним и за изразиту елиптичност *Пусте земље*. Главна нит која повезује изломљене фрагменте поеме је легенда о „Краљу рибару“ (*Fisher King*) који на мистериозан начин оболева, због чега његово краљевство почиње да пропада и одумире. Спас, тј. обнова живота и плодности могући су тек кад анонимни избавитељ пронађе Свети грал или обави магичну радњу. За главне изворе своје митолошке грађе Елиот је користио књиге *Од ритуала до романсе* Џеси Л. Вестон и *Златну грану* Џејмса Џ. Фрејзера.

Како је истакао у свом есеју о Џојсу, *Уликс, ред и мит*: „Коришћењем мита, повлачењем сталних паралела између садашњости и прошлости, г.

Џојс примењује метод који други након њега морају да следе. [...] Реч је о успостављању контроле и реда, уобличавању и давању значења огромној панорами узалудности и анархије савремене историје. [...] Верујем да је то корак ка приказивању савременог света у уметности“ (ЕЛИОТ према МЕТИЈЕСЕН 1958: 40). Митска грађа коју је Елиот употребио у *Пустој земљи* чини окосницу поеме и, баш као и популарна култура која је постављена у „чулни оквир“ спева, омогућава досезање универзалног смисла, без обзира на актуелни историјски тренутак. Мит, истовремено, пружа својеврсну епистемолошку сигурност у духовно оронулом свету и олакшава приказивање тог света у уметности.

У првим стиховима *Пусте земље*, Елиот пародира почетак Чосерових *Кентерберјских прича* и приказује сасушену земљу која не жели да се пробуди; „Април је најсвирепији месец, што рађа / Јоргован из мртве земље, меша / Успомену и жељу, узбуђује / Замрло корење пролетњом кишом“⁴ (*April is the cruellest month, breeding / Lilacs out of the dead land, mixing / Memory and desire, stirring / Dull roots with spring rain*⁵). Становници *Пусте земље* не радују се повратку пролећа; напротив, њима је пријатније у хладноћи зимског мртвила. Такво духовно стање прелама се кроз сваки сегмент поеме. „Парадокс муке живота у пролећном трзању из зимске летаргије – муке јалове цивилизације коју терају да живи – основни је пејзаж пусте земље, као и њена митска, духовна и душевна подлога“ (КОЉЕВИЋ 2002: 171).

Популарна култура у *Пустој земљи*

Приказ истрошене, посустале цивилизације после Првог светског рата без тешкоћа кореспондира с популарном културом савременог читаоца. Таква култура је „непостојана и пролазна“, „способна за произвођење многоструких значења и задовољстава“, она је увек „плуралистичка“ и „не посматра се кроз призму апсолутних и универзалних вредности“ (ФИСК 2001: 161–195). Одређена је и екстремним „реалистичким хедонизмом и скептичким материјализмом“ (ФИСК 2001: 162), израслим из погубне идеологије ниҳилизма и апсурда двадесетог века. Популарна култура свакако не представља „посвећену област у којој се открива Истина, исказују креативност, дубина и ширина духа“ (ЂОРЂЕВИЋ 2008: 13). Таква култура је „веома демократична: она одбија сваку дискрими-

⁴ Препев *Пусте земље* Јована Христића, *Т. С. Елиот – Песме*, приредио Јован Христић, Београд, 1998.

⁵ Енглески стихови преузети из књиге *The Waste Land and Other Poems by T. S. Eliot*, Лондон, 1956.

нацију било чега и било кога. Све се меље у њеном млину из ког излази заиста добро самлевено“ (МЕКДОНАЛД према ЂОРЂЕВИЋ 2008: 55).

Ти „самлевени“ производи популарне културе, распоређени по *Пустој земљи*, представљају веран одраз савременог друштва, али упућују и на вишу симболичку слику и емотивни доживљај. У натуралистичким и баналним сценама из свакодневног живота огледа се човек, који се претворио у сопствену карикатуру и коме је јалова, спарушена земља једино могуће уточиште. Путовање по тој земљи стога није нимало пријатно, на пут се не креће из сентименталних разлога. Елиот није песник обичне позе, у суморности *Пусте земље* нема извештачености или жеље да се читалац забави или занесе. Очајање које избија из поеме представља метафизичко очајање, и песника и обичног човека.

Као што смо поменули, популарна култура представља у *Пустој земљи* „објективни корелатив“, реалну подлогу, за обликовање дубљег семантичког слоја. У духовно разрушен садржај поеме Елиот утискује исечке популарне културе који метонимијски генеришу основне асоцијације и целокупан контекст спева. Јер популарна култура суштински „обележава свакодневни живот обичних људи и исказује се у простим животним стварима, осећањима, укусима, навикама и веровањима који чине специфично културно искуство различитих друштвених група“ (ЂОРЂЕВИЋ 2008: 16–17). Несрећа модерног човека, који је предмет спева, јесте његова неспособност или невољност да освоји слободу, независно од непосредних спољашних околности.

Популарна култура у *Пустој земљи* нужно је негативно конотирана. Представљени живот није симулација или симулакрум живота, да се послужимо Бодријаровим речима, већ животарење ради самог бесмисла. Приказан је човеков страх, од смрти и живота, који гуши могућност позитивног витализма. Приказани су јадни, уплашени људи (а с њима, у позадини, њихови узвишени, недостижни митски преци) који не знају за љубав и веру у идеал. Отуђили су се, остали без наде и релативизовали добро и зло. Индустријализација је загадила реке, напунила их потрошачким отпадом и катраном. Кроз спев се смењују различити предмети свакодневице – вештачки зуби, кутије за накит, шпил карата, хороскоп, грамофон, сода-вода, контрацептивне пилуле, конзервирана храна. Сви ти елементи нам омогућавају да боље разумемо поруку *Пусте земље*, али и да продремо у сложени позадински планепа, чија се значења многоструко разлистављају.

Страх у „прегршти прашине“ (*fear in a handful of dust*) осећа се већ у првом делу поеме под злокобним називом „Сахрањивање мртвих“ (*The Burial of the Dead*). Банално сећање литванске Немице на детињство и жеља да оде у планине јер „У планинама, човек се осећа слободан“ (*In*

the mountains, there you feel free) осликава њен страх од живота из кога би радо побегла. Јер човеков живот у *Пустој земљи* није ништа друго до „Гомила сломљених слика у коју бије сунце, / А мртво дрво не даје заклона, ни цвчак олакшања / Ни сухи камен трага воде“ (*A heap of broken images, where the sun beats, / And the dead tree gives no shelter, the cricket no relief, / And the dry stone no sound of water*). Страх „од будућности и непознатог“ (ГАРДНЕР 1949: 91) продире и у одаје гатаре, мадам Состорис, која упозорава посетиоца да се чува „смрти од воде“ (*Fear death by water*), у којој ће се феничански морнар удавити на крају поеме. Овде је животворни потенцијал воде инвертиран и претворен у негативни принцип. „Човек ће се пре удавити у њој [...] него што ће утолити жеђ кроз њено симболичко значење.“ „Онда кад је нема, води је дат позитиван предзнак; међутим, у највећем делу поеме, вода има негативно одређење или је нешто чега се треба бојати“ (ВИЉАМСОН 1953: 125–126).

Смрт је могућа и од међусобне отуђености људи. У сцени градских службеника који ужурбано прелазе преко Лондонског моста, са очима упртим преда се, видимо слику из Дантеовог *Пакла*, али и из свакодневног урбаног живота. Набрајање стварних лондонских улица само доприноси реалности утиска, који кулминира неочекиваним питањем: „Леш што си га лане закопао у башти / Пушта ли већ изданке? Хоће ли процветати ове године, / Или се смрзао на изненадном мразу?“ (*That corpse you planted last year in your garden, / Has it begun to sprout? Will it bloom this year? / Or has the sudden frost disturbed its bed?*). Поред духовне смрти канцеларијских службеника, присутна је и физичка смрт. Може се опозвати магијским обредом оживљавања паганског бога Озириса у новом природном циклусу, али такву могућност лирски субјект искључује забрањивањем псу да приђе лешу: „О не дај Псу да приђе, јер пријатељ је људима / И ископаће га поново својим ноктима!“ (*Oh keep the Dog far hence, that's friend to men, / Or with his nails he'll dig it up again!*).

Злосутност и знаци моралног одумирања присутни су и у раскошној одаји модерне госпође Беладоне. Иако Беладона подсећа на египатску Клеопатру или феничанску краљицу Дидону, код ње нема дубоке, страствене љубави каква је постојала између Антонија и Клеопатре. И њено име је варљиво и нестално – означава лепу жену и наизглед привлачну, али изузетно отровну биљку. Беладонин дегенерисани лик слива се у све остале, наказне женске ликове у поеми – „све жене су, у ствари, само једна жена“ *Пусте земље*, како стоји у Елиотовим напоменама.

Соба високе госпође представљена је минуциозно, до најситнијег детаља. Привлачни, материјални елементи популарне културе дати су с циљем да заслепе и отупе чула. Читалац је практично приморан да види и помирише свет у коме Беладона живи. Њена столица блиста у мермеру,

сјај златних украса и седмокраких свећњака стапа се с блескањем накита у лепим сатенским кутијама. Међутим, све је мртво на тој слици. Винова лоза је вештачка, парфема синтетички, светлост није сунчева светлост, исклесани делфин је заробљен у каменом раму. Живота нема нити лик Беладоне заиста постоји – расточен је у бочицама од слоноваче и отужним мирисима узнемираним „свежим ваздухом / Који је улазио кроз прозор“ (*stirred by the air / That freshened from the window*). У овај саркастични приказ проваљује један од најстрашнијих митова грчке митологије – силовање Филомеле које је починио тракијски краљ Тереј. Славуј у кога се претворила Филомела сада испуњава „пустињу својим неповредивим гласом“ и пева „за прљаве уши“ (*there the nightingale / Filled all the desert with inviolable voice; to dirty ears*). Извор песме и музике у *Пустој земљи* је насиље – „силована и немушта, она [Филомела] претвара свој говор у неразговетан птичји пој, хистерични алтернативни језик“ (КОСТЕНБА-УМ према БЛУМ 2007: 185) *Пусте земље*.

И Беладонин саговорник је подједнако анониман и безличан. На њена махнита питања одговара чудно и неповезано: „Мислим да смо у алеји пацова / У којој су мртваци изгубили своје кости“ (*I think we are in rats' alley / Where the dead men lost their bones*). „Зар / Ви не знате ништа? Не видите ништа? Не памтите / Ништа?“ (*Do / You know nothing? Do you see nothing? Do you remember / Nothing?*), пита Беладона, а њен нестварни љубавник види само неумитну смрт и мрску свакодневицу оличену у партији шаха, коју ће одиграти „притискајући очи без капака“ (*Pressing lidless eyes*). У тој партији шаха, „значење је задато и арбитражно“ (*БРУКС 1948:146*), оно је, као и у популарној култури која се одрекла универзалних вредности, ствар конвенције и договора, а никако предмет нужне везе означеног и означитеља.

Љубав у *Пустој земљи* извитоперена је и претворена у робу. Пилуле које Лил узима да се „ослободи“ зачетог детета, јер има већ петоро, унаказиле су њен лик и постариле је пре времена, већ у тридесетој. Хладна ефикасност и тотално планирање које укључује и „контролу рађања“ механизују мушко-женски однос, претварајући га у баналну игру. Лилин муж Алберт, враћа се с ратишта и хтео би да се забави. „Провео је четири године у војсци и сад хоће / добро да се проведе, / Па ако га ти не задовољиш, наћи ће се друге“ (*He's been in the army four years, he wants a good time, / And if you don't give it him, there's others will*), саветује неименована познаница. Љубави нема између Алберта и беззубе Лил, која није купила вештачке зубе за новац који јој је муж дао. Лил је снуждена и безвољна, а речи „ПОЖУРИТЕ МОЛИМ ВАС ФАЈРОНТ“ (*HURRY UP PLEASE ITS TIME*) кидају линеарни ток и осујећују рационализацију и емотивно осмишљавање љубавног односа.

Остаци аутоматизоване љубави претворени су у индустријски отпад који је отпловио низ Темзу, заједно с плотском појудом „нимфи“ – градских проститутки и њихових пријатеља, „доконих наследника богатих директора“ (*loitering heirs of city directors*). Некада блештави, приамљиви производи популарне културе постали су смеће цивилизације. Празне боце, хартије од сендвича, пикавци, картонске кутије, свилене марамице подсећају на проживљену, испразну страст. Будина проповед о гашењу ватри зла и похоте, на коју евоцира наслов трећег певања „Проповед ватре“ (*The Fire Sermon*), у оштром је контрасту с конкретним људским односима у *Пустој земљи*. Чврсто уплетене алузије на Спенсера, Марвела, Шекспирову *Буру*, *Псалме Давидове*, стоје у снажном контрапункту с духовном бедом речних „нимфи“ које не добише ни адресе својих муштерија, већ само новац, као коначно прибежиште савременог човека.

На бесциљном путу без идеала, злоупотребљена је телесност у сврху ужитка. Распаљени актери *Пусте земље* горе у стерилном сладострашћу које, без трансценденције на вишу раван, остаје деструктивно. „Природно употребљавање“ је претворено у „противприродно“ (Римљ.1, 26), између осталог и у приказу г. Еугенидеса, трговца из Смирне, који није представник древног, езотеричног култа, већ хомосексуалац који нуди своје услуге „под мрклом маглom зимског поднева“ (*Under the brown fog of a winter noon*). И хомосексуалност је култ, „али култ крајње различит од оног који г. Еугенидес треба да представља“. „Исходиште тог култа није живот већ, иронично, стерилност“ (*БПУКС* 1948: 153).

У мраку, „у љубичасти час“ (*at the violet hour*)⁶ одвија се и туробна радња између дактилографкиње и „бубуљичавог“ (*carbuncular*) чиновничкиња. У неуредној соби, међу предметима свакодневне културе – разбачаном одећом, влажним рубљем и остацима доручка, дактилографкиња прима „очекиваног госта“ (*the expected guest*) који је стигао да прекрати досадно вече. Она се не опире његовим насртајима, а „Таштини његовој до одговора није стало, / И равнодушност прима као знак пристајања“ (*His vanity requires no response, / And makes a welcome of indifference*). ОDMAH по одласку љубавника, она заборавља на догађај и аутоматски ставља нову плочу на грамофон.

Нехај и оншаланција одиграног чина нормални су човеку декадентне цивилизације. Индиферентност према рутински обављеном, транвестираном љубавном акту говори о одсуству моралног вида и релативизацији појмова добра и зла. Како Елиот наводи у свом есеју о Бодле-

⁶ „[...]та појединост је сасвим буквално тачна: за време Првог светског рата лондонске светиљке су доиста биле премазане плавом бојом која је у магли давала љубичасте преливе“ – Светозар Кољевић, *Енглески песници двадесетог века (1914–1980)*, „Томас Стернс Елиот (1888–1965)“, Београд, 2002, стр. 176.

ру: „Оно што разликује однос мушкарца и жене од животињског парења је познање добра и зла (*моралног* добра и зла, који не представљају природно добро и зло, или пуританско добро и зло)“ (ЕЛИОТ 1934: 390–391). Грех се не препознаје у популарној култури, он је затомљен и потиснут у дубину подсвести. У општем изједначавању доброг и лошег, и њиховом стављању у исту, подједнако прихватљиву и легитимну раван, стремљење ка античким идеалима доброте и лепоте сматра се излишним и анахроним.

Крај „Проповеди ватре“ не доноси олакшање становницима *Пусте земље*. Гласови Буде и Св. Августина који позивају на уздржање и аскетизам остају заглушени музиком с грамофона несретне дактилографкиње и очајном песмом „трију Темзиних кћери“. Модерни човек не успева да се отргне из зачараног круга незнања и пронађе свој изгубљени лик. Речи „О Господе Ти ме преобрати“ (*O Lord Thou pluckest me out*) он не може или не жели да чује. Једини ко стоји изнад приказаног моралног метежа је стари, двополни пророк Тиресија, дошао из другог, митског света. Иако је слеп за физичку, непосредну датост, оно што он *види*, као што Елиот каже у напоменама, „то је у ствари, суштина песме“. Његов поглед обједињује разбијену нарацију и реалност трансформише у мит, као могући наговештај искупљења.

Поред первертиране љубави, популарна култура *Пусте земље* доноси и поменути недостатак вере у идеал. Флеб Феничанин који се удавио у води подсећа на древне ритуале сахрањивања паганских богова. Међутим, модерни, такође пагански богови не оживљавају у *Пустој земљи*. У њих нико не верује јер је живе људе покосила коначна смрт. „Онај који беше жив сада је мртав / Ми који бесмо живи сада умиремо“ (*He who was living is now dead / We who were living are now dying*), каже један од јунака. Лишен духовног вида, модерни човек не види ни васкрслог Христа, који, на путу за Емаус, корача заједно с њим. Питање „Ко је онај трећи што стално иде поред тебе?“ (*Who is the third who walks always beside you?*) остаје без одговора.

Трагика живота приказана у *Пустој земљи* осликава и прошло и садашње човеково искуство. Снага Елитове речи лежи управо у томе што нас „чини свеснима дубљих, неименованих осећања која чине доњи слој нашег бића, у који ретко продиремо; јер наши животи углавном представљају стално бежање од нас самих, као и бежање од видљивог и словесног света“ (ЕЛИОТ 1933: 155). Трагични и рашчовечени људи *Пусте земље* бауљају по камењару и „бескрајним равницама“, „посрћу по напуклој земљи“ (*swarming / Over endless plains, stumbling in cracked earth*), жудећи за кишом која никако да падне. „Куле се руше“ (*Falling towers*) у „нестварном граду“, а „Опасна капела“ из легенде о Светом

гралу злокобно је празна, „дом ветрова и ничег више“ (*only the wind's home*). У немогућности да превазиђе сопствени солипсизам и нађе ослонац у ауторитету изван себе, човек *Пусте земље* глув је за поруке грома на крају поеме. „Datta“, „Dayadhvam“, „Damyata“, поручује гром – „шта смо ми дали“ (*what have we given*), колико се саосећамо, колику самоконтролу имамо? Једини спас је излазак из егоистичне самоизолације и проналажење „воље за смислом“ као пута ка духовној слободи и одговорној егзистенцији.

Закључак

Сматрамо да је кључни проблем човека популарне културе, чији је духовни профил дат у *Пустој земљи*, неспремност да пати и да се жртвује. Такав човек одбија позитивну акцију кроз „губитак самог себе“, јер ако зрно пшенице које падне на земљу умре, оно „род многи доноси“ (Јн. 12, 23). „Лекција којој нас учи *Пуста земља* је да је човеков живот у свету духовна смрт и да је неопходна обнова аскетизма да би се то надоместило“ (МАКСВЕЛ 1954: 34). У том смислу, последњи стихови поеме дати на санскриту: *Shantih shantih shantih* или „Мир који превазилази сваки разум“ (*Peace which passeth understanding*) нуде могућност избављења, бар на језичком плану.

Иако читање *Пусте земље* дезоријентише и збуњује модерног читаоца због нелинеарног наратива и „гомиле сломљених слика“ које су као вишедимензионалне кубистичке фасете распоређене по тексту, Елиот, у својим критичким радовима, позива на интеграцију кроз симболику мита, религије и традиције. То песничко уверење ефектно је разрађено у *Пустој земљи*. Насупрот плурализму и „непостојаности“ популарне културе, традиција представља стабилну тачку поетске креације, управо у времену када је ауторитет потребнији него икад. У поништавању апсолутних вредности, залагањем за хетерогеност искуства и хетероглосију гласова без обзира на њихову суштинску лошу или добру природу, популарна култура *Пусте земље* не успева да задовољи човекову духовну глад. Задатак протагонисте, који се на крају поеме пита „Хоћу ли бар своје земље довести у ред“ (*Shall I at least set my lands in order?*) јесте да с напором изађе из себе и ревитализује традицију као средство онтолошког преображаја модерног човека.

Цитирана литература

- БРУКС 1948: Brooks, Cleanth. *Modern Poetry and the Tradition*. London, 1948.
- ВИЉАМСОН 1953: Williamson, George. *A Reader's Guide to T. S. Eliot; A Poem-By-Poem Analysis*. New York: Noonday Press, 1953.
- ГАРДНЕР 1949: Gardner, Helen. *The Art of T. S. Eliot*. London: Cresset Press, 1949.
- ЂОРЂЕВИЋ 2008: Ђорђевић, Јелена. *Студије културе – зборник*. Београд: Службени гласник, 2008.
- ЕЛИОТ 1933: Eliot, T. S. *The Use of Poetry and the Use of Criticism*. London: Harvard University Press, 1933.
- ЕЛИОТ 1934: Eliot, T. S. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1934.
- ЕЛИОТ 1956: Eliot, T. S. *The Waste Land and Other Poems*. London: Penguin Books, 1956.
- КЕНЕР 1960: Kenner, Hugh. *The Invisible Poet*. London: W.H. Allen, 1960.
- КОЉЕВИЋ 2002: Кољевић, Светозар. *Енглески песници двадесетог века (1914–1980)*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- МАКСВЕЛ 1954: Maxwell, D. E. S. *The Poetry of T. S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1954.
- МЕККЕЈБ 2006: MacCabe, Colin. *T. S. Eliot*. Devon: Northcote House, 2006.
- МЕТИЈЕСЕН 1958: Matthiessen, F. O. *The Achievement of T. S. Eliot, An Essay on the Nature of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1958.
- ФИСК 2001: Фиск, Џон. *Популарна култура*, прев. Зоран Пауновић. Београд: Клио, 2001.
- ШМИТ 1961: Smidt, Kristian. *Poetry and Belief in the Work of T. S. Eliot*. London: Routledge & Kegan Paul, 1961.

Извори

- ЕЛИОТ 1956: Eliot, T. S. *The Waste Land and Other Poems by T. S. Eliot*. London: Faber & Faber, 1956.
- ХРИСТИЋ 1998: Христић, Јован. *Т. С. Елиот – Песме*. Београд: Српска књижевна задруга, 1998.

Tatjana S. Ćosović

THE ONTOLOGICAL STATUS OF MAN IN POPULAR
CULTURE OF T. S. ELIOT'S *WASTE LAND*

Popular culture in T. S. Eliot's *Waste Land* is the "objective correlative" which enables access to the deeper semantic stratum or background of the poem. Elements of popular culture metonymically generate the main associations and the entire context of *The Waste Land*. The emphasis is placed on the use of myth, which offers epistemological certainty in the spiritually decadent world presented in the poem. Together with popular culture, the myth reveals universal meaning which is independent of any particular historical moment. Special attention is devoted to the ontological problem and the spiritual state of man in *The Waste Land*. The transcendence of bareness and aimlessness of life in modern civilization is indicated in the overcoming of solipsism and revitalization of tradition as the main principle of Eliot's modernist literary poetics.

Key words: popular culture, objective correlative, man, myth, tradition

