

»HISTERIJO LAHKO NAROBE KDO RAZUME«¹

T. S. ELIOT IN MOŠKA HISTERIJA

Andrej Zavrl

Ljudska univerza, Kranj

Članek analizira spolnost in poželenja v zgodnejši poeziji T. S. Eliota. Histerični simptomi imajo očitne vzporednice v Eliotovem modernističnem govoru, ki razkriva težave s spolom in spolnimi poželjenji. Ženska histerija se izkaže zgolj za problematičen del moških lastnih psih, poskus povnanjenja nečesa, kar je zakoreninjeno globoko v njih.

“Hysteria Might Easily Be Misunderstood”: T. S. Eliot and Male Hysteria. The article analyses T. S. Eliot’s early poetry in terms of its sexualities and desires. Hysterical symptoms have apparent parallels in Eliot’s modernist discourse, revealing gender anxieties and improper desires. Female hysteria turns out to be only an aspect of men’s own troubled psyches, an attempt to exteriorise something deeply rooted in men themselves.

Kdo je v resnici histeričen?

V tradicionalnem, resda najbrž precej mizoginem razumevanju je histerija večinoma opisana kot patologija žensk in ženskosti. Že hiter pogled v kakšen etimološki slovar nam s povezavo maternice in histerije lahko potrdi tovrstne domneve. Histerija naj bi bila torej v svojem bistvu, čisto organsko, problem žensk. Takšno pojmovanje je prvi uveljavil Hipokrat, ki je histerijo povezoval z boleznimi maternice. Po srednjeveški razlagi so bile histeričarke obsedene s hudičem, od sedemnajstega stoletja naprej pa je bila nevrotična motnja spet v domeni medicine, kjer je ostala do danes. Čeprav histeričnih simptomov sodobna psihiatrija ne imenuje več s tem imenom, ti niso izginili, ampak so dobili nove oznake. Kljub temu vlada za »histerijo«, čeravno je zelo težko določljiva, na različnih znanstvenih področjih veliko zanimanje.

V svoji študiji *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980* Elaine Showalter (3) piše o »izstopajoče veliki statistični zastopanosti žensk med mentalno bolnimi« skozi celotno zgodovino zahodne kulture. Avtorica opozarja tudi na posebej trdno povezavo med

»žensko« in »norostjo«, ki je vodila v občutno številčno prevlado bolnic nad bolniki v javnih umobolnicah še dolgo v dvajsetem stoletju, obenem pa je taka povezava spodbudila in dodobra zapečatila istovetenje norosti z ženstvenostjo.

Po premiku poudarka od maternice k živčnemu sistemu so pozornost začeli privabljeti tudi histeriki, moški, ki so kazali zelo podobne simptome kot histeričarke, čeprav so zanje zdravniki iskali drugačna poimenovanja in drugačne razlage. Povezava med histerijo in ženskostjo je bila in ostala trdna. Ženska narava je res veljala za izvir ženske bolezni, ampak pojavljali so se tudi vedno močnejši strahovi pred žensko seksualnostjo, ki naj bi bila v samem bistvu ženske iracionalnosti, ta pa je zato »lahko predstavljala nespoznatno in neukrotljivo seksualno silo« (Showalter 10). Za Michela Foucaulta je »histerizacija ženskega telesa« ena najpomembnejših strategij, »ki v zvezi s seksom razvijajo posebne mehanizme znanja in oblasti«. Znotraj takšne histerizacije ženskega telesa je bilo »telo ženske analizirano – kvalificirano in diskvalificirano – kot telo, ki je v celoti nasičeno s seksualnostjo« (Foucault 109).

Pesem v prozi »Histerija«, ki jo je T.S. Eliot leta 1915 napisal v Oxfordu in še istega leta prvič objavil, nikakor ni edina v njegovem opusu, ki se odkrito ali prikrito dotika te duševne motnje, je pa v tem vsekakor najbolj neposredna in najbolj drzna. Vprašanje, ki se tukaj zastavlja samo po sebi, je naslednje: Ali Eliotova pesem podpira prepričanje, da je histerija izrazito ženska patološka oblika vedenja? Ali je »Histerija« izključno ženska bolezen?

Če želimo odgovoriti na pravkar zastavljeno vprašanje, se zdi še posebej zanimivo, če se Eliotove pesmi lotimo z vidika odnosov med spoloma, kot jih lahko razberemo v pesmi, in posledično tudi Eliotovega obravnavanja spolnosti v njej. Prav v tej pesmi, nemara bolj kot kjer koli drugje v Eliotovi poeziji, »smo priča surovi izkušnji in razburljivim čustvom brez privilegija estetske odmaknjenosti« (Moody 39).

Prikaz ženske v pesmi se v veliki meri zanaša na fragmentiranje njenega telesa (zobje, žrelo, mišice, prsi), kakor je tudi njen siceršnji obstoj prikazan v večinoma fizično-telesnih okvirih (smeh, sopenje, vdih, potresovanje). Na ta način je vzpostavljena trdna zveza med osebo in hibo: histeričarke ni mogoče ločiti od histerije, kajti ne le da obe določajo iste lastnosti, ampak ena ne more obstajati brez druge. V tem pogledu se zdi, da Eliot sledi »kulturni tradiciji, ki predstavlja »žensko« kot norost, in ki uporablja podobe ženskega telesa ... za ponazarjanje iracionalnosti na splošno« (Showalter 4).

Na drugi strani pa moški lirski subjekt sprva nastopa kot pravo nasprotje ženske, kajti njegovo delovanje je v prvi vrsti mentalno (»sem se zavedel ... /o/dložil sem se ... sem svojo pozornost ... usmeril« – Eliot, *Pesmi* 17).² Takšna razdelitev vlog je tipična, kot pravi Showalterjeva (3–4), za našo kulturo, kjer so ženskam v značilno dualističnem sistemu jezika in reprezentacije tipično pripisane »iracionalnost, molčečnost, narava in telo, medtem ko so moški postavljeni na stran razuma, govora, kulture in mišljenja«. To pa je povsem v soglasju s podobo histerične ženske, ki jo opazuje

razumsko povsem priseben moški; opraviti imamo torej prav s tistim, za kar Foucault trdi, da se je začelo dogajati že v osemnajstem stoletju s »histerizacijo ženskega telesa«.

Kljub temu nas ne sme prevzeti ideja o navidezno jasni ločnici med noro žensko in mentalno zdravim moškim, saj je lirski subjekt vse prej kot zgolj pasivni opazovalec dogajanja okrog sebe, ki bi se ga ne moglo dotikati tisto, čemur je priča. Hitro namreč postane očitno, da s svojo pozornostjo ne more prav dosti vplivati na situacijo. Namesto tega je »vpleten v njen smeh ... /v/srkavan ... vdihnjen ... zgubljen ... zmečkan«. Zdaj se prvotni vtis temeljito spremeni, saj ugotavljamo, da pesem namesto vzpostavljanja delitve v resnici spodbija ločevanje med moškim in histeričarko in s tem obenem postavlja v ospredje soodvisnost med subjektom in objektom, med opazovalcem in opazovanim.

Zaradi Eliotovih lastnih izkušenj takšnega nevrotičnega stanja mnogi kritiki posegajo po biografski interpretaciji pesmi, ki naj bi bila Eliotov krik obupa nad življenjem z Vivien Haigh-Wood, s katero sta »si v zakonu delila to patologijo« (Koestenbaum 118). Biografinja Eliotove prve žene Vivien, Carole Seymour-Jones (153), razume pesem kot Eliotovo razkritje, »da kljub iskreni želji, da bi storil vse za uspešen zakon, ni mogel zatreti svojih negativnih občutij do Vivien.« Ne glede na biografske domneve lahko ugotovimo, da »Histerija« temeljito prevprašuje navidezno neproblematične podmene o moški in ženski drži, oziroma o ženstvenosti in možatosti ter njuni navezavi na psihično nestabilnost in histerijo. Zatorej je nemara na mestu vprašanje, če ni pozornost zbujujoča prozna oblika »Histerije« znak paničnega stanja lirskega subjekta (morda pesnika samega), v svojem bistvu vpis njegove histerije, primer pisanja, ki ne more biti več »poetičen«, ampak je lahko le še (dobesedno) »prozaičen«. Je mogoče reči, da Eliotova pesem, namesto da bi povzela žensko histerično vedenje, predstavlja moški ekvivalent, ki razkriva impotenco namesto inspiracije in beleži neuspešen poskus »zbrati nekaj drobcev popoldneva«?

Razlagalci Eliotove »Histerije« se večinoma strinjajo, da »ženski tok besed in spolne sle vedno grozi s posrkanjem vase«, zato moški čuti nemajhen »strah pred tem, da bi ga ženski smeh pogoltnil« (Rabaté 219); z drugimi besedami rečeno, lirski subjekt »Histerije« »čuti, da ga golta ženska – tako potrjuje podobe grozečih in pohotnih žensk, ki so se bile pojavljale v Eliotovi dotedanji poeziji« (Ackroyd 66). Ker je moški potegnjen v razburkano situacijo vsaj tako globoko kot ženska, ni več mogoče trditi, da je histerija izključno ženska kategorija. In res, če se ženska le živahno smeji, se zdi, da je prav moški tisti, ki je »bolj očitno na robu izgube nadzora kot pa smejoča se ženska« (Smith 426).

Izhajajoč iz ravnokar povedanega, se je mogoče strinjati s Seymour-Jonesovo (155), ki trdi, da je »histerija iz naslova pesmi prvenstveno pesnikova, ko poskuša 'zbrati' popoldan nasproti smehu ženske; obenem pa je njena, ko njen smeh postaja histeričen nasproti njegovemu hladnemu molku«. Moški in ženska sta tako priklenjena eden na drugega. Ravno tako pa je pomembno, da imamo bralci na razpolago samo eno verzijo dogodka, torej tisto, ki nam jo predstavlja (moški) lirski subjekt; vse, kar izvemo,

izvemo skozi njegov (histeričen) govor. V tem pa Eliotov lirski subjekt uporablja strategijo, ki »norost, tudi kadar jo izkušajo moški, metaforično in simbolično predstavlja kot ženstveno: žensko bolezen« (Showalter 4).

V strašljivem središču pesmi je ženski smeh, smeh, ki ga moški ne deli, niti ni njegov objekt, ampak je, kot trdi Colleen Lamos (82), »nerazložljiv, navidezno brez spodbud in nelagodno neukrotljiv«, zato moškega prevlada in »vdih«. A ta smeh ženske je tudi znak njene seksualne moči in v tem pogledu lahko potegnemo nekatere vzporednice med »Histerijo« in Eliotovo pesmijo iz leta 1916 »Mr. Apollinax«, kjer je ena glavnih značilnosti naslovne osebe prav tako smeh, ki oznanja potentnost. V družbi univerzitetnih profesorjev in njihovih žena spravlja Apollinaxov »podmorski in globok« smeh, ravno tako kot histeričarkin, lirski subjekt v precej nelagodno razpoloženje.³ Nekatere značilnosti pesmi »Mr. Apollinax« so precej podobne »Histeriji«: lirski subjekt se spet osredotoča na Apollinaxovo fragmentirano telesnost (glava, ušesa, lase), Apollinaxov smeh povezuje z maternico (saj se smeje kot »neodgovoren fetus«), njegova špičasta ušesa pa lirskemu subjektu nekako nakazujejo Apollinaxovo mentalno neuravnovešenost. Poželenje, strast in velika seksualna moč imajo za Eliota v sebi nekaj diabolčnega.

Lirski subjekt išče Apollinaxovo glavo, kotalečo se pod stolom, kar nam lahko takoj prikljče v spomin Prufrockovo vizijo njegove lastne glave »[že z majhno plešo] na pladnju sredi mize« (Eliot, *Pesmi* 7).⁴ Vendarle med Prufrockom in Apollinaxom obstaja neka razlika: medtem ko se zdi Prufrock (on je tudi lirski subjekt pesmi) resnično seksualno obglavljen, je pri Apollinaxu to le pobožna želja (zavistnega?) lirskega subjekta. Tako se tudi »Mr. Apollinax« konča s precej prozaično podobo, ki spominja na »Histerijo« – s spominom na košček limone in odgriznjen makaron.

V »Histeriji« groteskna podoba ženskinih zob, »zgolj naključnih zvezd z darom za urjenje rekrutov«, skupaj z njenim smehom nakazuje istovetnjenje ust tako z maternico, na kar opozarja tudi etimologija »histerije«, kot tudi z ženskim spolovilom. Smeh, torej ženskina usta, se zatorej razodeva kot »vagina dentata ... strašljivo središče pesmi« (Lamos 83). Četudi se moški, že od začetka »vsrkavan s kratkimi sopenji«, sprva še lahko brani s »hipnimi oživitvami«, na koncu podleže, dokler ni »končno zgubljen v temnih votlinah njenega žrela«. Beseda »končno« tukaj lahko pomeni predajo, do katere slednjič vendarle pride po vseh prejšnjih hipnih oživitvah in prizadevanjih moškega kot tudi dokončnost in nepovratnost njegove kapitulacije. Za vse dogajanje se pravzaprav zdi, da nam predoči moško (seksualno) izničenje. Od tu naprej se nemara lahko strinjamo s Seymour-Jonesovo (154), ki trdi, da »Eliotov strah ni bil le groza pred intimnostjo ... ampak tudi seksualen«. Kako si je sicer mogoče razlagati to brezmejno tesnobo, ki razbije popoldan v delčke, tresoče roke in drhteče prsi?

Precej pozornost vzbujajoče je tudi dejstvo, da moški žensko vidi izrazito fizično, lahko rečemo seksualno, njegovo lastno telo, kot tudi seksualnost, pa sta v njegovem govoru povsem odsotna. V svoji vlogi moškega se očitno počuti povsem nemočnega obvladovati to, kar se mu kaže kot nebrzdana ženska seksualnost, ki ga srka vase, ne da bi se ji mogel upreti. Zdi se,

da smo priče popolni odsotnosti moške (hetero)seksualnosti, do določene mere še celo tradicionalno razumljene možatosti. Lirski subjekt tako rekoč izgubi sam sebe, izgubi pa se v ženski, ne ob ali zaradi nje; na nek način se identificira z njo; še več, zdi se, da edinole ona obstaja. In do tiste mere, ko moški obstaja prvenstveno skozi sopenje in dihanje, grbančenje mišic in smeh ženske, on sam tako rekoč postane ženska. Njegova možatost je pod strašanskim pritiskom: »Najbrž obstaja strah, ki se ga on komajda zaveda,« pravi George Whiteside (Seymour-Jones 155), »ki ga predstavlja namišljena *vagina dentata*, kamor je lahko penis 'v/srkavan ... končno zgubljen ... zmečkan v grbančenju nevidnih mišic'.« Moški se konec koncev spet pokaže kot tisti, ki je resnična histerija iz naslova pesmi.

Za moškega v izrazito nelagodni družbi ženske, ki ga s svojo seksualnostjo napravi povsem nemočnega, »privedenega do živčnega zloma zaradi njene seksualnosti« (Moody 39), se zdi, da vendarle obstaja nekakšen potencialen izhod. Kot ni bila redkost ne v Eliotovem življenju ne v njegovi literarni karieri, se ozre po pomoči drugega moškega. Na tem mestu je najbrž smiselno opozoriti, da v istem smislu, kot histerik potrebuje analitika, histerični govor (za kar imamo tukaj Eliotovo pesem) potrebuje bralca. V Foucaultovi analizi (66), ki je tukaj zelo priročna, je za diskurz priznanja bistvena (vsaj navidezna) avtoritativna prisotnost partnerja pri obredu, »v katerem se resnica potrjuje prek težav in odporov, ki jih je morala zlomiti, da se je pokazala; in /gre tudi za/ obred, v katerem že samo izražanje, neodvisno od svojih zunanjih posledic, spodbudi bistvene preobrazbe pri tistem, ki ga izgovarja: oprošča ga krivde, odrešuje, očiščuje, razbremenjuje njegovih napak, osvobaja in mu obljublja rešitev«.

To tezo lahko povežemo s Koestenbaumovo (135) interpretacijo *Puste dežele*, za katero pravi, da kot histerični diskurz neštetih reminiscenc ostaja pasivna in jo šele bralec lahko obvlada. »Ker sama ne ponuja razlage in se noče premakniti prek svojih histeričnih nesoglasij, potrebuje bralca-kot-sodelavca ('mon semblable, – mon frère!'), da odkrije njene krinke; je ženstveno besedilo in potrebuje moškega bralca«. Za histerični diskurz je značilno, da je – kot tudi zajeten del modernistične poezije – fragmentaren in da šele po temeljiti analizi lahko dobimo smiselne in konsistentne razlage izpovedi. To isto lahko rečemo za Eliotovo *Pusto deželo*, ki ji je končno podoba (in s tem njeno pomensko mrežo) dal šele Pound. Pesnitev je v svojem bistvu pasivna in zato veliko pričakuje od bralca. V tem smislu je že v sami pesnitvi vpisana potreba po drugem moškem, Poundu, ki naj interpretira njene odsotnosti, redefinira neskladja ter spremeni žensko histerijo, skozi moško sodelovanje, v diskurz moške moči. Ezra Pound je bil s svojo pomočjo pri pripravi končne verzije *Puste dežele* za Eliota nepogrešljiv, saj je potreboval moškega analitika, ki je spremenil »zmešnjavo dobrih in slabih odlomkov v pesnitev« (Moody 317). To Eliotovo izjavo lahko povežemo še z neko kasnejšo, ko je rekel, da je pisanje poezije le olajševanje notranje napetosti, nekakšna čustvena izpoved (Hall 207).

Ravno tako kot sta pri nastajanju *Študij o histeriji*, kjer nastopajo le histeričarke, sodelovala Josef Breuer in Sigmund Freud, Eliotov subjekt pri svoji čustveni izpovedi potrebuje tovariša in sodelavca, poundovsko figuro,

ki mu bo pomagala, da sebe loči od histeričarke, kajti »ko se sooča z boleznijo v ženski, jo Eliot najde v sebi, saj je histeričarka le negotovo zunaj moškega 'jaza', ki jo opazuje«. Tudi v »Histeriji« je oseba, ki bi hipotetično lahko zapolnila poundovski prostor, vendarle pa momljajoči natak, potencialni osvoboditelj, ne prinaša nobene utehe, saj je tudi sam ostarel, top in neartikuliran; roke se mu tresejo in »z jecljanjem, podobnim jezikovnim tikom Freudovih pacientov, dá glas Eliotovi lastni paralizi ... Natak mu ni v pomoč in Eliot se mora s histerijo soočiti sam« (Koestenbaum 116). Vendarle pa smo že videli, da mu spodleti, saj histerije ne more pozdraviti brez pomoči in sodelovanja drugega moškega.

Pogled Eliotovega lirskega subjekta se pri natakjarju ustavlja na nadrobnostih njegovih dejanj (oziroma nedejanj) in predmetov, s katerimi možakar pride v stik. Po eni strani »rožnat in bel kockast prt« in »zarjavela zelena železna miza« dajeta zelo stvaren, vsakdanji, celo pomirjujoč vtis nasproti vrtinca napredujočega zloma. Po drugi strani pa natak s tresočimi rokami hiti s pogrinjanjem prta ter še povečuje zadrego s ponavljanjem povabila gostoma: »Če gospod in gospa želita piti čaj na vrtu, če gospod in gospa želita piti čaj na vrtu ...« Nelagodje in zadrega sta obojestranska – ravno tako kot se zdijo natakjarjeva občutja izrazito neprijetna, »natančen in obsesiven popis fizičnih podrobnosti prizora ... potrjuje tesnobo lirskega subjekta« (Lamos 84–85).

Eliotov opazovalec je zmožen videti le posamezne dele ljudi in predmetov okrog sebe, nikoli njihove celote, kar se povsem sklada z eno od značilnosti histerije, ki onemogoča videnje celote, ampak zgolj koščke in delčke te celote, za katere pa se histeriku zdi, kot da bi tej celoti sploh ne pripadali. Potem ko navidezni poziv natakjarju ne obrodi sadov, se možki v »Histeriji« vrne k svojim poskusom obvladovanja položaja z zgolj umstvenimi močmi. Da bi mu uspelo »zbrati nekaj drobcev popoldneva«, poskuša doseči čim večjo zbranost, vendarle pa se nam zdaj zastavlja vprašanje, ali, četudi bi te drobce sploh uspel zbrati, bodo še kdaj lahko tvorili kakršno koli celoto. Najbrž gre tukaj bolj za poskus vzpostavitve ponovnega mentalnega nadzora nad samim seboj, kar pa se zdi komaj verjetno, kar nakazuje tudi konec pesmi – »skrbna pretkanost« lirskega subjekta je usmerjena v »cilj« (v izvorniku »to this end«), kar nakazuje obenem njegov namen kot tudi njegov bolj dobeseden cilj, torej njegov konec. Pesem se v tem trenutku konča in nobenega zagotovila nimamo, da možki iz nje kdaj doseže uresničitev svojega namena.

Prufrockova Pustinja

Že po izidu prve pesniške zbirke, *Prufrock in druga zapazanja* (*Prufrock and Other Observations*), leta 1917 je Eliot dobil občutek ustvarjalne izčrpanosti, zdelo se mu je, »da so mu bile besede odvzete« (Eliot, *Waste Land* xviii), da se je izpel, zato je začel pisati v francoščini. Del tega »obscenega« pisanja v francoščini, kot se je izrazil Pound, je bil tudi »Phlébas, le Phénicien, pendant quinze jours noyé« (»Dans le Restaurant«, Eliot,

Poems 53), ki se je pozneje pojavil v *Pusti deželi* kot »Flebas Feničan, mrtev štirinajst dni« (Eliot, *Pesmi* 42). Eliotovo zdravje se je zaradi napetosti in obremenitev slabšalo, trpel je za hudimi glavoboli, izčrpanostjo, tesnobo in strahom, dokler ni 1921. leta doživel zloma. Med okrevanjem v Švici je spisal še zadnji del *Puste dežele*, »Kaj je rekel grom«, ki ga je imel za najboljši del pesnitve in tudi »il miglior fabbro« ga je sprejel tako rekoč brez pripomb (Ackroyd 80–81, 119; Eliot, *Waste Land* 129).

Simptomi, ki smo jih za čas okrog nastajanja *Puste dežele* ravnokar navedli po Eliotovi biografiji (glavoboli, izčrpanost, strah, občutek tesnobe pa tudi izguba besed, nesposobnost izražanja, raba tujih jezikov), so med najznačilnejšimi pri histerikih in histeričarkah. Wayne Koestenbaum (130–32) pokaže še na druge momente v sami pesnitvi, ki so neposredno povezani s histerijo; med njimi so Mariejine zatrite seksualne želje, subjektova izguba govora in vida, ko zagleda dekle s hijacinto, ter Filomelin alternativni jezik v obliki nerazumljive ptičje pesmi kot posledica posilstva in pohabljenja. Za celoten proces pisanja in popravljanja *Puste dežele* je zato moč trditi, da je imel za Eliota znaten terapevtski učinek.

Kljub vsemu, kar je kazalo na to, da je bila moška histerija v času Eliotovega pisanja *Prufrocka* realnost, je bila ideja o »ženski bolezni« izjemno trdovratna. Četudi so moški kazali enake simptome kot ženske, so psihiatri iskali drugačna poimenovanja; Angleži, na primer, so temu rekli »angleška bolezen«, ki naj bi doletela visoko civilizirane moške zaradi premnogih intelektualnih in gospodarskih pritiskov, ki so jim bili podvrženi. Vseeno pa je bilo prav obdobje prve svetovne vojne z nezgrešljivim in masovnim pojavom moške histerije povod za preboj v napredku zdravljenja te motnje (Showalter 7).

Do leta 1916 so že za štirideset odstotkov poškodovancev na bojiščih ugotavljali, da trpijo za vojnimi nevrotičnimi motnjami in dve leti pozneje je bilo samo v Veliki Britaniji že dvajset vojaških bolnišnic namenjenih tovrstnim primerom. Showalterjevo (3) ta množičnost živčnih zlomov pri moških napelje na misel, da ti niso nič drugega kot moški ekvivalent ženski histeriji. Ravno tako kot je »visoka stopnja mentalnih motenj pri ženskah posledica njihovega družbenega položaja, tako njihovih omejujočih vlog hčerk, žen in mater kot tudi njihovih zlorab s strani izrazito moškega in nemara mizogineta psihiatričnega poklica«, tako tudi moška histerija korenini v moškem uporu proti vojni, saj so nekateri imeli ogromne težave pri premagovanju dušečih pričakovanj okolice, naj dokažejo svojo moštost. In kot je videti, so bila ta pričakovanja nevzdržna za presenetljivo veliko število moških.

Če primerjamo položaj nemočnega, frustriranega in podrejenega navadnega vojaka s tradicionalno vlogo ženske v patriarhalnem okolju, potem lahko razumemo, zakaj je bila nemost eden najpogostejših simptomov med vojaki in podčastniki in na drugi strani zelo redka med častniki. Moška histerija je bila delno moški odgovor na breme pričakovane moštosti. Zanimivo je, da so nekateri na vodilnih položajih razumeli, da moška histerija pomeni nekakšen upor proti vojskovanju in avtoriteti in so predlagali, da bi histerike postrelili zaradi hlinjenja bolezni. Disciplinske terapije so

bile zato prisilne in krute, niso se branile niti električnih šokov, saj je bil njihov namen en sam in zelo jasen: vojake spraviti nazaj na bojišča.

Pogosto med takšnimi vojaki zasledimo močne občutke tesnobe in strahu, predvsem pred tem, da ne bi izpolnili pričakovanj, ki jim jih nalaga možatost, in bi jih imeli za preveč ženstvene. Za razliko od žensk so pri moških vzroke za motnje iskali v fizičnih, ne psihičnih šokih, da bi moškimi nevrozami s tem podelili nekakšno dostojanstvo in kredibilnost. Od tod, kljub nedvomni prepoznavnosti histerije, izhaja tudi diagnoza »*shell-shock*«, ki je eksplozije min razumela kot neposredni fizični povod nevrotičnih motenj. Neredko pa so histeriki preprosto (ob)veljali za nemožate, požensčene, strahopetne, vase zagledane, pasivne, impotentne in včasih tudi homoseksualne in najbrž ni naključje, da je bil eden najbolj pogostih simptomov v resnici impotenca. Impotenca pa je pogosta »podoba psihične tesnobe v povojni literaturi«, ki vključuje tudi »Eliotovega skrivnostno neplodnega Ribiškega kralja«. Še več, Eliotova poezija do srede dvajsetih let prejšnjega stoletja je polna podob nemočnih, prestrašenih in nemih moških, ki so nedejavni, obsedeni sami s seboj ter strahopetni, neodločni in živčno neuravnovešeni. Že v »Histeriji« pa smo lahko videli, da »/m/oški spori z ženstvenim elementom v njihovih lastnih psihah postanejo povnanjeni kot spori z ženskami in histerija se deloma izraža kot strah ali jeza nad histeričarko« (Showalter 172–73).

Zdaj lahko že dokaj gotovo zaključimo, da Eliotova poezija vero o histeriji kot izključno ženski bolezni odločno spreminja v nevero. Vendar pa od tu lahko naredimo še korak naprej, če se vprašamo, ali se nemara Eliotova poezija poskuša na kakršen koli način s to histerijo soočiti, morda prav s pomočjo tistega terapevtskega pristopa, ki je ravno zaradi množične moške histerije v prvi svetovni vojni najbolj učinkovito in dolgoročno vplival na psihiatrijo. Govorimo seveda o znamenitem izpovednem zdravljenju z govorjenjem, oziroma – kot ga je sama v tujem jeziku poimenovala Breuerjeva pacientka Anna O. – »the talking cure«.

Zdravljenje govora

Zdravljenje z govorjenjem je lahko zelo uporaben koncept, kadar govorimo o Eliotovi poeziji, saj ni pomembno le to, da je Eliot brez dvoma temeljito poznal Freudovo delo,⁵ ampak je ključno tudi dejstvo, da je jezik temelj poezije. Ker pa se histerija mnogokrat kaže ravno kot motnja v jeziku, je povezava med izrazom in motnjo lahko literarno zelo učinkovita. Med značilnostmi histeričnega govora so tudi nezmožnost najti ustrezne besede, ki včasih vodi do skoraj popolne izgube besed, velike težave s slovnico, mešanje jezikov in nerazumljivost, navidezna nepovezanost in nelogičnost ter nesmiselne in paradoksalne sopostavitve podob in idej.

Nemost in impotenco kot dva izmed najpogostejših simptomov moške histerije v prvi svetovni vojni smo že omenili, vendar pa je treba omeniti še nekatere druge: paraliza, slepota, gluhotata, krčenje udov, šepavost, nočne more, nespečnost, razbijanje srca, omotica, depresija in zmedenost. V

zvezi z dejstvom, da se je obseg moških nevrotičnih motenj po vojni še precej povečal, je poveden tudi Eliotov odziv na članek »T. S. Eliot and his Difficulties«, ki ga je kot kritiko *Puste dežele* objavil E. M. Forster. Eliot je bil s člankom na splošno zadovoljen, vendar je menil, da je Forster pretiraval s pomenom, ki naj bi ga za pesnitev imela prva svetovna vojna (Furbank 328). S tem Eliot zmanjšuje pomen, ki naj bi ga vojna sama po sebi imela za njegov histerični diskurz, zato nemara ni nesmiselno iskati še drugih vzrokov.

V tem delu analize zato želimo pokazati, da imajo simptomi histeričnih motenj precej jasne umetniške vzporednice v Eliotovi poeziji, še posebej, če jo opazujemo znotraj konteksta modernistične poetike. Histerični govor v modernistični literaturi ne pomeni estetskega neuspeha, ampak, prav nasprotno, predstavlja odlično izrazno sredstvo, skozi katerega si dojemanje in védenje o spolih in spolnosti utirata svojo zamotano pot v modernistično estetiko.⁶ Prav spreminjajoče se razumevanje spolnosti in družbenih spolov je po mnenju nekaterih raziskovalcev do določene mere sprožilo modernistično gibanje (Davidson 15).⁷ Zato bo potrebno pogledati, kakšno vlogo pri razumevanju histerije ima spolnost ter kako (če sploh) se modernistični subjekt lahko izpove in na kakšno spravo lahko pri tem upa.

Vse doslej smo med ključne simptome histerije uvrščali onemelost, nezmožnost izražanja in, bolj na splošno, odpoved čutov. V resnici so to tudi ponavljajoče se podobe v Eliotovi poeziji, ki je polna stvari, ki bi jih bilo treba izgovoriti in ki največkrat ostanejo neizgovorjene, ter subjektov, ki ne vedo, kaj čutijo, niti če sploh razumejo dogajanje okrog sebe. Mnogi so »nezmožn/i/ spregovoriti besedo« (»Geronition«, Eliot, *Pesmi* 19) in »se izogiba/jo/ besed ... slepi« (*Votli ljudje, ibid.*, 50). Tudi ko je Eliotova poezija postala bolj religiozna in začela iskati upanje, so jo označevali »govor brez besede in / besede nobene govornice« ter do konca občutljivo ravnovesje med govorom in tišino: »Kje to besedo odkriti, kje se bo mogla beseda / glasiti? Ne tod, dovolj tišine ni« (*Pepelnična sreda, ibid.*, 56, 59).

Vendarle pa je nemost v literaturi, ravno tako kot priznanje, izražena prav skozi rabo jezika. Še več, kot ugotavlja Foucault (66), je priznanje »govorni objekt, v katerem se oseba, ki govori, ujema s predmetom izjave«. Zatorej je tudi spodletelo priznanje še vedno priznanje, saj subjekt pripoveduje o sebi tudi, kadar se zdi, da ne govori veliko ali smiselno, in zato pove mnogo več, kot se morda zdi na prvi pogled. Seveda bi bilo popolnoma nesmiselno trditi, da je vsakokratni pojav tišine oziroma nezmožnosti govora ali pa odpovedi čutov v neposredni povezavi s histerijo ali potlačitvijo poželenja in spolnih strasti. Znotraj Eliotovega krščanskega konteksta ima ideja »besede« nedvomno druge ali vsaj dodatne konotacije kot drugod. Vztrajno pojavljanje koncepta pa vendarle izkazuje nepopustljivo ukvarjanje z jezikom in predvsem iskanjem pomena ter, najbolj pereče, z odpovedjo jezika ter nemočjo pri izražanju sebe ali kakršnega koli smisla, za katerega se zdi, da smo ga morda našli. Eno najbolj ilustrativnih tovrstnih mest v Eliotovi poeziji je najbrž dogodek iz *Puste dežele* (»Pokop mrličev«) v vrtu s hijacintami, kjer lirskemu subjektu odpovedo vsi čuti:

nisem mogel
govoriti, in oči so mi pešale, nisem bil ne
živ ne mrtev, in nič nisem vedel,
ko sem gledal v srce luči, v tišino.

(Eliot, *Pesmi* 32)

Podobno je v pesmi »Silence«, kjer je grozljivi mir, ki nastane ob zadnji uri, vse, kar sploh obstaja.

J. Alfred Prufrock je še en podoben junak, za kogar »/n/emogoče je povedati natančno svojo misel«. Ampak, kakšna sploh je Prufrockova misel? Maud Ellmann (76) poudarja že prej omenjeno povezavo med priznanjem in dejstvom, da je govorec pri njem obenem subjekt in objekt. Avtorica trdi, da »iz naslova ni jasno, ali Prufrock piše ljubezenski spev ali pa spev piše njega, ali je njegov ali o njem«, lahko pa iz retorične obsesivnosti razberemo, da je subjekt povsem zapleten v svoj govor. »Njegova pesem je zaljubljena v proces svojega nastajanja, četudi dvori drugemu v svoji želji po referenci zunaj sebe«. Seveda pa je ta »drugi« v »Ljubezenskem spevu J. Alfreda Prufrocka« lahko tudi bralec in to bi lahko nakazovalo, da je »pesem ljubezenski spev svojemu razlagalcu« (*ibid.*), kar pa se lepo sklada s Foucaultovo tezo, da vsako priznanje potrebuje avtoriteto. Prufrock torej išče ljubimčevo razumevanje tudi pri svojem bralcu, ki naj sodi in odpušča, analizira in osmišlja ter s tem prehaja od tekstualnega do seksualnega spogledovanja.

Eliot je začel pisati pesem o Prufrocku v Parizu leta 1910 in jo končal v Münchnu naslednjega leta. Prvič jo je s pomočjo prijateljev, Ezre Pounda in Conrada Aikna, objavil 1915. V vseh pogledih je to ena Eliotovih najprepoznavnejših in najznačilnejših zgodnejših pesmi, Prufrock sam pa je postal simbol za osebnost posebne vrste, tako, ki jo nemoč in raznotere frustracije vodijo v paralize, težave z govorom in neodločnost, ravno tako kot mnoge druge histerike.

Eliotov osnutek Prufrockovega speva, »Prufrock's Pervigilium«, ima zelo pomemben vir v latinski pesmi *Pervigilium Veneris*, še posebej v njenem strastnem refrenu (»jutri naj tisti, ki ni nikoli ljubil, in tisti, ki ljubi, oba naj ljubita«) in koncu (»/slavec/ poje, mi molčimo; kdaj bo prišla še moja pomlad«) (Eliot, *Inventions* 177). Christopher Ricks opozarja še na temnejše pomene, ki jih skriva Venera – spolne bolezni. Pet verzov iz »Prufrock's Pervigilium« je prišlo tudi v končno verzijo pesmi, dva od njih sta »Moral bi biti par obrabljenih klešč, / begajočih križem po dnu tihih morij«. Ena smer, ki jo verza nakazujeta, pelje na začetek pesmi, k »ribjim restavracijam z žaganjem nastlanim«, druga smer pa k v devetnajstem stoletju pogostemu izrazu za sramne uši (crab-louse) in k spolnemu vedenju rakovic, ki je domnevno zanimalo Eliota (Eliot, *Inventions* 187).

Nenehna obotavljanja in prežemajoči občutki tesnobe ter nezmožnost jasnega izražanja – tako rekoč razkritja – so mnoge interprete pesmi pripeljali do zaključka, da na Prufrocka pritiska močna potreba po izpovedi in da je nuja po priznanju tako velika, da ga na koncu popolnoma paralizira. Lyndall Gordon (»Eliot and Women« 14) piše o Prufrockovi »potrebi po

izpovedi ženski – ne ljubezni, ampak videnja in norosti«; avtorica se pri tem sklicuje na »Prufrock's Pervigilium« (Eliot, *Inventions* 43–44) in na dejstvo, da je pesem o Prufrocku sprva nosila naslov »Prufrock among the Women«. Podobno razmišlja John T. Mayer (79), ko ugotavlja, da je opuščeni del pesmi »Pervigilium«, ki ga je Eliot črtal po Aiknovem nasvetu, ravno tisti, ki »jasno pokaže, da Prufrocka na rob norosti in zloma pripelje nesmiselnost življenja, ki ga odkrivajo ulice mesta«.

Ta »nesmiselnost« pa ima morda nekoliko bolj oprijemljiv obraz. Ne glede na to, ali se strinjamo z Gordonovo (*T. S. Eliot* 66), ki trdi, da Prufrock ne obišče prostitutke ali pa s Seymour-Jonesovo (46), ki zagovarja ravno nasprotno, je pomembnejša Prufrockova bistvena nezadostnost in nesposobnost povezovanja s soljudmi, zaradi česar je »predhodnik Gerontiona in biseksualnega vidca Teiresija v *Pusti deželi*: plah ljubimec, ki se obotavlja in obrača stran, čigar dejanja se razpršijo v mislih, kadar se sooči z žensko« (Seymour-Jones 46). To pa ni vse; iz besedila »Prufrock's Pervigilium« nikakor ni jasno, kam ga njegove fantazije sploh popeljejo. Vsekakor se gibljemo med grešnimi hišami in prsatimi ženskami, vendar tudi med »samotnimi možmi v srajcrah, sklanjajoči/mi/ se skoz okna« ter mladeniči, ki kadijo cigarete na vogalu ulice. Videti je, da Prufrocka zapeljujejo tako eni kot drugi, saj prebivalci grešnih hiš in lastniki prstov, ki v temi kažejo nanj, po spolu niso nikoli določeni. Na koncu pesem k temu doda še občutek gnusa, ki ga prinese jutro, potem ko je noč vznemirila »oči in stopala mož«. Prufrockova norost takrat nastopi v podobi zamazanega »slepega starca, ki prepeva in momlja«. Kot je pri Eliotu v navadi, se poželenje in strast spremenita v svoje nasprotje, v mržnjo do starega pijanca, ki prepeva po ulicah in zaradi katerega se svet začne ponovno podirati, spremeni se v klobčič in razpade (Eliot, *Inventions* 43–44).

Gnus kot nasprotje, a tudi del poželenja, neprenehoma zasleduje Eliotove lirske subjekte, ki si niso sposobni zamisliti poželenja, ne da bi gnus vdrl v njihove misli, in za katere tako rekoč ne obstaja nihče, ki bi se mu lahko predali. Še posebej za ženske se zdi, da so precej klasično razdeljene med vlačuge in svetnice; so ali izprijene ali božanske. V Freudovem videnju ima tak pogled veliko opraviti s psihično impotenco tistih moških, ki razumejo ženske na tovrsten način, »kajti tak moški lahko ljubi le žensko, ki si je ne želi, in lahko si želi le tisto, ki je ne more ljubiti (Lamos 81). Freud je bil prepričan, da histerične simptome povzroča ravno razdvojenost med hotenjem, ki ne priznava meja, in željo po podrejanju mejam, ki jih postavlja družba. Zato je bistvenega pomena za zdravljenje histerije dostop do védenja, ki ga histerik dobi o svojih poželenjih, za katera se zdi, da so v nasprotju z družbeno dovoljenim, v nasprotju celo z njegovim pojmovanjem samega sebe.

V svojih opombah k *Pusti deželi* Eliot bralca za verz »Quando fiam uti chelidon – O lastovka lastovka« napoti k *Pervigilium Veneris* in »Filomeli v II. in III. spevu« (Eliot, *Pesmi* 46, 173), kar nadalje poudarja Eliotovo prevzetost od ljubezni in hrepenenja po eni strani ter pohote in nasilja po drugi. »Prufrock's Pervigilium« je prežet s tēmo in norostjo, ki ju je Eliot izpustil iz končne verzije pesmi, kjer Prufrock ne sliši več prepevati noro-

sti, ampak sirene. Ricks (Eliot, *Inventions* 180–81) trdi, da je podoba pojoče norosti povezana s sodomitom Arnautom Danielom v šestindvajsetem spevu Dantejevih *Vic*, ki je s svojo podobo in provansalskimi verzi tudi sicer vsenavzoč v Eliotovem pisanju.

Upoštevač Eliotov celotni opus, ne moremo iti mimo njegove sočutnosti z Danielovimi strastni in očiščujočim ognjem, kar pa lahko povežemo tudi z Eliotovimi lastnimi problemi s spolnostjo. Povezavo med erotiko in norostjo smo omenili že zgoraj med obravnavo hysterije, pri Prufrocku pa se ponovno pojavi, vendar v nekoliko drugačni luči. Pri »Hysteriji« se je najprej zdelo, da je lirski subjekt soočen s težavami zunaj sebe, ki pa so se nazadnje izkazale za njegove lastne. Spolnost je bila v neposredni povezavi z odnosi med spoloma in ljudmi nasploh. Pri Prufrocku pa je vse skupaj od začetka do konca skoraj izključno v njem samem.

Sprva je Eliot za epigraf »Ljubezenskega speva J. Alfreda Prufrocka« vzel zadnja dva Danielova verza iz šestindvajsetega speva *Vic*, ki ju je potem zamenjal za del izpovedi grofa iz Montefeltrana iz sedemindvajsetega speva *Pekla*. Prvi izbor epigrafa je Prufrock neposredno zvezal z osebami, ki so krive nenaravne spolnosti, a tudi pri končnem izboru objavljenega epigrafa prevladujeta krivda in sram. »Odpoved poguma, temeljna plahost«, piše J. C. C. Mays (110), se kažeta v »razrepu Prufrocka v *ti* in *jaz*, v javno, zunanjo osebnost in razmišljajoči, negiben jaz«. James Miller (52) navaja Eliotovo lastno razlago, da je nagovorjena oseba v pesmi »samo nek prijatelj ali spremljevalec, domnevno moškega spola, ki ga lirski subjekt v danem trenutku nagovarja in ... nima prav nobene čustvene vsebine«. Eliotovo pojasnilo so kritiki in bralci v glavnem prezrli; razlog za to, po mnenju Ellmannove (75), pa je v njegovem navajanju k homoseksualnemu razumevanju pesmi. Zdi se, da je takšno razumevanje predvidel že sam Eliot, ki je dodal, da druženje med moškima v pesmi »nima prav nobene čustvene vsebine«, s tem pa je razkril svojo lastno bojazen, da bi kdo vendarle lahko razbral kakšno čustveno vsebino. Tako je ponovno posegel po zanj sicer neobičajnem razlaganju samega sebe, ki se ga je poslužil večinoma le ob vprašanih spolnosti.⁸

Za Prufrocka se zdi, da vlaga strašanske napore v poskuse razbitja začaranega kroga nenehnega samospraševanja, ki ga vodi v nekakšno ohromelost, obenem pa vsakršne napore onemogoča prav njegovo lastno skrajno samoobvladanje. Njegova zadrega že vnaprej onemogoča vsakršen poskus, ki bi se ga sicer hotel lotiti, ne le zato, ker dvomi o svojem pogumu (»Si drznem?«), ampak tudi zato, ker ima nemajhne pomisleke o smislu kakršnega koli početja (»Bi sploh se konec koncev splačalo, vse skupaj, / bi bilo vredno časa in truda«). Še preden se česar koli zares poloti, najde nešteto razlogov, da tega ne stori, tako da ne more doseči nobene čustvene razbremenitve, kar pa ga vodi v psihični razkroj. Razkroj je nakazan v zgradbi pesmi, ki se začne in konča s sanjarjenjem o pobegu, ki mu sledi napoved narkotiziranja in utopitve. Tudi glasovi, ki se pojavljajo kot izkušnje, utihnejo, ko »nas zbudil je človeški glas, in smo utonili«. Nazadnje se Prufrock vrne v molk in tišino.

Pri/znanje

Na tej točki se vrnimo k Foucaultu (68) in njegovi pojasnitvi, ki jo lahko neposredno uporabimo pri interpretaciji Eliotove pesmi, o tem, kako priznanje prisili priznavajočega, da obnovi svoje poti in stranpoti: »Ne gre več samo za to, da se pove, kaj je bilo izvršeno – spolno dejanje – in kako; pač pa da se v njem in okoli njega obnovi misli, ki so ga jačale, obsedenosti, ki so ga spremljale, podobe, želje, premene in lastnosti užitka, ki so se pojavile«. Ob tem je potrebno opozoriti na možen pomislek pri uporabi Foucaultove analize: problem je v tem, da pri Prufrocku pravzaprav ni jasno niti, če je do kakršnega koli dejanja sploh prišlo, in da so morda vse misli, obsedenosti, podobe, želje, premene in užitki zgrajeni prav okrog odsotnosti dejanja. Kar pa je v nekem smislu eno in isto.

V prvem razdelku pesmi Prufrock kar trikrat izreče vabilo »pojdiva«, a že med temi tremi pozivi njegovo pozornost zmotijo podobe večera, ulic, restavracij, cenениh hotelov, najbolj pa »grozeče vprašanje« (»overwhelming question«). Potem Prufrockove misli zavzame »/r/umena megla, ki si drgne hrbet ob okenskih šipah«, in njegov namen, da bi šel in opravil obisk, zamajajo novi pomisleki, ki jih poskuša sam sebi razložiti in zmanjšati njihov pomen (»In zares bo čas / ... / bo čas, bo čas«). Vendarle se tudi čas izteka in ko bo minila priložnost »za sto pomislekov / in za sto napovedi in premislekov«, bo v Prufrockovem banalnem svetu nastopil čas »za čaj in prepečenec«.

Prufrock ne more prav dolgo zanikati za histerike precej tipične obsedenosti s samim seboj (pri čemer je za moško narcisoidnost tradicionalno veljalo, da je v tesni povezavi s homoseksualnostjo), kar se pokaže v verzih, ki neposredno sledijo: vrne se k izpraševanju svojega poguma in od tega takoj preskoči na svojo plešavost in ugibanje, kaj si bodo o njem in njegovem izgledu mislili drugi. Značilno je tudi njegovo dožemanje samega sebe, ki je precej tipično za histerike, saj se naenkrat lahko ukvarja le s posameznimi deli telesa in obleke: roke, noge, lase, pleša, dlake, plašč, hlače, hlačnice, ovratnik, igla, kravata; sebe Prufrock torej vidi razbitega na posamezne dele in tako videnje ima nanj paralizirajoč učinek (kot so ga imeli že raztreščeni drobcji popoldneva v »Histeriji«). Še posebej pa je očitna njegova nesproščenost v družbi z drugimi ljudmi, katerih »oči ... v formulirani te frazi zro«. Pritisk pogledov ljudi mu ne vzbuja samo nelagodja, ampak se vsaj njemu zdi, da ljudje od njega pričakujejo nekakšno priznanje, a tega nihče noče neposredno izreči. Ta občutek bi lahko kazal na njegov lasten, precej hud občutek krivde. Podoba, ki se mu pri tem pojavlja, kaže na že kar fizično ohromitev: »Na zid z buciko / pripet sem in se zvijam in opletam«.

Bistveno vprašanje, kaj in če sploh priznati, Prufrocku ostaja, še bolj pa način, kako se priznanja lotiti: »Kako naj drznem si takrat / izbljuvati vse ostanke svojih dnevov in navad?« Takrat po asociaciji oči, o katerih je govoril dotlej, zamenja z rokami, ki so nemara metonimija za tisto, kar mu v resnici leži na duši: »Roke z zapestnicami in bele in nage / (v luči svetilke pa pramen rjavih las nanje pade!)«. Za te roke večina kritikov meni, da

pripadajo ženskam, kar je seveda povsem verjetno; potrebno pa je dodati še drugo možnost – te roke so prav lahko tudi moške, še posebej če upoštevamo njihovo dlakavost (slovenski prevod je na tem mestu vprašljiv: v izvorniku gre za roke »*downed with light brown hair*« – Eliot, *Poems* 15). Ti detajli imajo svoje nadaljevanje v naslednji podobi:

Naj rečem, šel sem v mraku skoz tesne ulice
in gledal dim, ki vzdiguje se iz pip
samotnih mož v srajcrah, sklanjajočih se skoz okna?...

Ta razdelek pesmi je njeno središče (v obeh pomenih besede) in se najbolj neposredno loti priznanja (»Naj rečem«) in je najkrajši, saj ga sestavljajo le trije ravnokar navedeni verzi skupaj s še sledečima dvema: »Moral bi biti par obrabljenih klešč, / begajočih po dnu tihih morij«. To so tudi edini verzi, ki so ostali od »Prufrock's Pervigilium«. Z opustitvijo vseh ostalih verzov prvotne različice pa se Eliot nikakor ni odpovedal tudi vsem tam navzočim in že prej omenjenim dvomljivim poželenjem in hrepenenjem. Pravzaprav bi lahko trdili ravno nasprotno; ravnokar navedeni osrednji del pesmi ne vsebuje več prsatih prostitutk ali bordelov, ozke ulice zdaj razkrivajo samo še samotne moške, ki se sklanjajo skozi okna. Naj še enkrat ponovimo, da se razdelek začne s priznavajočim »Naj rečem«, kar pomeni: Je torej to tisto, kar bi moral priznati – da sem hodil po ulicah in pogledoval za moškimi?

Kriza, do katere bi Prufrock moral prisiliti svoje žitje in bitje in se s tem osvoboditi, ne bo nikoli nastopila. Potem ko je zazrl svoje obglavljenje in »trenutek, ko je blisnil /njegove/ veličine žar«, mu ostaja le še strah: »Skratka, jaz sem se bal«. V tem trenutku se odloči, da vendarle ne bo opravil nameravanega koraka in se vrne v pogojnik: ne bi bilo vredno, med banalnostmi malomeščanskih vljudnosti,

z nasmeškom te zadeve se znebiti,
vesolje v žogo spetiti
pa v kak grozeč problem jo skotaliti,
reči: »Lazar sem, od mrtvih sem vstal,
vrnil sem se, da ti vse povem, povedal ti bom vse.«

Glavni problem, ki se mu pri tem kaže, je strah pred nerazumevanjem, saj je edini odziv, ki si ga lahko zamisli, izumetničena odklonitev njegove izpovedi. V okoliščinah, kjer se nahaja Prufrock, mu je, tako drugim kot samemu sebi, »n/emogoče ... povedati natančno svojo misel«. Ta občutek ima dvojno sidrišče: prvo je v družbeni pregradi, ki jo Prufrock čuti med okolico in seboj, ter v strahu, da bi ga ljudje napak razumeli; drugo sidrišče pa je v Prufrocku samem – prav lahko, da tudi sam ne ve prav dobro, kaj misli in namerava, prav lahko, da misli različne, medsebojno izključujoče se stvari. Ostaja le še dokaj ironičen, čeravno nemara najbolj neposreden razdelek, ki zaključuje pesem. Tam se Prufrock, od vseh velikih dramskih junakov, čuti najbližjega Pavlihi (the Fool). Ob koncu se umakne nazaj v svoja sanjarjenja (ali, morda bolj primerno, more) o starosti, osamljenosti in smrtni tišini skupaj s tišino smrti, ki jo prinesejo človeški glasovi.

Nazadnje je čas, da se vrnemo k bistveni povezavi histeričnega govora in priznanja s spolnostjo ter s tem povezanim trpljenjem histerikov in histeričark zaradi reminiscenc. Tudi pri Prufrocku se zdi dokaj očitno, da je eden od izvorov njegovo histerije v njegovi seksualnosti. Njegov monolog nas spet in spet vrača k »nezmožnosti lirskega subjekta, da bi vzpostavil globoke, še posebej seksualne odnose z ženskami, ki jih srečuje.« Prufrock je moški »z izrazito omejujočimi zadržki glede spolnosti, določenimi globoko vsajenimi odpori in potlačitvami.« Tako kot že »The Portrait of a Lady« tudi »Ljubezenski spev J. Alfreda Prufrocka« »upodablja paralizirano seksualnega čutenja moškega do ženske«. Na kratko, »Prufrock« je »pešem ... o moškem, ki ne more ljubiti ženske« (Miller 52, 11, 18).

Kljub originalnemu naslovu pesmi (»Prufrock among the Women«) se zdi, da so ženske za Prufrocka ali drugotnega pomena ali pa so mu celo v napoto. Morda bi ga lahko opisali kot moškega, ki se mu zdi, da ženske potrebuje, ne zmore pa jih sprejeti za sebi enake, še manj za svoje (spolne) partnerke: »Stopajo v sobo in iz nje / pa o Michelangelu govore« ali pa od njega zahtevajo priznanje, za katerega pa je prepričan, da bi ga ne razumele ali sprejele. Najbolj pa so ženske prisotne skozi svojo odsotnost.

Carol Christ (34) opozarja na Eliotovo tehniko »premeščanja podob seksualne tesnobe v elemente pokrajine pesmi, tako da svet sam, ne pa osebe v njem, odraža njegovo seksualno onemoglost.« Tukaj moramo pomisliti samo na meglo, temne ulice ali morje, ki naseljujejo »Prufrocka«. Seveda pa je samo po sebi razumljivo, da pravzaprav ne moremo ločiti, kaj je sploh zunaj in kaj znotraj Prufrocka: poželenje in zatrti seksualnost se v različnih podobah nahajata vse okrog njega, ker sta v resnici v njem. Ta pogled v svoji interpretaciji nadgrajuje tudi Charles Altieri (196), ko pravi, da mora Prufrock pri svojem nagovoru in poskusu opredelitve družbenih odnosov najprej prepoznati razdiralno moč svojih neobvladanih želja, kar ga pripelje do spoznanja, da je njegov jaz v nerazrešljivem dialogu z njegovo projekcijo samega sebe, ki pa je ravno tako del njega in ravno tako destabilizirana. Lirski subjekt se v poskusu usklajevanja teh psihičnih vlog obrne k opisu, upajoč, da bo obrat navzven prinesel tudi pomiritev navznoter. To se seveda ne more izpolniti, saj Prufrockova razdeljena psiha le še povečuje pritisk in onemogoča komunikacijo z drugimi in s samim seboj. Prufrock zato za svoje izražanje potrebuje metafore, vendar lahko samo precej nemočno ugotavlja, da tudi metafore vsiljujejo svojo lastno razdiralnost.

V pismu Conradu Aiknu 31. decembra 1914 Eliot sebe oriše skoraj tako, kot bi opisoval Prufrocka:

Koliko bolj se človek zaveda samega sebe v velikem mestu! Si opazil? Ravno zdaj mi je to v nadlego, saj preživljam enega tistih živčnih spolnih napadov, za katerimi trpim, kadar sem sam v mestu. Zakaj nisem imel skoraj nobenega zadnje jesen, ne vem – ta je najhujši od Pariza sem... Človek hodi po ulici s svojimi poželenji in uglajenost se dvigne kakor zid, kadar koli se pojavi priložnost. Včasih si mislim, da bi mi bilo bolje, če bi se znebil svojega devištva in sramežljivosti že pred nekaj leti in v resnici se mi še zmeraj zdi, da bi bilo to dobro storiti še pred poroko (Eliot, *Letters* 74–75).

V pričujočem odlomku iz pisma je mogoče spet zaznati Eliotovo nostalgijo po Parizu, vrtu s hijacintami⁹ ter sentimentalnem prijateljevanju z Jeanom Verdenalom, ki je bil ubit v prvi svetovni vojni in ki mu je Eliot posvetil Prufrockovo zbirko.¹⁰ To je za nekatere interprete eden od povodov za izpeljevanje homoerotičnih razlag Eliotove poezije, vendar je najbrž bolj zanimivo opazovanje prepletanja raznovrstnih poželenj in nekontroliranih strasti, ki mnogokrat povsem nepričakovano razburkajo navidez sicer mirno površino govora in ki ob pozornejši analizi lahko razložijo, kaj subjekte vodi v histerična stanja.¹¹

Leta 1959 je Eliot rekel: »Bojim se, da J. Alfred Prufrock ni imel kaj dosti ljubezenskega življenja« (Ackroyd 328), v intervjuju tri leta pozneje pa je pesem še natančneje označil kot »delno dramatično kreacijo moškega pri okrog štiridesetih ... in delno izraz mojega lastnega čutenja... Vedno se mi zdi, da imajo tisti dramatični junaki, ki se zdijo žive kreacije, v sebi nekaj avtorjevega (Bush 241). Eliotove izjave, ki podajajo njegovo razumevanje lastne poezije, in precejšnja podobnost med nekaterimi njegovimi lirskimi subjekti in njim samim, lahko upravičujejo delno upoštevanje biografije, ki naj še dodatno osvetli, kako se pri enem najpomembnejših pesnikov dvajsetega stoletja na poti od Oxforda do Lausanna sklene krog od histeričnega govora do terapevtskega zdravljenja z govorjenjem.

Že kmalu po objavi »Prufrocka« je Eliot v pismu bratu Henryju 6. septembra 1916 pisal o občutku, da je z »Ljubezenskim spevom J. Alfreda Prufrocka« dosegel nekaj izjemnega, kar so mu priznali tudi nekateri tedanji kritiki:

Čutim nekakšno posthumno zadovoljstvo. Pogosto se mi zdi, da je »J.A.P.« labodji spev, a tega nikoli ne omenjam, saj je Vivien tako pretirano nestrpna, da bi ponovil kaj podobnega in bi bila grenko razočarana, če ne bi. Zato nikomur ne omenjam, kako se počutim. To leto je bilo, v nekaterih pogledih, najgrozovitejša nočna mora skrbi, kar si jo človeški um lahko zamisli, ampak vsaj ni dolgočasno in ima svoja nadomestila (Eliot, *Letters* 151).

Eliotova tesnoba in skrb iz pričujočega odlomka iz pisma sta povezani z izpovedmi Aiknu. Tridesetega septembra 1915 mu je bil pisal: »Zelo spodobudno bi se mi zdelo, če bi se več žensk zaljubilo vame – več, ker je zaradi tega praktična stran manj očitna. In tudi zelo bi mi bilo žal zanje.« In: »Nič dobrega nisem naredil vse od J.A.P. in se zvijam v impotentnosti.«

Zdi se, da je Eliot zdravilo za svoje težave videl v nekakšni regresiji, ki ni zelo drugačna od tiste, skozi katero so morale iti Breuerjeve in Freudove histeričarke: »Včasih premišlujem – če bi se le lahko vrnil v Pariz. Ampak vem, da se ne bom, zelo dolgo ne. Moram se naučiti govoriti angleško« (*ibid.* 59, 58).

Fantazijsko vračanje v pariško »romantično leto« 1910–11,¹² ki v nekem smislu lahko pomeni tudi vračanje k Verdenalu, je bilo polno nesprejemljivih hrepenenj ter erotičnih spominov in ti so Eliota navdajali s paniko, ki je nemara izhajala iz histeričnega občutja, da se v njem nepomirljivo spopadata želja po izživetju poželenj in strasti ter potreba po upošteva-

nju družbenih vzorcev in norm, ki takšno izživetje prepovedujejo. Preko spominov (ki so po Freudu lahko resnični ali ne) se morajo histeriki Eliot in njegovi lirski subjekti soočiti z izvorom svoje motnje, da bi lahko spet spregovorili (se naučili »govoriti angleško«), odpravili svojo impotentnost in se ozdravili.

Ta notranji konflikt je v osrčju Eliotove poezije v obdobju od »Histerije« do »Prufrocka« in *Puste dežele*, za katero je moč trditi, da je izraz nevroze, ki je bila najprej gotovo njegova osebna, saj tudi pisma – podobno kot poezija, čeprav na čisto osebni ravni – razodevajo Eliotovo spopadanje z njo. Vendar bi, če bi vse skupaj ostalo zgolj pri avtobiografski izpovedi, takšna poezija ne bila prav posebej zanimiva za njene bralce. Eliotovska histerija dobi pravi pomen šele, ko upoštevamo njeno navzočnost v naši kulturi in v naših življenjih, navzočnost, zaradi katere je takšna nevroza, kot pravi David Moody (288–89), prej kot patologija popolnoma normalno stanje duha.

OPOMBE

¹ Naslov članka iz T. S. Eliot, »Sweeney vzravn« (Eliot, *Pesmi* 23).

² Vsi navedki iz pesmi »Histerija« so iz Eliot, *Pesmi* 17.

³ Morda je tukaj na mestu še ena biografska opomba: satirski Mr. Apollinax ima vzor v Eliotovem harvardskem profesorju in kasnejšem »zavetniku« Bertrandu Russllu, ki je v času nastanka pesmi ljubil z Eliotovo ženo Vivien.

⁴ Vsi navedki iz pesmi »Ljubezenski spev J. Alfreda Prufrocka« so iz Eliot, *Pesmi* 5–9.

⁵ Čeprav se Eliot o tem ni nikoli posebej jasno izrekel, je mogoče trditi, meni Moody (372), da je bil Freud za njegovo poezijo, še posebej za *Pusto deželo*, vsaj tako pomemben kot Jessie Weston in James Frazer.

⁶ Louis Aragon in André Breton sta histerijo razumela kot vzorno človeško revolucionarno dejavnost, saj jima je predstavljala vrhunski način izraza in subverzijo odnosa med subjektom in moralo okolice (Borossa 68).

⁷ Virginia Woolf je zapisala, da je bila bistvena za »premik njene generacije stran od viktorijanstva njihova odločitev o odkritem govorjenju o istospolni ljubezni« (Lee 614). Gregory Woods (5) pa trdi, da je homoseksualnost »ravno tako značilna za modernizem, kot so atonalnost v glasbi, kubizem v slikarstvu ali notranji monolog«.

⁸ Leta 1952 je John Peter objavil svojo interpretacijo homoerotičnosti *Puste dežele* in Eliot mu je zaradi idej, izraženih v članku, zagrozil s tožbo, če vsi preostali izvodi revije *Essays in Criticism* ne bi bili uničeni (Peter).

⁹ Hijacinte so nasploh ena najbolj močno navzočih podob v pesnitvi (in Eliotovi biografiji). V navzočnosti lepota Hijacinta in njegove usode se v ozadju histerije v navezavi z zadržano spolnostjo pri Eliotu vsaj do neke mere najbrž kaže homoerotičnost.

¹⁰ Smrt, ki prepreči konzumacijo istospolne ljubezni, je izrazita značilnost predvsem poezije prve svetovne vojne in je nasploh priročna vedno takrat, ko pesnik želi zabrisati mejo, ki ločuje tovariško in spolno ljubezen.

¹¹ Biografska opomba: Eliotov biograf Peter Ackroyd opozori na navidez podobno zadrego v Eliotovem zasebnem življenju. Nekateri so namreč že za časa njegovega življenja in po smrti namigovali na Eliotovo morebitno homoseksualnost,

vendar je Ackroyd (310) odločen, da je popolnoma nesmiselno »trditi, da ker se Eliot ni mogel primerno odzvati na žensko seksualnost, je bil zato homoseksualen«. Res se zdi, da bi bilo govoriti o kakršni koli homoseksualni identiteti v primeru Eliota precej nesmiselno, obenem pa ni mogoče zanikati izrazitih homoerotičnih podtonov v njegovi poeziji, ki neprenehoma spodkopavajo navidez brezprizivno možatost njegovega modernizma. Več o Eliotovi domnevni homoseksualnosti je moč najti predvsem v Miller in Seymour-Jones. Nekaj njegovih pornografskih homoseksualnih verzov lahko preberemo v Eliot, *Inventions*, kjer sta objavljeni tudi dve od najbolj homoerotičnih Eliotovih pesmi, »The Love Song of St. Sebastian« in »The Death of Saint Narcissus«.

¹² Izraz »romantično leto« je Eliotov (Bush 242).

¹³ Prevodi navedkov iz del, ki (še) niso izšla v slovenskem jeziku, so moji, njihovi naslovi pa so (tudi v glavnem besedilu) navedeni v izvirniku.

BIBLIOGRAFIJA¹³

- Ackroyd, Peter. *T. S. Eliot*. London: Abacus, 1985.
- Altieri, Charles. »Eliot's Impact on Twentieth-Century Anglo-American Poetry.« *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ur. A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 189–209.
- Borossa, Julia. *Hysteria*. Cambridge: Icon Books, 2001.
- Breuer, Josef in Freud, Sigmund. *Študije o histeriji*. Prevedli Simon Hajdini et al. Ljubljana: Delta, 2003.
- Bush, Ronald. *T. S. Eliot: A Study in Character and Style*. New York in Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Christ, Carol. »Gender, Voice and Figuration in Eliot's Early Poetry.« *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ur. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 23–37.
- Davidson, Harriet. »Introduction: To Theorize the Theorist: Eliot and Postmodern Criticism.« *T. S. Eliot*. Ur. Harriet Davidson. London in New York: Longman, 1999. 1–19.
- Eliot, T. S. *Collected Poems 1909–1962*. London in Boston: Faber and Faber, 1974.
- *Inventions of the March Hare: Poems 1909–1917 by T. S. Eliot*. Ur. Christopher Ricks. London: Faber and Faber, 1996.
- *Pesmi*. Izbral, prevedel, spremno besedo in opombe napisal Venko Taufer. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1982. (Kondor 204).
- *The Letters of T. S. Eliot: Volume I (1989–1922)*. Ur. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1988.
- *The Waste Land: A Facsimile and Transcript of the Original Drafts Including the Annotations of Ezra Pound*. Ur. Valerie Eliot. London: Faber and Faber, 1971.
- Ellmann, Maud. *The Poetics of Impersonality: T. S. Eliot and Ezra Pound*. Harvard, MA: Harvard University Press, 1987.
- Foucault, Michel. *Zgodovina seksualnosti*. 1. *Volja do znanja*. Prevedel Brane Mozetič. Ljubljana: ŠKUC, 2000.
- Furbank, P. N. *E. M. Forster: A Life, Volume Two, Polycrates' Ring (1914–1970)*. London: Secker & Warburg, 1978.
- Gordon, Lyndall. »Eliot and Women.« *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ur. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 9–22.

- *T. S. Eliot: An Imperfect Life*. New York in London: Norton, 1999.
- Hall, Donald. »The Paris Review Interview – T. S. Eliot.« *Remembering Poets: Reminiscences and Opinions*. New York: Harper & Row, 1978. 203–21.
- Koestenbaum, Wayne. »The Waste Land: T. S. Eliot's and Ezra Pound's Collaboration on Hysteria.« *Twentieth Century Literature* 34 (1988): 113–39.
- Lamos, Colleen. *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T. S. Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Lee, Hermione. *Virginia Woolf*. London: Chatto & Windus, 1996.
- Mayer, John T. »The Waste Land and Eliot's Poetry Notebook.« *T. S. Eliot: The Modernist in History*. Ur. Ronald Bush. Cambridge: Cambridge University Press, 1991. 67–90.
- Mays, J. C. C. »Early Poems: From 'Prufrock' to Gerontion'.« *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ur. A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 108–20.
- Medcalf, Stephen. »Points of View, Objects and Half-Objects: T. S. Eliot's Poetry at Merton College, 1914–1915.« *T. S. Eliot and Our Turning World*. Ur. Jewel Spears Brooker. London: Macmillan in New York: St. Martin's Press, 2001. 63–79.
- Miller, James, Jr. *T. S. Eliot's Personal Waste Land: Exorcism of the Demons*. University Park in London: The Pennsylvania State University Press, 1977.
- Moody, A. David. *Thomas Stearns Eliot: Poet*. 2. izd. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Peter, John. »A New Interpretation of *The Waste Land*« /1952/ in »Postscript« /1969/. *Essays in Criticism: A Quarterly Journal of Literary Criticism* 19 (1969): 140–75.
- Rabaté, Jean-Michel. »Tradition and T. S. Eliot.« *The Cambridge Companion to T. S. Eliot*. Ur. A. David Moody. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 210–22.
- Seymour-Jones, Carole. *Painted Shadow: The Life of Vivienne Eliot*. London: Robinson, 2002.
- Showalter, Elaine. *The Female Malady: Women, Madness, and English Culture, 1830–1980*. London: Virago, 1987.
- Smith, Grover. »T. S. Eliot and the Fragmented Selves: From 'Suppressed Complex' to Sweeney Agonistes.« *Philological Quarterly* 77.4 (1998): 417–37.
- Woods, Gregory. *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven in London: Yale University Press, 1998.

■ “HYSTERIA MIGHT EASILY BE MISUNDERSTOOD” T.S. ELIOT AND MALE HYSTERIA.

Key words: English literature / modernism / Eliot, Thomas Stearns / gender / sexuality / hysteria

Gender and sexuality are central to a discussion of T. S. Eliot's poetry in the article, in order to show the antagonisms between proper and improper desires which are repeatedly revealed in its allusions and citations, as well as the speakers' various identifications.

Closely connected to errant sexuality is the question of hysteria. It was traditionally described as a (predominantly) female malady, but more recently, hysteria in men has gained much critical attention. Hysteria is often directly linked to sexuality; *ergo* male hysteria must be in intimate relation with male sexuality. As Eliot's prose poem "Hysteria" reveals, the tackling of male sexuality through hysteria often moves from an external description to an internal revelation: at first it seems that the male speaker describes hysteria only as he sees it around him (i.e. in the woman accompanying him), but it eventually turns out that he is suffering from the condition at least as much as she. He experiences the woman and her sexuality to be directly threatening him. This significantly affects the man's perception of his own masculinity and (hetero)sexuality.

Well into the mid-1920s, Eliot's male subjects appear as victims of unsettling sexuality. His female characters are juxtaposed to characters like the shy, resentful, and somewhat effeminate Prufrock, whose repressions and confessions the article analyses at some length. The clash between a desire that accepts no limits and a desire to conform to socially imposed norms can lead to a split personality, an acute split between the body and the soul, nervous attacks, or echoes of madness. Hysterical symptoms, often reinforced by reminiscences, can be relieved through confession, and the truth, according to Michel Foucault, is almost exclusively sexual.

As the article sets out to demonstrate, anxieties of masculinity (often resulting in hysterical discourses) are never far from Eliot's writing. Try as he may firmly to constitute a male literary world, the feminine element continually threatens its disruption. Consequently, sexuality in Eliot's poetry is never unproblematic, especially for its men; indeed, femininity can be seen as the disturbing element that often makes men seem unmanly, effeminate, and close to being described as homosexual.

December 2004