

АЛФА УНИВЕРЗИТЕТ – ФАКУЛТЕТ ЗА СТРАНЕ ЈЕЗИКЕ



ALFA UNIVERSITY – FACULTY OF FOREIGN LANGUAGES

ЗБОРНИК РАДОВА

ПРВА МЕЂУНАРОДНА НАУЧНА КОНФЕРЕНЦИЈА
ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ И МИТОЛОГИЈА

BOOK OF PROCEEDINGS

FIRST INTERNATIONAL CONFERENCE
***LANGUAGE, LITERATURE AND
MYTHOLOGY***

Издавач / Publisher

Алфа универзитет – Факултет за стране језике
Alfa University – Faculty of Foreign Languages

За издавача / For the Publisher

Проф. др Милан Јовановић

Тираж / Print run

100 примерака / 100 copies
1. издање, 2013. / First Edition, 2013

Место и година издања / The place and year of publication

Београд, 2013.

Штампа / Print

Дуга, Краљево

ISBN 978-86-83237-82-1

Назив издања / The title of the Edition

Зборник радова *Језик, књижевност и митологија*
Language, literature and mythology, Book of Proceedings

Главни уредник / Editor-in-chief

Проф. др Нада Тодоров

Уређивачки одбор / Editorial board

Carla Comellini, University of Bologna

Bela Gligorova, Center for Culture and Cultural Studies, Skopje

Slavomir Gvozdеновић, West University of Timisoara

Svetlana Kalezić-Radonjić, University of Montenegro

Marko Lukić, University of Zadar

Radmilo Marojević, University of Belgrade

Radmila Nastić, University of Kragujevac

Tijana Parezanović, Alfa University, Belgrade

Adrijana Vidić, University of Zadar

Рецензенти / Reviewers

Maja Ćuk, Alfa University, Belgrade

Nataša Filipović, Alfa University, Belgrade

Igor Grbić, University Juraj Dobrila, Pula

Vesna Pilipović, Faculty of Legal and Business Studies, Novi Sad

Превод и лектура – енглески / Translation and proofreading – English

Tamara Jevrić, Alfa University, Belgrade

Artea Panajotović, Alfa University, Belgrade

Превод и лектура – шпански / Translation and proofreading – Spanish

Adrijana Đordan, Alfa University, Belgrade

Лектура и коректура – српски и хрватски / Proofreading and copy-editing – Serbian and Croatian

Sladana Mamić, Alfa University, Belgrade

Назив скупа / The name of the Conference

Прва међународна научна конференција *Језик, књижевност и митологија*
First International Conference on *Language, Literature and Mythology*

Место и време одржавања / The place and time of the Conference

Београд, Република Србија, 25. и 26. мај 2012. године
Belgrade, the Republic of Serbia, May 25th and 26th, 2012

Организатор / Organiser

Алфа универзитет, Факултет за стране језике, Београд
Alfa University, Faculty of Foreign Languages, Belgrade

САДРЖАЈ/CONTENTS

Предговор	9
Foreword	12
Славомир Гвозденовић , Лирски дијалог Васка Попе са традицијом, историјом и памћењем.....	15
Наташа Филиповић , Демистификација мита и историје у роману <i>Пси раја</i> Абела Посеа.....	37
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ / SERBIAN LITERATURE	57
Биљана Турањанин , Мит у савременој књижевности (мит у дјелу Борислава Пекића).....	59
Јелена Крунић , <i>Хазарски речник</i> као тело Адамово.....	70
Јована Давидовић , Ликови оца и мајке у романима Давида Албахарија <i>Цинк</i> и <i>Мамац</i>	79
Бранислава Васић Ракочевић , Хришћански и парахришћански мит у романима <i>Излазак</i> и <i>Ахасвер</i> Радомира Константиновића.....	88
ТЕОРИЈА, ТРАДИЦИЈА, КУЛТУРА / THEORY, TRADITION, CULTURE	97
Lena Petrović , Myth and Cultural Criticism: Frye, Levi-Strauss, Barthes.....	99
Irina Kojčić , Influence of Old Slavic Mythology on the Serbian Language.....	116
Тања Антић , Порекло и идентитет Змај Огњеног Вука.....	123
Иштван Шилинг , Паралеле мађарских и јужнословенских апокрифних молитви.....	136
Александар Б. Недељковић , Наративна стратегија провокативног можда-постојања натприродних појава у енглеској књижевности и на филму.....	151
Igor Grbić , <i>The Nātyaśāstra: Art as Play of and for the Gods</i>	162
МИТОЛОГИЈА У НАСТАВИ / MYTHOLOGY IN TEACHING	175
Нада Тодоров , Власта Сучевић , Зорица Прњат , Камијев „Мит о Сизифу“ – пут ка откривању методолошко-методичких равни значења.....	177

Весна Пилиповић, Наташа Бицици , Класична митологија у настави страног језика.....	195
Снежана Шевић , Језик и митологија у књижевности за децу – усмена књижевност у основношколским читанкама.....	208
Danica Jerotijević , Teaching Mythology through Role Play and Contemporary Music in an EFL Classroom.....	225
СВЕТСКА КЊИЖЕВНОСТ / WORLD LITERATURE	241
Adrijana Vidić , The Myth of Your Womb: Mythologizing Mothers in Russian Women's Autobiography.....	243
Ивана Крсмановић , Митолошка Богиња као алтер его: „Ода Психи“ Џона Китса.....	257
Zorica Jelić , From Female Goddess to Mere Woman – Such Is Female Fate.....	270
Carla Comellini , The Use of Myth in D.H. Lawrence's Works.....	283
Boško Knežić , Elementi biblijske i antičke mitologije u djelima Gabrijela D'Annunzija.....	294
Светлана Калезић-Радоњић , Рефлекси словенске митологије у бајкама Иване Брлић-Мажуранић.....	310
Марко Тасић , Научна утемељеност мита у научнофантастичној књижевности.....	329
Naida Muratović , Postmodernism and Eschatology: Apocalyptic Vision in Kurt Vonnegut's <i>Cat's Cradle</i>	343
Аница Радосављевић, Тамара Јеврић , „Нова Библија“ у роману <i>Библија отровне маслине</i> Барбаре Кингсолвер.....	355
Марта Тертели Телек , Митологија и мађарска књижевност.....	368
Барбара Јовановић , Мит и магични реализам у роману <i>Сто година самоће</i>	384
Nataša Guzina , El mito y la literatura contemporánea: Jorge Luis Borges y la prosa de laberintos.....	394
Tijana Parezanović, Milan Marković, Artea Panajotović , Archetypal Characters and Themes in McEwan's <i>Atonement</i>	403
Tomislav Pavlović , Hippo – The Famous Mythological Being of Brooke's and Eliot's Pagan Bestiary.....	419
БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON THE CONTRIBUTORS ..	431

Захваљујемо Карић фондацији и оснивачима Алфа универзитета, породици Карић, на помоћи у објављивању овог првог Зборника Факултета за стране језике.

We thank the Karić foundation, as well as the Karić family, the founders of Alfa University, for having provided help with the publication of this first Book of Proceedings of the Faculty of Foreign Languages.

ПРЕДГОВОР

Зборник *Језик, књижевност и митологија* садржи радове изложене на Првој међународној конференцији која је организована уз подршку Алфа универзитета и одржана 25. и 26. маја 2012. године на Факултету за стране језике у Београду. У оквиру основне теме конференције *Језик, књижевност и митологија*, 63 пријављена учесника бавила су се у својим радовима разноврсним подтемама, као што су: положај митологије у националним књижевностима; улога и/или деконструкција мита у савременој литератури; митологија и језик у књижевности за децу; митологија у различитим књижевним жанровима; однос између фантастике, мита и језика у савременој књижевности; постмодернизам и есхатологија; библијски и антички митови у савременој књижевности; значај митолошких наративних модела; митологија у савременој теорији и пракси наставе језика; међузависност мита и језика; однос између митологије и етнолингвистике; однос између књижевности, мита, језика и логоса или етике; мит као секундарни семиолошки систем; језик, књижевност и мит као средства за преношење универзалних порука; језик, књижевност и митологија као традиционалне вредности; значај језика, књижевности и митологије на синхронијском и дијахронијском плану; утицај старе словенске митологије на српски језик.

На Конференцији су презентована три пленарна предавања, а на секцијама за књижевност, језик и методiku саопштено је укупно 53 реферата иностраних и домаћих учесника. Поред учесника из Србије, на конференцији су учествовали и научни радници из Босне и Херцеговине, Италије, Мађарске, Македоније, Румуније, Словеније, Хрватске и Црне Горе.

У *Зборнику* је објављено 30 достављених, прихваћених и рецензираних радова. Аутори ових радова су универзитетски професори, асистенти, студенти докторских и мастер студија. Рецензенти су, по свом научном статусу, или једнаки или виши од аутора рада. Сви прилози објављени су на српском, енглеском, хрватском или шпанском језику, а наслов и сажетак су преведени. Радови су, у складу са темом и подтемама Конференције, у *Зборнику* подељени у 4 поглавља. Поглавље „Српска књижевност“ бави се различитим аспектима и улогама мита у делима српских књижевника. Поглавље „Теорија, традиција, култура“ обухвата радове који се баве односом између мита и савремене теоријске мисли,

митском основом традиционалног наслеђа, као и улогом мита у продуктима културе и уметности. Поглавље „Митологија у настави“ обухвата радове који са различитих методолошких основа приступају питању улоге и значаја мита у настави језика и књижевности. Последње и најобимније поглавље, „Светска књижевност“, са различитих аспеката разматра митолошку основу поетских и прозних дела писаца из разних крајева света.

Задатак Конференције био је да сагледа, помоћу књижевно-теоријских, језичко-књижевних и методичких питања, однос између језика, књижевности и митологије. Аутори су полазиште налазили најчешће у друштвено-историјским контекстима, ситуирајући своја научна размишљања претежно у оквирима друштвене важности мита, у коме сваки писац потврђује самооткривање митске структуре. У посматрању односа између мита, језика и књижевности многи аутори прилога из овог *Зборника* полазе од Фердинанда де Сосира, Романа Јакобсона, Леви-Строса, А. Ж. Гремаа, који језик посматрају као универзалну парадигму и основни семиотички систем. Мит као споредни семиотички систем функционише идентично као и језик; он је средство и начин комуникације припадника различитих културних група. Митовима се приступа као синтагматским или парасинтагматским структурама које на оригиналан начин тумаче категорије времена; они су изванредан материјал за поетску реконструкцију и доказују да се структура мита разликује од свих осталих производа људске маште. Тиме се потврђује мисао Ролана Барта, записана у *Митологијама*, да „Мит може бити све“. Важну теоријску поставку за велики број прилога у овом *Зборнику* дали су и Нортроп Фрај, Џозеф Кембел, Роберт Грејвз, Мирча Елијаде, који у целокупном књижевном стваралаштву виде архетипске обрасце који се изнова понављају и леже у основи како уметности, тако и различитих друштвених идеологија. Познавање таквих образаца и успостављање везе с митом пружа човеку могућност да свакодневицу сагледа на нови начин, а уметност спозна као универзални израз људских жеља, потреба, патњи, несрећа и победа. Митови тако, по речима Нортропа Фраја, постају „митови по којима се живи“.

Аутори радова у нашем *Зборнику* такође показују, на примерима бројних књижевних дела, да митови, које писци преузимају, добијају нове функције и утичу на рађење новог мита који се разликује од прототипа. То је, указују аутори, ново креирање система митологије, у коме се испољава реконструкција дубоких митских структура, богата књижевна медитација, открива аналогија и универзалност, као и природа егзистенције. Стална

интеракција књижевности, језика и митологије кроз историју уметности и књижевних епоха показује да сваки мит може представљати неко ново читање у методолошком смислу, а читање је, како то каже Пушкин, и најбоље учење. Иако се фундаментално разликују у опису света, митологија и књижевност спојене доприносе богаћењу песничке опсервације и читалачке рецепције.

Радови у *Зборнику* су драгоцен допринос истраживању књижевних дела. У њима су коришћене различите методе и научни истраживачки приступи: књижевноисторијски, стилистички, књижевнотеоријски, компаратистички, културолошки, комуниколошки, рецепцијски, интерпретацијски, методички, итд. Предмети истраживања су систематично разматрани и објашњени. Књижевним делима се приступа као аутономним творевинама, у којима се до „кључа“ откривања поливалетности значења иде преко плуралитета методолошких приступа. На тај начин и књижевна дела постају као позоришна завеса, као што каже Рајнер Марија Рилке, иза које се скривају најдубље тајне.

Радови у *Зборнику* су у сваком погледу разноврсни. Они показују да је уметност, као и митологија, благо читавог човечанства, сјај душе и богатство речи. Објављени радови не дају одговоре на многа питања сложених односа између митологије, језика и књижевности. Комплексност овог питања, како у дијахроној, тако и у синхроној равни значења, открива тежину и озбиљност приступа. Ипак ће многи радови бити извор нових идеја јер су у њих уграђени и знање и љубав према овом тематском пољу. *Зборник* ће показати да све пролази осим добрих и трајних људских дела. „Не верујте речима, ни својима ни туђим; верујте само делима и својима и туђима“ (Толстој).

Проф. др Нада Тодоров

FOREWORD

Language, Literature and Mythology conference proceedings contain papers presented at the First International Conference organized with the support of Alfa University and held on the 25th and 26th May 2012 at the Faculty of Foreign Languages in Belgrade. Within the scope of the general topic of the *Language, Literature and Mythology* conference, the 63 registered participants dealt with various sub-topics in their papers, such as: the place of mythology in national literatures; the role and/or deconstruction of myth in contemporary literature; mythology and language in literature for children; mythology in different literary genres; relations between fantasy, myth and language in contemporary literature; postmodernism and eschatology; biblical and ancient myths in contemporary literature; the importance of mythological narrative models; mythology in contemporary theory and practice of language teaching; interdependence of myth and language; relation between mythology and ethnolinguistics; relations between literature, myth, language and logos or ethics; myth as a secondary semiological system; language, literature and myth as means of conveying universal messages; language, literature and mythology as traditional values; the importance of language, literature and mythology at synchronic and diachronic levels; influence of the old Slavic mythology on the Serbian language.

Three plenary lectures were delivered, and 53 papers by foreign and domestic participants were presented in literature, language and methodology sections. Along with participants from Serbia, the conference was attended by scholars from Bosnia and Herzegovina, Italy, Hungary, Macedonia, Romania, Slovenia, Croatia and Montenegro.

30 submitted, accepted and reviewed papers are published in the *Proceedings*. The authors of these papers are university professors, teaching assistants, PhD candidates and Master's students. The reviewers are, according to their scholarly status, either equal with or higher than the authors of the papers. All the contributions are published in Serbian, English, Croatian or Spanish language, and the titles and abstracts are translated. The papers are, in accordance with the topic and sub-topics of the Conference, divided into 4 parts. The chapter entitled "Serbian literature" deals with various aspects and roles of myth in the literary works written by Serbian authors. The chapter "Theory, tradition, culture" includes papers which deal with the relations between myth and contemporary theoretical thought, mythical foundations of traditional

heritage, and the role of myth in the products of culture and art. The chapter "Mythology in teaching" comprises papers which approach the issue of the role and significance of myth in the teaching of language and literature from different methodological standpoints. The last and most voluminous chapter, "World literature", considers various aspects of the mythological foundations of poetic and prose works by authors from around the world.

The aim of the Conference was to look at the relations between language, literature and mythology using the questions of literary theory, linguistics and methodology. The authors found their starting point most often in socio-historical contexts, situating their scholarly thinking predominantly in the frame of the social importance of myth, in which every writer confirms self-discovery of the mythical structure. When considering the relations between myth, language and literature, many authors of contributions in these *Proceedings* start from Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson, Levi-Strauss, A. J. Greimas, who see language as a universal paradigm and basic semiotic system. Myth as a secondary semiotic system functions in exactly the same way as language; it is a means and manner of communication of members of different cultural groups. Myths are approached as syntagmatic or parasyntagmatic structures which interpret the categories of time in an original way; they are remarkable material for poetic reconstruction and prove that the structure of myth differs from all other products of human imagination. This confirms the thought of Roland Barthes, written in *Mythologies*, that „everything can be a myth“. Important theoretical background for a great number of papers in these *Proceedings* is provided by Northrop Frye, Joseph Campbell, Robert Graves and Mircea Eliade, who see recurrent archetypal patterns, which underlie both art and various social ideologies, in all literary creations. Knowledge of such patterns and establishing connection with myth provides an opportunity for one to see everyday reality in a new way, and comprehend art as a universal expression of human wishes, needs, sufferings, misfortunes and victories. In this way, according to Northrop Frye, myths become “myths to live by”.

The authors of papers in these *Proceedings* also show, taking numerous literary works as examples, that myths, which authors adopt, take on new functions and influence the birth of a new myth that differs from the prototype. This is, as the authors point out, a new creation of a mythological system, in which the reconstruction of deep mythical structures is exhibited, literary meditation is enriched, and analogy and universality, as well as the nature of existence, are revealed. Continual interaction between literature, language and mythology through the history of art and literary epochs shows that every myth can represent a new reading in methodological terms, and reading is, as Pushkin

says, the best learning. Although fundamentally different in their description of the world, mythology and literature combined contribute to the enrichment of the poet's observation and the reader's reception.

The papers in these *Proceedings* are a valuable contribution to the study of works of literature. They use various methods and the scholarly and research procedures of literary history, stylistics, literary theory, comparativism, culturology, communicology, reception, interpretation, methodological, etc. The subjects of study are systematically considered and explained. Literary works are approached as autonomous creations, in which the "key" to the discovery of the polyvalence of meanings is reached through the plurality of methodological approaches. In this way, works of literature become similar to a theatre curtain, as Rainer Maria Rilke says, which hides the deepest secrets.

The papers in the *Proceedings* are diverse in all respects. They show that art, like mythology, is the treasure of mankind as a whole, the glow of the soul and the richness of words. The published papers do not give answers to many questions about the intricate relations between mythology, language and literature. The complexity of this subject, both on the diachronic and synchronic levels of meaning, reveals the difficulty and seriousness of approach. Nonetheless, many papers will be a source of new ideas because knowledge and love of this thematic field are built into them. These *Proceedings* will show that everything passes except good and lasting human deeds. "Believe not words, either yours or other people's; believe only deeds, both yours and other people's" (Tolstoy).

Prof. Nada Todorov, PhD

Славомир Гвозденовић
Западни универзитет у Темишвару, Румунија
usr_ccp@clicknet.ro

ЛИРСКИ ДИЈАЛОГ ВАСКА ПОПЕ СА ТРАДИЦИЈОМ, ИСТОРИЈОМ И ПАМЋЕЊЕМ

Сажетак: На један самосвојан начин Васко Попа је био привржен традицији. Срдачно узбудљива непосредност којом је изворе те традиције и колективног памћења откривао и бистрио деловала је у савременој српској књижевности опојно освежавајуће.

Значајна компонента Попине поезије јесте лирски дијалог са традицијом, историјом и памћењем.

Када бисмо тематски делили поезију Васка Попе, лако бисмо закључили да песме и циклусе можемо сврстати у више тематских целина, кругова. У једној таквој подели Попине поезије на тематске целине, добићемо *митолошки, историјски, родољубиви и љубавни круг*.

Међутим, песник мотиве који припадају српској националној и културној историји, традицији и памћењу не узима буквално, он их проводи кроз свој филтер, обликује их својом визијом, даје им самосвојност кроз нове симболе. Једном речју у њих удахњује живот.

Попут свих послератних српских песника и Попа није имун на најзначајније националне симболе.

Али сада је то другачије, једноставан говор постаје главно песниково оруђе. Све сада видимо (или осећамо) кроз поезију Васка Попе другачије. Косовски мит, милешевског „анђела брата“, бој на Чегру доживљавамо непосредније, на несвакидашњи начин: *Је ли ово наш свет или није // Крагуј нам пламени с лица пада / Ветар дивни срце напушта / Ноктима се хватамо за последњи дах // За шта да се ухватимо // Ни облак да нам пружи руку / Ни камен да подметне раме / Ни време у помоћ да притекне / Ко још смрти зубе броји („Ружа над Чегром“).*

Кључне речи: Васко Попа, узбудљива непосредност, традиција, историја, мит, лирски дијалог, целина, круг, песничко искуство, самосвојност, визија.

На самом почетку жестоко оспораван и ништа мање узбудљиво слављен, Васко Попа нуди синтезу, у коју су уграђени елементи надреализма и елементи српског фолклора и српског мита, али и румунске традиције и митологије из банатског завичаја.

Попина песничка филозофија и песнички језик нису ни неразумљиво, ни „бесмислено (надреалистичко) бунцање“¹, нити једноставан песнички збир елемената и симбола преузетих из фолклора и митологије, обичаја и традиције које песник са невероватним осећајем претаче у језик својих књига. Попина поезија, целокупна, од првог до последњег песниковог стиха, јесте сажимање свих тих разнородних елемената у сасвим нову језичку формулу: речи попримају нови значај, нови смисао. Њима песник гради нове, оригиналне синтагме. У квалитету асоцијација, природи метафора, најзад у самом избору језичких могућности, настаје један лични поетски идиом, чија је херметичност релативна. Брзо се показало да је реч о поезији која се, уз одређен мисаони напор, уз ангажовано учествовање читаоца, може да „откључа“ до рационално образложиве суштине, а чија је фактура „елиптична и синтетичка у исти мах“².

Чувени универзитетски професор и један од најубедљивијих Попиних тумача у Београду, Предраг Палавестра, говорећи о српској међуратној књижевности, записаће:

У високом артизму српске Модерне откривена су многа олако и неправедно потцењена својства аутентичног поетског израза, као што су и у сазвучјима модерног европског песništва, не више само француског, него, можда чак и претежно, енглеског језика, пронађени елементи који су помогли проширењу тематског спектра послератне поезије и усавршавању њеног језика³.

Један од најдоследнијих и најубедљивијих Попиних тумача, угледни књижевни критичар Зоран Мишић, говорећи (и бранећи га!) о склопу функционисања Попиног песничког језика, о месту и односу Попине поезије у односу на традицију, констатовоао је природу и значај Попиних иновација: „Вредност његових судова потврдило је време“⁴. Вредност таквих и сличних судова, додали бисмо, потврдило је на најбољи могући начин време. И то на свим просторима. Јер откуда огромно интересовање за необичан Попин кључ у стручним, књижевним, универзитетским, читалачким круговима у Америци и Енглеској, Русији и Немачкој, Мексику и Кини, на свим просторима некадашње Југославије?

Откуда огромно интересовање за тај Попин кључ на свим румунским говорним просторима?

Недокучиве су дубине Попиног песничког казивања. И из ма које временске перспективе га сагледавали, морамо поћи од фолклора.

Испитујући српско народно благо, богато као ретко које друго, испитујући неуништиву нит српског усменог и писаног духа и хумора, Васко Попа је „изделао“ три потресна антологијска избора тог блага и духа. То је Попин кључ за једну од најлепших брера српскога језика. То су антологије: *Од злата јабука*⁵; *Урнебесник*⁶; *Поноћно сунце*⁷.

У њима се и Васко Попа бавио чистотом, лепотом и потресном дубином српских националних вредности и симбола, „њиховим значењем у прошлим временима, али и, најпре, њиховим семантичким потенцијалима које би потом реализовао у својим стиховима“⁸.

Ево и примера из сваке од наведених књига: „Кад буде испред поноћи, он се пробуди па погледа на јабуку, а јабука већ почела зрети, сав се двор сјаји од ње“ (Златна јабука и десет пауница)⁹;

„Чобан пође кроз шуму, и идући чујаше и разумеваше све што говоре птице и траве и све што је на свету“ (Немушти језик)¹⁰;

„Изговарамо у себи те древне, ко зна кад срочене песме, загонетке, пословице, враџбине, клетве и бајке, и оне искрсавају пред нама у новом, неслућеном сјају, у ненацетој свежини, као да су данас настале. И тако ће бити докле год буде сунца и земље и нашег чаробног језика. Докле год буде наше стално обнављане љубави, увек друкчије и увек верне народној поезији“¹¹.

Зато ће песник Васко Попа одушевљено ускликнути:

Тај дивни, тај неуловљиви хумор! Иде земљом, а сенка му небом. Глас му говори бело, а одјек му одговара црно. Стопало му је окренуто унапред, а траг уназад. Ко ће знати, ко описати: у каквом то бескрају, у каквој јези се хумор са својом сенком поново сусреће? У којој глухоти му се глас са одјеком поново спаја и мири? Над којим безданом му се стопало с трагом поново састаје и изједначује? Ко ће хумору набрајати сва лица и наличја? Хумор може да буде: камен који уједа кад га неко згази. Ватра која воли да се купа гола. Река која тече узводно¹².

И то је Попин кључ. За откључавање најблиставијих места српског фолклора: од недокучивих тајни бројаница: „Елен, / Белен, / Балбоделен, / Жита, / Гита, / Окна, / Локма, / Златна смоква, / Златна јабука, / Иди с њом на поље“¹³; загонетки: „Просу се зубље по недолет-пољу, / ни кога опече, /

ни што запали, / но стани, пани¹⁴; и словенске антитезе: „Ај, ђевојко, душо моја, / Што си тако једнолика / И у пасу танковита? / Канда с сунцу косе плела, / А месецу дворе мела. / Нисам сунцу косе плела, / Ни месецу дворе мела, / Ван стајала, те гледала / Ђе се муња с громом игра: / Муња грома надиграла: / Двема трима јабукама / И четирма наранчама¹⁵ – до пословица: „Скупи брке, сад ћеш путовати¹⁶, „Јеси ли дигао росу са срца¹⁷; и народних приповетки: „Кад донесу пред дијете угљевље и дукате, а оно одмах рукама за дукате, а угљевљу ни мукост. Цар види да ће оно да се испуни што му је мртва глава казивала¹⁸.

Од Стеријиног *Романа без романа*: „Љубав, господичне моје, (колико нас искуство учи) јест празан чанак за гладна човека¹⁹ – до Булатовићеве *Приче о срећи и несрећи*: „Моја машина се није допала само мени. Сусетка је разрогачила очи као да је видела товар златника.

- Што имаш, младићу, машину?

И сусед се зачудио:

- Вреди вола! Рекао је.

И други сусед је узвикнуо:

- Вреди два!²⁰,

обухваћени су овде векови. За такво и толико искуство и толике векове требало је заиста пронаћи прави кључ, Попин златни кључ. Уз његову магијску моћ, у ствари магијска је то моћ српског језика, песник је све то на болно–рационалан начин преточио у сопствено језичко-песничко искуство, јер сви симболи, о којима је Васко Попа певао, добијали су додатна значења којима су се најчешће укидале њихова језичка ограниченост и националне препреке.

Поједини стихови из песме „Смешна тајна“ као да подсећају на црни хумор загонетки, пословица:

Са сумраком
Вршачки гробари упадају
У крчму на Јабучком путу

Смеју се громогласно
И с врата поручују
Два метра вина

Крчмар доноси пуне чаше
И ређа их унакрст по столу
Широком метар и метар дугачком
Заједно с гробарима

И ја погледом испијам
Њихову смешну тајну. („Смешна тајна“)²¹

Најцрњи сам кад је
светло: најврјући сам кад
је хладно; најхладнији сам
кад је топло. („Подрум“, народна умотворина)²²

Каква једноставна, а бритка мудрост Васка Попе. Неслућене дубине народне пословице, или народне загонетке песнику су само полазна тачка за сопствену песму, за изналажење у сваком стиху (и сваким стихом) нових, сопствених смислова и откривања нових, сопствених песничких тајни.

Песник, користећи наизглед једноставне синтагме, остварује фине језичке супротности, где и „два метра вина“ и „смешна тајна“ траже онај одређен мисаони напор читаоца, устврдили бисмо и читаочеву солидарност. Видећемо да „смешна тајна“ није ни мало смешна, а с „два метра вина“ песник испија (опет солидарност) сву муку обичног човека, коме је живот шаљива игра. И није тешко иоле упућенијем да, одгонетајући Попин кључ, буде на крају солидаран читалац.

Када су у питању игре, брзалице, бројалице, питалице, загонетке, пословице па и клетве, њихов дух и свежина, неуморна ведрина, провејавају кроз читаве циклусе, чак и читаве књиге:

Не заводи ме модри своде
Не играм
Ти си свод жедних непаца
Над мојом плавом

Трако пространства
Не обавијај ми се око ногу
Не заноси ме
Ти си будан језик
Под мојим стопалама
Не идем

Дисање моје безазлено
Дисање моје задихано
Не опијај ме
Слутим дах зверке
Не играм („Познанства“, народна умотворина)²³

Шта ћеш ту, бедено;
овде за тебе нема места;
за тебе нема вечере;
ти да идеш у леки гору,
Тамо ти се кућа гради... („Против длака“, народна
умотворина)²⁴

Песник је осетио и схватио боље од свих својих савременика, а богами и оних после, ведрину, најчешће варљиву, народног говора, јер тај народни говор, песнички изнад свега, најчешће није ни мало ведар. То је понајчешће црно језгро из митолошког круга, којим песник исписује „немогуће синтаксичке спрегове“²⁵.

Васко Попа је измислио сопствене дефиниције за грађење метафора према моделима језика из народних умотворина и то језика сажетих форми у којима је и највећи набој лепота самог језика:

Загонетно мрко
Лице земље

Поноћним прстима
Језик вечног поднева
Говори

У зимницу успомена
Изненадним свитањима
Проклија
Све то зато
Што му у срцу сунце спава („Кромпир“)²⁶

Пружих златну жицу
преко белог света, па је савих
у орахову љуску. („Очни вид“, народна умотворина)²⁷

Права је језичка вештина песникова – са мало речи казати толико. Тај је поступак својствен значајном делу српског фолклора, а песник је мајстор у откључавању замандаљених врата и откривању недокучивих тајни (и замки) народног говора.

Мотиви *сунца, јабуке, камена, липе* најчешћи су у Попиној поезији. Не улазећи у њихову дубину до краја, у смисаоност, само њихово присуство тематски повезује циклусе и књиге. На тај се начин стварају песнички кругови, различити и променљиви, а који се, ипак, међусобно

додирују, често пресецају. Слободно се може рећи да Васко Попа све време пише једну велику књигу поезије, ствара модеран песнички еп.

Не једном, речено је да нема ничег сувишног у Попиној поезији. Композициона и синтаксичка строгост, с једне стране, настојање на кратким елиптичним реченицама, сажетим стиховима, а опет лексичко богатство ове поезије, с друге стране, јесу основна карактеристика песничког поступка Васка Попе:

Сад нам је лако
Спасле смо се мяса

Сад ћемо шта ћемо
Кажи нешто

Хоћеш ли да будеш
Кичма муње

Кажи још нешто

Шта да ти кажем
Карлична кост олује

Кажи нешто друго

Ништа друго не знам
Ребра небеса

Нисмо ми ничије кости
Кажи нешто треће („На почетку“)²⁸

Заиста, ни мање речи, ни више смисла. Осврнемо ли се на загонетке, пословице, питалице, гаталице, бројанице, анегдоте, то је срећна симбиоза.

Песник изванредно спаја фолклорну и урбану лексику. „Различитим поступцима (разбијањем конвенционалних значења речи, буквализацијом идиома и тако даље), Попа на неки начин укида границу међу њима, чинећи да фолклорну лексику доживљавамо као савремену и обрнуто“²⁹, констатује Иван В. Лалић.

Битна компонента једног таквог поступка јесте лексичка сукцесивност. Набрајање, најчешће глагола, много подсећа на сличан поступак епског певача или приповедача. Песник га, баш као и народни

стваралац, користи у функцији наглашавања, акцентовања битног. На тај начин Васко Попа (и ми са њиме!) доживљава динамично свет око себе:

Па шта ћемо сад

Зваћемо све кости свих времена
Попећемо се на сунце

Шта ћемо онда
Онда ћемо расти чисте
Расти даље како нам је воља

Шта ћемо после
Ништа ићи ћемо тамо амо
Бићемо вечна коштана бића

Причекај само да земља зевне („Под земљом“)³⁰

Понављамо: то је Попин кључ којим отвара врата једног новог, недоживљеног песничког света који се једнако нуди и нашој (горкој) јави и нашем (неухватљивом) сну.

Циклуси *Игре* из *Непочин поља* и *Зев над зевовима* из *Споредног неба* јесу срећно Попино искуство са српским фолклором, проистекло из свих његових сусрета са најнеобичнијим облицима (и блиставим местима!) српског усменог стваралаштва. Чак је више од тога: потресно проницање у дух таквих књижевних форми и њихових колективних аутора. Попа користи наслове из фолклора за наслове својих песама, па и читавих циклуса. Такав је случај са насловима: *Зев над зевовима* у *Споредном небу*, *Прича о једној причи* из исте књиге, *Поноћно сунце*, „Смрт сунчевог оца“:

На три корака од врха неба
Од липе у вечном цвету
Старо је сунце застало

Поцрвенело поззеленело
Окренуло се око себе трипут
И вратило свом исходу

(На наше очи да не умре) („Смрт сунчевог оца“)³¹

Практично у целој песми Васко Попа користи наративни поступак народног приповедача, кратку реченицу и сажет стих, са много набрајања

(такође својствено српској народној епизи), да би на крају конструкцијом сопствене језичке поенте „изокренуо“ смисао целој песничкој грађи која је распоређена, уредно и пажљиво, око *липе*, старог словенског симбола.

Постоји у народу и данас изрека „умро му на очи“, или „стао си ми на муку“. Песник по моделу оваквих и сличних синтагми користи, гради свој материјал у песму дајући јој дубљи смисао:

Дигни ту своју ножурду
На мисао си нам стао („Висок пут“)³²

Окрнула се око себе трипут
И вратила свом исходу

(На наше очи да не умре) („Смрт сунчевог оца“)³³

Има још таквих или сличних синтагми које песник вешто, мудро и луцидно користи, дајући нешто много дубље од „игре“.

Васко Попа често полази од директног обраћања, такође својственог српском фолклору. Најречитији пример у том смислу јесте циклус *Крпџа*, или циклус *Мале кутије*:

Падни ми само на памет
Мисли моје образ да ти изгребу

Изађи само преда ме
Очи да ми залају на тебе

Само отвори уста
Ћутање моје да ти вилице разбије („Падни ми само на памет“)³⁴

Не клањајте се малој кутији
У којој је тобоже све
И ваша звезда и све остале звезде

Испразните се
У њеној празнини

Извадите из ње све ексере
И дајте их њеним власницима
Да их поједу („Непријатељи мале кутије“)³⁵

Понекад и обична интерогација из народне приповетке постаје код Васка Попе поезија:

Чувате ли још мој жар
Који сам вам оставио

Оставио си ти нама
Бајат колач од пепела

Јесте ли откључали знак
Моје капије на кори („Колач од пепела“)³⁶

Куда ли сте срећно пошли
С мојим огњеним точком

Вртели смо се у месту
С њим угашеним око врата

Где ли сте срећно стигли
С мојим сиротим слепим точком

Гонили смо га занесени
Да самог себе престигне

Куда ли сте нестали
С мојим полуделим точком

Скинули смо га љути с врата
Заједно са својом главом („Угашен точак“)³⁷

И у „Несагорљивом калему“ песник поступа на сличан начин:

Зар још висите без главе
О једном мом зраку³⁸

Овде, можда боље него у неким другим песмама, видимо тај срећан спој – о коме сви говоре, и Попиног и свакидашњег, са фолклором. То, у овом случају (иста песма), најбоље потврђује трећи и четврти (овај поготово) стих:

Висимо у твом старом диму
О једном свом златном концу („Несагорљив калем“)³⁹

Невероватно колико су набрајања из Попине поезије слична с поступцима из народних бројаница, питалица, бајалица, гаталица:

Змај огњени у утроби
У змају црвена пећина
У пећини бело јагње
У јагњету старо небо („Змај у утроби“)⁴⁰

Пошао чудан човек у
чудну њиву, упрегао
чудне волове у чудан
јарам, чудна кола, чудан
остао, чудно рало, чудна
ралица. Отишао у чудну
њиву, почео чудну бразду
изорао чудну змију („Пошао чудан човек“, народна
умотворина)⁴¹

Ево примера по којима песник ефектно уноси ову лексичку сукцесивност, својствену српском фолклору, у своју поезију. Могли бисмо наводити бројне примере, јер много је стихова, песама, циклуса и књига који су у директној лексичкој вези са српским фолклором, са његовим језичким и стилским суптилностима.

У Попиној се поезији мешају често митолошки елементи са елементима фолклора, у истој функцији: дати нов смисао стиху и песми оригиналну песничку формулу:

Висио је дуго бодеж
Разрок изнад наших срца

Излетела су одсечена крила
Из липе наред срца
И укротила бодеж

Крила су учила бодеж
Да у лету оцрта
Лик младог сунца око срца

Крила су повела бодеж
Сав сломљен од учења
Некуда високо у мрак
Поклонили смо се дубоко

Липи насред срца („Кроћење бодежа“)⁴²

У назначеној песми, као иначе и код толиких других, укрштају се елементи мита и фолклора са елементима Попиног песничког духа. Када овоме песник дода „одсечена крила / из липе насред срца“, стари (опет) словенски симбол, настају непредвидиве песничке асоцијације, нов песнички доживљај.

Слично је и са „Рибом у души“:

Сребрна риба у души
У риби мало сламе
На слами шарена крпа
На крпи три звезде девице⁴³

и са „Голубом у глави“:

Провидан голуб у глави
У голубу глинен ковчег
У ковчегу мртво море
У мору блажен месец

Растворили смо голуба
Разбили глинен ковчег
Просули мртво море⁴⁴

Ален Боске говори прелепо о Васку Попи и његовој „народној врацбини“⁴⁵.

Феномен традиције и њеног преношења у песничко огледало, у којем се видимо и јуче и сутра, није ни мало једноставан процес. О том феномену код Попе, Снежана Самарџија бележи: „Попа је, с друге стране, за разлику од спонтаности усмене импровизације (која је такође резултат сложеног стваралачког процеса), смишљено градио једноставност својих стихова, како су уочавали многи тумачи његове поезије“⁴⁶.

Целокупна архитектура Попине поезије има у темељима симболе (попут липе), вишеструке и вишеслојне. Песник је између њих успоставио хармоничну комуникацију. Све делује, наизглед (!), једноставно. Хармонична комуникација, на језичком плану, функције које симболи попримају у новим песничким синтагмама, претварају песника од обичног посматрача у сведока. А одавде до саучесништва само је један корак. Примера је много, сетимо се само „Пролазника и тополе“. Шта је песник, него саучесник, на страни лепоте, витке и узвишене:

Проширују улицу
Преоптерећену саобраћајем
Секу тополе

.....
Међу окупљеним пролазницима
Стоји и један постарији човек
Скида шешир пред тополом
Маше јој кишобраном
И виче из свег грла

Не дај се душо („Пролазник и топола“)⁴⁷

Шта ћеш бољу (и лепшу) одбрану. Из ње избијају, истовремено, ватра и суза, увис, ка небу прочишћујући нас, грешне и пролазне!

Циклус *Игара* посебна је Попина прича или, ако хоћемо, посебан Попин кључ.

Читајући било коју од песама циклуса *Игре* из збирке [*Непочин поље*] читалац достиже готово потпуно разумевање света у коме живи. Његово искуство идентификује се, безмало, са оним који је поседовао песник у стању инспирације. Таква перцепција превазилази разумевање садржаја песме, она је у суштини, перцепција основе читаве те динамичне структуре, тих „игара“ са свим њиховим тензијама и супротностима које чине основу песме. Читалац тако достиже тачку изнад онога што је изложено, он се домаша елипсе коју песма тежи да наговести. Та елипса је изнад времена и простора, она је вечност, свеобухватајући наш свет у коме егзистирамо и који егзистира у нама. У Попиним песмама читалац перципира игре које су, у ствари, битни односи у животу. Али зашто су то баш игре? У одређеном контексту (играти се рада, на пример) та реч даје ироничну димензију речи на коју се односи, открива у њеној привидној озбиљности комичну црту⁴⁸,

стиже до закључка књижевни критичар Богдан А. Поповић.

Попа, дакле, гради народним језиком (и духом) свој песнички свет. Новица Петковић тврди како је:

У критици већ примећено да је Попа загонетке у свом зборнику народних умотворина објавио тако што им је одгонетку метнуо у наслов. У том су облику нешто ближе његовим песмама, нарочито онима из циклуса *Списак*. Па ипак је то само оно што се споља види. Изнутра, међутим, можемо пратити како све што, по пореклу, припада паремији и фразеологији, песник пажљиво окреће – лицем

према нама – са чисто сликовне стране. Оно што је у великој језичкој залихи – сагласно с улогом коју је имало у усменој култури – било окренуто леђима, сада се окреће лицем: слике нам се отуд приближавају, необичне и чисте, као да их први пут видимо. Је ли то извор о ком нам је песник говорио⁴⁹.

Бистар кључ за бистре изворе, рекли бисмо:

Један буде клин други клешта
Остали су мајстори

Клешта дохвате клин за главу
Зубима га рукама дохвате
И вуку га вуку
Ваде га из патоса
Обично му само главу откину
Тешко је извадити клин из патоса

Мајстори онда кажу
Не ваљају клешта
Развале им вилице поломе им руке
И баце их кроз прозор

Неко други буде затим клин
Неко други клешта
Остали су мајстори („Клина“)⁵⁰

једна глава
четири ока
два у пећини стоје
а два на коњу јашу („Наочари“, народна умотворина)⁵¹

из живог испаде,
жива га диже,
језик му расече,
те седамдесет и седам
језика надговори („Перо“, народна умотворина)⁵²

Иза кулиса наивне игре препознајемо савремено доба у којем је „играч обасјан сопственим звездама“⁵³.

И сопственим судбинама:

Овај стално премешта своје очи

Стави их на леђа
И хтео не хтео пође натрашке
Стави их на табане
И опет хтео не хтео врати се наглавце

А овај се сав у уво претворио
И чује све што се не да чути
Али му дојадило
И жуди да се поново претвори у себе
Али без очију не види како („Између игара“)⁵⁴

„Нико се не одмара“⁵⁵ закључује песник, не штедећи у игри ни „играче“, ни себе, ни читаоца.

Занимљив је још један податак, чињенично стање, наслови Попиних песама овде прецизно и јасно упућују на наслове из сјајног избора *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*: „Игре“, „Клина“, „Жмуре“, „Свадбе“, „Јурке“, „Ружокрадице“.

У оваквим играма препознајемо код Васка Попе свакодневне теме и догађаје. Преиначеним језиком своје поезије (редак стилски поступак!) Васко Попа преноси животне ситуације:

Свако свуче своју кожу
Свако открије своје сазвежђе
Које ноћ никад видело није

Свако своју кожу камењем напуни
Свако са њом заигра
Обасјан сопственим звездама („Свадбе“)⁵⁶

„Игра“ се пред нама одвија попут какве слике пикасоовске, чинећи нас да видимо („и чујемо“) портрете сопствених судбина.

Фолклор у својој свеукупности део је мита и српске митологије. Не сагледавајући га тако нећемо моћи одгонетнути Попине везе са њим, нећемо моћи откључати песникове недокучиве тајне.

У предговору својој „златној јабуци“ Васко Попа је између осталог записао:

Та свемирска мера којом су мерене, измерене и дате све ствари у нашој народној поезији, било да је реч о човеку, или мраву и звезди, дају народном песничком говору једну опчињујућу драж којој ниједно наше поколење не може одолети. То присуство

читаваог свемира у свакој ствари чини од народне поезије неку врсту таблица по којима је створен свет, боље и тачније речено – таблицу по којима би човек створио свет, такав да он у њему може да живи⁵⁷.

Како је мислио и говорио, тако је и писао, племенећи своју поезију (и нас) тим језиком.

„Пропевао је језиком векова наших који нису дошли до речи. Умио се на вилинским источницима народног песништва, огледао се у небеским и подземним водама књижевности наше староставне и усменог, умотворног говора народног“⁵⁸, исписао је о другом великом песнику, Момчилу Настасијевићу. Речи су ово које би одлично пристајале уз Попино име. И с правом. Зато ће Александар Јовановић о Попиној поезији записати:

Језик, култура, цивилизација и припадност песничког субјекта њима присутни су и у површинским и у дубинским слојевима песме, односно, нешто другачије речено, и по тематском и на формалном плану. Не само шта нам песма говори, него и како она говори, сведочи о односу песме и њеног песничког субјекта према традицији и култури. Не треба посебно наглашавати да се тај однос мери сложеношћу и уметничком успелошћу песничке организације којом се исказује, то јест вредношћу самих песама, а никако декларативним исказима у стиховима⁵⁹.

Попа не користи ни механички, ни површински мотиве из српске традиције, културе и историје. Мера тог Попиног односа, овога пута у другој хипостази: песник – национална митологија и космогонија, далеко је од плитке декларативности. Сложеност тог односа види се на два плана – језичком и уметничком приступу миту. Узимајући за полазну тачку мит, најчешће национални удес (из ког је мит настао), песник гради свој језик и „своје могуће песничке светове“⁶⁰, славну прошлост и херојске, али и трагичне догађаје из ње уграђујући у посебан, свој митолошко-песнички круг. Ако је фолклор део српског мита, Косовско поље, Савин извор, Хиландар, Жича јесу и мит и светиња:

Поље ко свако
Длан и по зеленила

Млад месец коси
Пшеницу селицу

Два украшена сунчева зрака
Слажу је у крстине

Кос наглас чита
Тајна слава расута по пољу

Божури стасали до неба
Служе четири црна ветра
Сједињено крвљу бојовника
Поље ко ниједно
Над њим небо
Под њим небо („Косово поље“)⁶¹

Попа, за разлику од другог великог песника, Миодрага Павловића, не демитологизира историју и традицију. Он је њоме усхићен, од њених блиставих места полази и њима се враћа, градећи свој песнички свет. У том песничком свету Васко Попа нагласак ставља на светиње, на свој начин: хладно певајући о ватри.

Рекли смо да је Васко Попа све ове и друге српске светиње, на челу са незаобилазном словенском липом, узео за полазну тачку својих песама, за полазиште својих лирских ходочашћа. Несвакидашњих у српској књижевности:

Око његове главе лете пчеле
И граде му живи златокруг

У риђој му бради
Засутој липовим цветом
Громови с муњама играју жмурке

О врату му вериге висе
И трзају се у гвозденом сну

На рамену петао му пламти
У руци штап премудри пева
Песму укрштених путева

Лево од њега тече време
Десно од њега тече време
Он корача по сувом
У пратњи својих вукова. („Свети Сава“)⁶²

За разлику од Попиног кључа, Павловић „види“ Косово поље кроз призму немилосрдне ироније:

Сад је то прича у граду будала,
а тад су погинула цара два!
За вечеру седоше јунаци без глава,
а неман се хранила с морског дна („Косово“)⁶³

Топика, ритмичка интонација, мелодичност слика, главне су компоненте Попине поетике. Тако у циклусу *Косово поље* песник актуализује, суптилно, лексичке могућности именице *Кос*, градећи етимолошке синтагме (кос-косово поље-Косово), затим визуелне (кос-птица црне боје) и, не на крају, персонификације и метафоре:

Ја кос
Црноризац међу птицама
Склапам и расклапам крила

Чинодејствујем насред свога поља
Претварам у кљуну
Кап росе и зрно земље у песму („Косова песма“)⁶⁴

Све ове асоцијације су, на свом реду, и звучне, што никако не треба занемарити у том семантичком односу између стихова и поема, па и између читавих циклуса.

Васко Попа успоставља прецизну хронологију између циклуса у књизи *Усправна земља*. Још један је ово доказ о строгости Попиних песничких композиција.

Између *Ходочашћа* и *Повратка Београду* све је сложено хронолошки, песник гради симетрију у чијој се основи налазе догађаји – симболи.

Савремени српски песници су опевали на различите начине огромно епско наслеђе српског народа. Полазећи од сопствених поимања песничког концепта, они граде нове смислове. Код Васка Попе се, то можемо тврдити са сигурношћу, десила лиризација епског, песник, полазећи од *кода* српског фолклора и традиције, гради сопствени песнички систем.

Литература

1. Иван В. Лалић, *О поезији Васка Попа*, у *Васко Попа: Песме*, Нолит, Београд, 1988. стр. 6.
2. Зоран Мишић, *Поезија опседнутих ведрина*, у *Васко Попа: Песме*, Нолит, Београд, 1988, стр. 8.
3. Предраг Палавестра, *Послератна српска поезија*, у: *Песници*, IV. Матица српска, Српска књижевна задруга. Нови Сад – Београд, 1967, стр. 24.
4. Иван В. Лалић нав. дело, стр. VI.
5. Васко Попа *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971.
6. Васко Попа, *Поноћно сунце: Зборник песничкиг хумора*, Нолит, Београд, 1979.
7. Васко Попа, *Поноћно сунце: Зборник песничких сновиђења*, Нолит, Београд, 1979.
8. Александар Јовановић, *Песници и преци*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 28.
9. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 5.
10. Ibidem.
11. Ibidem, стр. 8.
12. Васко Попа, *Урнебесник: Зборник песничког хумора*, Нолит, Београд, 1979, стр. 11.
13. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 11.
14. Ibidem, стр. 12.
15. Ibidem, стр. 13.
16. Ibidem, стр. 226.
17. Ibidem.
18. Ibidem, стр. 229.
19. Васко Попа, *Урнебесник: Зборник песничког хумора*, Нолит, Београд, 1979, стр. 35.
20. Ibidem, стр. 233.
21. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац, лепа варош“, Вршац 1997, стр. 349.
22. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 106.

23. Васко Попа, *Кора*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 11.
24. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 148.
25. Тиодор Росић, *Синтаксичка строгост поезије Васка Попе*, у: *Поезија и памћење*, Дечје новине, Горњи Милановац, 1988, стр. 77.
26. Васко Попа, *Кора*, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, стр. 41.
27. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 28.
28. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 97.
29. Иван В. Лалић, *нав. Дело*, стр. XI.
30. Васко Попа, *Песме*, Просвета, Београд, 1988, стр. 60.
31. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 165.
32. Васко Попа, *Песме*, Просвета, Београд, 1988, стр. 94.
33. *Ibidem*, стр. 97.
34. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 107.
35. *Ibidem*, стр. 478.
36. Васко Попа, *Песме*, Просвета, Београд, 1988, стр. 103.
37. *Ibidem*, стр. 103.
38. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 178.
39. *Ibidem*, стр. 183.
40. *Ibidem*, стр. 186.
41. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 43.
42. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 187.
43. *Ibidem*, стр. 188.
44. *Ibidem*, стр. 190.
45. Ален Боске, *Васко Попа или народна враџбина*, „Дело“, Београд, VII, 12/1962, str. 1456.
46. Снежана Самарџија, Трагом родне понорнице (Симбол поезије Васка Попе и усмена традиција), у: *Поезија Васка Попе* (Зборник радова), Институт за књижевност и уметност, Београд, 1997, стр. 159.
47. Васко Попа, *Песме*, Нолит, Београд, 1988, стр. 261.

48. Богдан А. Поповић, *Васко Попа: Пут ка универзалном*, „Градац“ Чачак, бр. 128, 129, 130/1998, стр. 72.
49. Новица Петковић, Увод у тумачење Попине поетике, у: *Поезија Васка Поне* (Зборник радова), Институт за књижевност, Београд: Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 29-30.
50. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршав лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 82.
51. Васко Попа, *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 76.
52. Ibidem.
53. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 85.
54. Ibidem, стр. 87.
55. Ibidem.
56. Ibidem, стр. 85.
57. Васко Попа, Од злата јабука, у: *Од злата јабука: Руковет народних умотворина*, Просвета, Београд, 1971, стр. 6.
58. Васко Попа, Момчило Настасијевић, у: *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 578.
59. Александар Јовановић, *Песници и преци*, Српска књижевна задруга, Београд, 1993, стр. 8.
60. Ibidem, стр. 9.
61. Васко Попа, *Сабране песме*, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац, 1997, стр. 227.
62. Ibidem, стр. 219.
63. Миодраг Павловић, *Поезија*, Просвета, Београд, 1986, стр. 55.
64. Васко Попа, *Песме*, Нолит, Београд, 1988, стр. 135.

Slavomir Gvozdenović

Vasko Popa's Lyrical Dialogue with Tradition, History and Memory

Abstract: In an authentic manner, Vasko Popa was attached to tradition. The cordially exciting immediacy with which he discovered and discussed the sources of that tradition and collective memory was intoxicatingly refreshing in contemporary Serbian literature.

Lyrical dialogue with tradition, history and memory is an important component of Vasko Popa's poetry.

If we were to categorize the poetry of Vasko Popa thematically, it would be easy to conclude that his poems and cycles can be classified into several thematic units, circles. In one such classification of Popa's poetry into thematic units, we get *mythological, historical, patriotic and love circle*.

But the poet does not take the motifs belonging to Serbian national and cultural history, tradition and memory literally, he passes them through his own filter, shapes them with his vision, gives them authenticity through new symbols. In a word, he inspires them with life.

Like all postwar Serbian poets, Popa is not immune to the most significant national symbols.

But now this is different: simple speech becomes the poet's main tool. Now we see (or feel) everything differently through Vasko Popa's poetry. We experience the myth of Kosovo, Mileseva's "angel brother", the battle of Čegar more immediately, in an unusual way: *Is this our world or not // The flaming eagle falls from our faces / The wonderful wind leaves the heart / We're holding on to the last breath // What to hold on to // Not a cloud to give us a hand / Not a stone to lend a shoulder / No time to come to the rescue / Who counts death's teeth yet* ("Rose over Čegar").

Keywords: Vasko Popa, exciting immediacy, tradition, history, myth, lyrical dialogue, unit, circle, poetic experience, authenticity, vision.

Наташа Филиповић
Факултет за стране језике, Алфа универзитет, Београд
rostova@hotmail.com

ДЕМИСТИФИКАЦИЈА МИТА И ИСТОРИЈЕ У РОМАНУ *ПСИ РАЈА* АБЕЛА ПОСЕА

Сажетак: Рушење конвенција митолошког дискурса у роману *Los perros del paraíso* (*Пси раја*, 1983), аргентинског аутора Абела Посеа, дефинише његову постмодерну заокупљеност разоткривањем „великих наратива“. Мит, који у контексту модерности представља колективност људског постојања, и историја као дискурс заснован на постигнутом сагласју о прошлим догађајима, у овом су роману деконструисани. Оба дискурса се доводе у исту равн, јер оно што је у основи културолошки садржај, намећу као колективни архетип. И историја – званична верзија Колумбовог путовања и "открића" Америке, као и мит о Вечном повратку, који оживљавањем ситуација стварања космоса историјским догађајима даје привид кохерентности – имају за циљ реконструсање прошлог догађаја, с намером да узурпирају простор значења. Роман *Пси раја* структурира овај процес тако што митско Колумбово путовање у Америку гради као одраз у огледалу мита о Вечном повратку. Рушењем ауторитета „великих наратива“, доводи се у сумњу архетипски ауторитет било ког текста, а мит, историја и књижевност постају само теорије о стварању значења текста. Из ове перспективе произилази и закључак о фикционалности историјског текста, који је, као и мит, творевина језика, те као такав само једна од дискурзивних верзија догађаја.

Кључне речи: мит, историја, Колумбо, „велики наративи“, постмодерност, вечни повратак.

Најлз: *Он је мит!*

Полет: *Као и ти!*

Најлз: *Мит не можеш убити!*

Полет: *А ти га окрени Најлз!*

Покажи ми његово наличје.

Сем Шепард, *Самоубиство у б-молу*

У наведеном цитату из *Самоубиства у б-молу* Сема Шепарда (Sam Shepard, *Suicide in B Flat*), један од актера драме сматра да је мит неуништив, да га је немогуће разградити, убити, да је стабилан, древна формула која је изражена језиком да би се пренело неко конкретно знање. Ово, рекло би се, оптимистичко, модерничко тумачење мита као посредника у комуникацији ванвременских емоција се, преломљено кроз призму постмодерности, заправо претвара у своју супротност, изражену речима другог актера Шепардове драме. Дијалог између два лика тако постаје јасна алузија на могуће текстуалне манипулације којима су изложени мит и митски модели, а о којима ће у овом раду бити речи.

Као читаоци имамо тенденцију да митове читамо из статичне перспективе, аутоматски, сматрајући да нам наши ограничени културолошки кодови обезбеђују аутентичне и универзалне интерпретативне оквире. Мит нам у контексту ове тенденције служи као својеврсни кључ за откривање идентитета, врста сурогат-историје или приручне филозофије, а често је од користи када треба поентирати у дискусијама о истини, вери, политичким теоријама, културном идентитету, историји, друштвеним обичајима. С друге стране, шта се догађа када митове покушамо да, како то каже Полет из Шепардовог комада „окренемо“, постмодерним речником деконструишемо? Шта је са чињеницом да су митови који су опстали у усменој и писаној традицији остали непромењени, али се наша перцепција те традиције мења, да наши културолошки стереотипи утичу на нашу интерпретацију мита? Овај други импулс који напушта становиште о миту као врсти Лиотаровог „великог наратива“ управо је и полазна тачка аргентинског писца Абела Посеа у роману *Пси раја* (1983). Посе ће показати како је, напуштањем праксе аутоматског читања мита као статичног текста који претендује на откривање универзалних истина, могуће указати и на његово наличје, те да је искуство оваквог новог читања, иако фрустрирајуће, у исто време и ослобађајуће у смислу да субверзија митолошког кода води и ка разусловљавању од књижевног дискурса као „великог наратива“.

Овај рад се бави и питањем односа између мита и историје у поменутом роману. Мит о Изгубљеном рају, који ће у овом раду бити посматран у функцији Елијадеовог мита о Вечном повратку, представљаће један од контекстуалних оквира анализе. Тачније, говорићу о специфичним односу митолошког и историјског дискурса у Посеовом роману, који се бави, слободно се може рећи, једном од опесивних тема хиспаноамеричке књижевности – реконструкцијом историје јужноамеричког континента, конкретно, темом тзв. открића Америке.

На самом почетку треба напоменути да постоји безброј облика митова и безброј облика историје; и да било какав покушај да се објасне мит или историја у свом есенцијалном облику, води у произвољне дефиниције. У свакодневном говору, речи мит и историја се често употребљавају у контексту контрадикторности. Прича се тако може сматрати истинитом или лажном. Ако је истинита, онда говоримо о историји, ако је лажна, онда је то мит. Оваквој врсти редукције доприносе и сами историчари који су често склони да верзију догађаја коју сматрају неистинитом назову митом. Али, пошто је циљ историчара да производе људске фантазије замени производима историјског истраживања, овим упрошћеним тумачењем разлика између мита и историје, они замагљују важну чињеницу да мит и историја заправо коегзистирају, да су међусобно зависни и да једно без другог не могу.

Извесно је да се историографија много пута окретала миту у потрази за одговорима на своја питања. Притом се увек постављало питање веродостојности мита као историјског извора. Тако се још у време Хераклита ствара интелектуални покрет који је проблематизовао веровање обичних људи у митове песника. Дефиниције мита као „лажи“ или „невероватних прича“ датирају још од раних грчких филозофа, који су примењујући рационално размишљање и логичку анализу у расправама о метафизичким питањима одбацивали митове као непоуздане и неистините приче.

И мит и историја се баве фундаменталним питањима постанка и развоја, али је историографија при изналажењу начина да допре до одговора такође заинтересована за логички доследан, рационалистички метод. Разлог зашто је Хераклит одбацио Хомерове митове као лажи и неозбиљне приче за простодушан народ је то што није могао да рационално и логички провери њихову веродостојност. У Хесиодовом миту се, на пример, објашњава порекло космоса и начин на који је Зевс постао његов господар тако што се тврди да су музе у њега „удахнуле“ истину. Овде се поставља питање како историограф може да истражи и

верификује тврдњу о божанском надахнућу и на основу тога реконструише тај део историје човечанства.

Дакле, историја митологије почиње са првим критичким истраживањем филозофа о методама и веродостојности мита, али су и дан данас тумачења митова фокусирана на слична питања. То су основна метафизичка питања о пореклу и природи универзума, као и о изналажењу логички доследног, рационалног система који би омогућио одговоре на њих. Од велике важности за питање односа историја – мит је и појава тзв. алегоријске митологије у 6. веку, која се јавља као последица грчког рационализма, као начин читања догађаја приказаних у миту при коме се врши декодирање симбола мита, излагање из дословности текста, проналажење испод површине мита скривених референци на историјске догађаје, природне појаве или филозофске и верске истине. Дуго времена је ово декодирање било преовлађујући начин на који је митолошки дискурс опстајао не само у филозофији већ и књижевности. Многи аутори су посезали за митовима као за универзалним метафорама чије би декодирање требало да открије неку суштину или истину присутну још од прехришћанских култура. Другим речима, без обзира на тематске и стилске новине које су се појављивале унутар књижевног дискурса кроз различите епохе, однос према миту је остао у оквирима опсесивног, рационалистички обојеног откривања тајног кода. Из потребе да се установи стабилан извор, разоткрије нека скривена истина, да се дође до неког коначног сазнања, митолошки дискурс је све више постајао одраз у огледалу историјског дискурса – само што се, за разлику од историјског, који је био дефинисан строгом методологијом, митологија служила стварањем метафора и паралелних стварности.

Постмодерност у том смислу прави заокрет који се пре свега огледа у етичком и онтолошком отклону од универзалности мита, али и од терора историографске потраге за извором, истином. Мит и историја прелазе у домен текстуалности: јењава модернистичка опседнутост оним што Лиотар назива „великим наративима“, тј. свеобухватним, линеарним причама и системима који намећу дефинитивна и универзална објашњења стварности. Лиотарова теза о крају великих наратива (Лиотар, 1988) као једна од најзначајнијих постструктуралистичких претпоставки подразумева немогућност конституисања апсолутне истине. У том смислу сви наративи који полазе од основних претпоставки модернизма: идеје напретка, знања и добра, који трагају за једном, јединственом и апсолутном истином, нису више могући. То су, по Лиотару: у домену историје наратив француског просветитељства, у филозофији немачка класична филозофија сазнања, али

такође и политика, економија, историја, митологија, па и религија, са својим наративом хришћанског спасења. Сваки покушај да се репрезентује историјски догађај, сматра Лиотар, представља покушај репрезентовања оног што је непредстављиво, покушај да се искаже оно што није изрециво. Уместо ових великих наратива или метанаратива, постмодерност нам предлаже нелинеарне приче, перспективизам и језичке игре, било да се ради о историји, књижевности, митологији, економији или политици. У контексту проучавања односа мит-историја, ово би подразумевало поновно промишљање појмова везаних за митологију и историју, као и поновно исцртавање дискурзивних мапа које за собом повлачи могућност другачијих, алтернативних модела мишљења и деловања. Један пример тог другачијег модела би било виђење мита као маске која друштвену моћ приказује као нешто природно и богомдано, о чему пише Ли Грин у *Blacks in Eden*, показујући како су мит о рајском врту искористили Јужњаци у доба ропства у Америци у 19. веку како би доказали супериорност белаца у односу на Афро-Американце.

Пси раја: нови хиспаноамерички историјски роман

Текст о коме говоримо представља радикалан пример актуализовања споменутих алтернативних модела у третирању односа мит-историја. Користећи се стратегијом опонашања историјског линеарног дискурса, Посеов текст генерише иронијску дистанцу и прави отклон од конвенција, не само историјског романа, већ и дискурса историографије. Он ради на томе да дискредитује и демистификује и саму линеарну историју, а то чини паралелно са деконструкцијом другог „великог наратива“ – митологије. И по осталим наративним стратегијама које користи, роман *Пси раја* се недвосмислено може сврстати у групу тзв. Новог хиспаноамеричког историјског романа под чијом се одредницом у историјама хиспаноамеричке књижевности налазе и романи *Краљевство овог света* Алекса Карпентијера, *Terra Nostra* Карлоса Фуентеса, *Рат за крај света* Варгаса Љосе, *Генерал у свом лавиринту* Гарсије Маркеса и многи други. Фернандо Аинса у делу *Нови историјски роман и релативизација историографског знања* наводи карактеристике ове подврсте:

1. поновљено, критичко читање историје, актуализовање догађаја кроз критичко промишљање прошлости;
2. сумња у легитимност званичне верзије, приближавање историјској истини кроз књижевни дискурс средствима ироније, пародије и сл;
3. појава многоструких историјских перспектива;
4. елиминисање „епске дистанце” (Бахтин), тј.

демистификација историје и постизање дијалогичности кроз увођење претходне историје у садашњост; 5. мешање наративних времена; 6. интертекстуалност: навођење лажних историјских извора и докумената, који својом текстуалношћу фингирају историчност и веродостојност; 7. језик који обилује архаизмима и др.

Ради се дакле о дисторзији историјског дискурса средствима изостављања, претеривања, фикционализацијом историјских личности, интертекстуалношћу, употребом метанаративних коментара, најчешће у облику реплике на историографски текст. Као и у другим романима ове групе, интересовање за реконструкцију хиспаноамеричке прошлости код Посеа се фокусира на тему открића Америке, са претензијама да се обелодани тајна страна овог догађаја, права верзија, прећутана од стране историографије. *Пси раја* се тако придружују серији романа чији је главни протагониста Кристифор Колумбо.

Тематски оквир Посеовог романа је, дакле, историјски догађај открића Новог света и околности које су га пратиле, почев од описа Колумбовог детињства и младости и његовог сна о налажењу земаљског раја, одлуке Католичких краљева Изабеле од Кастиље и Фернанда Арагонског да га ангажују за своје интересе и пошаљу на прекоокеанско путовање, доласка у Америку, западања у делиријум изазван убеђењем да је пронашао Изгубљени рај, до масакра и разарања у Новој земљи, смрти краљице Изабеле, Колумбовог депортовања у Шпанију и коначног рушења сна о земаљском рају.

Роман је подељен на четири поглавља која носе називе четири елемента, оних које езотеријска традиција сматра основним елементима Стварања: 1. *Ваздух*, у коме се у атмосфери „разређеног ваздуха и еротске тензије“ описује декаденција Европе у периоду пре открића Америке, 2. *Ватра* – описује унутрашње немире Колумба: жеђ за авантуром, али и грађански рат у Шпанији и Реконкисту, 3. *Вода* – обухвата Колумбово прекоморско путовање и описује околности које су му претходиле, али и најаву потраге за изгубљеним рајем, 4. *Земља* – на квазиисторијски начин излаже сам догађај освајања Новог света и наступајући Колумбов донкихотовски делиријум у земаљском рају.

Оваква структура, која је праћена хронолошким табелама придруженим сваком поглављу, смешта текст у наративно-временски оквир који оставља утисак стабилности и геометричности. То је, међутим, привид, јер се паралелно са западњачким рачунањем времена, појављују и алузије на ацтечки календар. Тако, непосредно после године 1468. следи период назван „2 – Кућа“ и „4 – Calli“ (кућа ноћи у преображају), која се

односи на циклус Месеца као симбол смрти, гроба, таме, трансформације, а све ово у контексту описа стања у Европи, континенту који је у агонији и коме је потребна обнова:

Свет се гушио, без ваздуха. Претераност агоније, преобиље смрти [...] Гушење Запада се претварало у агонију. Узнемирани моћници су заседали. Биле су потребне брзе одлуке. [...] Запад је гушећи се чезнуо за својим мртвим сунцем, својим изгубљеним нервом живота... Пипао је у мраку... (Posse, 1987: 14-15).

Чињеница да је текст романа подељен на четири дела служи и у контексту подсећања на пресократовску филозофију, на митологију, на обједињеност и мешање старог и новог света. У том смислу можемо рећи да је употребом цитата из Тилама Балама – деветотомне руком писане збирке пророчанстава, историјских хроника и обредних упутстава Маја народа на Јукатек језику, најављен и непостојећи пети део романа, и то као „Доба Сунца“, алузија на последњи од пет периода мајанске космологије, чијим крајем се завршава и људска цивилизација и наступа митско спајање прошлости, садашњости и будућности: „Почела је ера Сунца у покрету, која прати доба Ваздуха, Ватре, Воде и Земље. Ово је почетак и рођење последњег доба, клица уништења и смрти. Сунце у покрету, Сунце на Земљи, то ће се догодити“ (Posse, 1987: 240).

На овај начин се у роману супротстављају две визије света: западна, европска, која је окренута ка споља и која у загушљивости своје декаденције, на преласку из Средњег века у Ренесансу, бежи од себе саме и тражи катарзу и нови почетак кроз освајање нових светова, и друга, визија становника новог континента који су окренути ка унутра и који живе у хармонији и јединству са светом.

Пси раја: демистификација историје

Пси раја без сумње осветљавају историјски догађај открића Америке и разлоге и последице овог догађаја из угла другачијег од оног који нам нуди такозвана Званична верзија. Око ове чињенице нема спора ни међу книжевним критичарима који су се бавили Посевим романом (Pulgarín, 1996). Овде је реч о томе да је Посе отишао корак даље од демистификације традиционалног историјског дискурса, али и о томе да се не ради само о другачијем полазишту, него и о радикално другачијем исходишту, о чињеници да овај текст имплицитно пласира и своју, сопствену верзију историје.

Пси раја своју, слободно можемо рећи, постмодерну оријентисаност ка деконструкцији линеарног историјског дискурса доводе до радикалних исхода. Субверзивност у приступу питањима веродостојности историографије с једне стране, и фикционалног карактера књижевног дискурса с друге стране, логично води ка закључку о фикционалном карактеру историје и њеној демистификацији као метанаратива. Посе је у том смислу прави Лиотарски постмодерниста који се одликује неповерењем у метанаративе, у експанаторне принципе и претензије на веродостојност, у узимање здраво за готово претпоставке да су свет и људско постојање сазнатљиви јер су рационални и организовани по неким универзалним и проверљивим принципима. Текст романа показује неповерење према фактографском емпиризму и идеји објективизма и историјске догађаје представља као дискурзивни конструкт, из чега произилази да није могуће инсистирати на једној, „истинитој“, верзији догађаја.

Да би предочио постојање различитих верзија историје, текст романа у првом реду релативизује канонску историју. Приповедач нпр. у једном тренутку, док препричава један од говора Изабеле од Кастиље каже: „Хроничари не сачуваше текст ове објаве. Као и увек, запишу шта им је лакше“ (Posse, 1987: 42). Други пример релативизације званичне историје је тренутак када, скрећући пажњу на стратегије које су користили Јевреји да би постали део Плана Изабеле и Фернанда, приповедач каже: „Нема помена о детаљима састанака, ни о финансијским подухватима (о ономе што је важно, врло мало је записано, отуда и суштински недостатак веродостојности код историографа“ (Posse, 1987: 90). Говорећи о односу између краља и краљице: „Постоји само једна историја, историја високопарности, историја видљивог, оних догађаја који имају епилог у катедралама и у дефилеима: зато је тако банално значење историје која је створена за званичну употребу...“ (Posse, 1987: 60).

После овог непризнавања важности званичне историје, текст сугерише једну другачију верзију прошлости, која тражи разлоге великих историјских догађаја у сфери личног, локалног и конкретног, као што се читава на примеру приказа устоличења Католичких краљева, Фернанда и Изабеле и историјског успона Шпаније под њиховим крунама. Тврдњом да је мотив овог политичког брака била еротска привлачност између двоје владара, текст романа на самом почетку најављује десакрализацију историје и одбацивање идеје да се матрица историје састоји из политике или идеологије. У складу са познатом Делезовом тврдњом да „жеља производи стварност“ (Deleuze, 1987: 15), историја је у *Псима раја* вођена

енергијом сексуалне жеље: „Од шест поподне би се затварали у своје одаје 'како би даље могли планирати свој краљевски брак', како о томе пише Фернандо Пулгар“ (Posse, 1987: 49). Другом приликом се каже: „Цела је истина да се између Фернанда и Изабеле водила трансцедентална борба, борба тела и полова, борба која је утемељила снагу Запада и последично, његове страхоте“ (Posse, 1897: 61). Космичко-еротске силе, довољно јаке да покрену историју су били Католички краљеви: „1478. 27-ог фебруара, током тајног обреда, Родриго Борха, будући папа Александар VI, благослови свети брак Фернанда и Изабеле. Ватикан је искупљен... Ренасанса” (Posse, 1987: 57).

Паралелно са причом о краљевском пару, одвија се прича о недаћама Колумбовим да скупи средства и оствари своје снове – крене у потрагу за земаљским рајем. И овде се ради о својеврсном пародирању званичне верзије: сада се историја показује као плод борбе за моћ. Католички краљеви под маском идеја о ширењу хришћанства и оживљавању мита о Изгубљеном рају планирају освајање нових територија и њихових богатстава и тиме остваривање превласти у Европи.

Неповерење у фиксирани историјски дискурс и указивање на дискурзивну природу, не само историје већ и књижевности, читавају се и у стратегији пародијског коришћења хипотекста, тј. цитата из стварних или измишљених историјских извора. Ова врста интертекстуалности производи тензију на нивоу текста између самог историјског дискурса и његове деконструкције. Неки од ових извора су наравно измишљени: “Може се рећи да је Адмирал дошао до средишта земаљског раја 4. августа 1498. (J. W. Kilkenny)“, где је чак измишљено енглеско име аутора извора да би се исмејала склоност ка позивању на стране изворе као ауторитете.

Текст обилује и другим елементима који се поигравају стратегијама својственим традиционалном историјском тексту и којима се постиже пародијски ефекат на претерану педантерију позитивистички оријентисане историографије. Један од тих елемената је и коришћење фуснота, у којима се наглашеном прецизношћу, у маниру историјских хроника, појашњава нека тврдња из главног текста. Тако, када се у главном тексту тврди: „Тако се рађало братство верних краљевском пару: Беатрис де Бобадилја, Алонсо Такон, Фернандо Нуњес, адмирал Енрикес, архипрезбитар из Толеда и други иницирани...“ (Posse, 1987: 60), то се у белешци на дну стране појашњава следећим речима: „О рађању секте 'SS' видети у Прескотовој Историји и делима Балестероса Гаиброса и других. Није тајна за ауторе као што су Pawles, Sanchez Drago, Bergier, да је Хитлер Герингу изразио своје безусловно дивљење према Изабели Кастиљанској“ (Posse, 1987: 60).

Ту је и често коришћење анахронизама. Колумбови анахрони сапутници су Данте, Хајдегер, Леви-Строс, Рилке, Томас Ман, Торкемада, Сартр и спомињу се или правим именом или асоцијацијама на њихова имена кроз употребу анаграма (Карл Маркс – Мордекаи, иначе историјски, један од главних профета у Хебрејској библији, Ниче – Улрико Нич који обилазећи пронађени рај у потрази за Творцем долази до неопозивог закључка да је Бог мртав, Борхес – „siego Osberg (анаграм) de Osampo“, Паскал, Кафка, Карлос Фуентес („Од Теотиуакана, најпрозирнијег региона је долазио ветрић...“, алузија на Фуентесов роман *Најпрозрачнија област*, Сервантес и Декарт („туда пролази кљаста војник... и луди Француз, изјављујући да је интелигенција добро расподељена али јој недостаје метода“ (Posse, 1987: 137).

Из свега овога је очигледно да се у *Псима раја* приповедач подсмехује фигури традиционалног историчара и његовој заокупљености лингвистичком организацијом елемената текста у циљу произвођења одређеног значења и утиска кохерентности. Код читаоца ово изазива питање о аутентичности/веродостојности одређених верзија историјских догађаја (у овом случају ради се о идентификовању правих разлога „откривања“ Новог света). Отуд и теза о фикционалности историје јер је она у крајњој линији само један од могућих дискурса. У тексту романа се линеарности историје супротставља једно другачије схватање историје, текстуално најављено већ споменутиим цитатом из Чилама Балама који сугерише да у историји не постоји еволуција већ мноштво могућих еволуција, а да је резултат увек нека нова, конкретна, локална историја.

Пси раја: демистификација митологије

Видели смо како пропадају Колумбови покушаји да користећи историјску или квазиисторијску архиву уђе у траг месту почетка. Зато се приповедач окреће истраживању друге могућности: Колумбу се сада као визионару, који је од детињства био опседнут сликом Изгубљеног раја, даје простора да своје путовање дефинише као потрагу у сфери митолошког. Историја почиње да се оживљава кроз мит о Вечном повратку.

Колумбо креће у експедицију преко океана са јасним циљем да историјски актуализује сопствену верзију мита о Вечном повратку. Та мисија бива мотивисана делом „Књиге постања“ који говори о стварању првог човека, о рајском врту, Адаму и Еви и паду у грех. (Овде ћемо оставити по страни контраверзу око питања да ли се приче које су садржане у „Књизи постања“ *Старог завета* уопште могу посматрати у контексту митологије било какве врсте. Није, дакле, намера да се доведе у

питање теза ортодоксних хришћанских апологета о бесмислености и неодрживости разних митова, као ни њихова вера у веродостојност онога што садржи *Стари завет*. Еден, на хебрејском значи „задовољство“, и овде ће се тумачити у контексту своје културолошки изведене метафоричности, као утопијска идеја, идеално место хармоније, ослобођења од смрти, рада, бола, кривице и стида.)

Архетипски мит о Изгубљеном рају је део и цивилизованих и примитивних култура и био је централна тема филозофских, књижевних и уметничких дела током историје човечанства. Овај мит се појављује у три контекста: прво, рај на земљи који је тешко пронаћи (као што је то случај са *Псима раја*), друго, место на Земљи које је близу али је део неке друге реалности, и најзад, Изгубљени рај, али не као место већ просветљено стање духа. У сваком случају, ради се о месту или стању духа у коме нема потребе за радом и ратовањем и где људи живе у хармонији и срећни.

Утицај приче о Изгубљеном рају из „Књиге постања“ на протагонисту романа јасно се читава из Колумбовог дневника путовања, који у неколико наврата инсинуира да је европску колонизацију Америке водила идеја стварања Новог царства као коначног циља историје и спасења које *Стари завет* предвиђа. Том циљу претходи прича о паду у грех и протеривању из Раја, која се међу хришћанима обично користи да објасни зашто су патња и смрт ушли у свет: Адам и Ева су, као што сви знамо, могли да вечно живе у рајском врту, под условом да не посегну за плодом дрвета знања, да на сцену није ступила змија, која искушава Еву да проба забрањену воћку. Пошто загризу плод, Адам и Ева схвате да су без одеће и покривајући се смоквиним лишћем покушавају да се сакрију од Бога, који их проклиње и протерује из Раја. Бог тада затвара улаз у Рај великим пламеним мачевима тако да нико више не може у њега да уђе.

Мит који представља основу целе старозаветне приче о томе како нам је поклоњена рајска башта, а ми смо изиграли поверење, послужио је Посеу као оквир за размишљање на тему историје у том смислу да за човечанство увек постоји нека савршена прошлост коју смо изгубили не базирајући се на вољу Бога. Стога можемо говорити о причи о изгубљеном рају у овом роману као о митском упоришту, полазној тачки са које Колумбо долази до пројекције о могућем повратку на место Постанка и у историјском смислу. Елијадеов Мит о вечном повратку (*Космос и историја: Мит о Вечном повратку*) у том смислу се намеће као шири контекст у коме се одиграва митолошки дискурс овог романа, тим пре што Елијаде овај мит дефинише као најстарији знани одговор на проблем тзв. „терора историје“. (Елијаде пише да су људи од прастарих времена

покушавали да себе заштите од хаоса и промене путем ритуалних периодичних оживљавања ситуација стварања космоса или херојских дела оснивача појединих култура. Када историја почне саму себе да афирмише, као што је то случај у роману *Пси раја* са Европом на прагу Ренесансе, друштва развијају теорије о космичким круговима које промовишу веровање да се може почети изнова, регенерисати се. Мит о Вечном повратку, који говори о цикличном уништењу и поновном стварању света, појављује се у друштвима која историјски у једном тренутку долазе до тачке да морају да пренебрегну историјску свест о себи и оправдају патњу.) У Посеовом роману се од самог почетка говори о крају Средњег века и потреби за Новим човеком: „Запад, стара птица Феникс, сабирао је дрва за ломачу своје последње ренесансе. Били су му потребни анђели и суперљуди. Родила се незаустављивом снагом, секта трагача за Рајем“ (Posse, 1987: 14-15). Ови „трагачи за Рајем“ посежу за простором у коме нема линеарног времена, у коме „не постоји један почетак и један крај, а патња је потребан састојак регулисан универзалним каузалитетом који захтева наизменично смењивање прогреса и регреса, радости и бола“ (Елијаде, 1987: 148). „Мит и ритуал Вечног повратка, дакле, историјским догађајима даје значење које одређеној култури пружа утеху и привид кохерентности, уклапајући се у већ консолидовани систем, у коме космос и човекова егзистенција добијају свој разлог постојања“ (Елијаде, 1987: 142). Механицистички историцизам који је предмет Посеове деконструкције у *Псима раја*, представља модерни еквивалент овог древног ритуала у смислу да развија тврђење да се историјско предвиђање, а то значи и одређивања циља и краја историјских процеса, може постићи откривањем „ритмова“ или „образаца“, „закона“ или „праваца“ на којима се заснива историјски развој. Према Хајдену Вајту (*Metahistory*) заговорници историцизма, узимају наизглед нејасни историјски феномен и конструишу наративе са циљем да представе „консолидацију или кристализацију“ неког „интегрисаног ентитета“, који постаје важнији од било ког „индивидуалног ентитета“ који је дефинисан или анализиран у наративном току. Дискурзивне верзије историјских догађаја на овај начин одражавају веровање да, као и архаични ритуал вечног повратка који обнавља своју космологију, и историја мора бити уобличена у неку врсту матрице која ће обезбедити трајни и кохерентни заплет.

Пси раја представљају откриће Новог света као личну потрагу Колумба за Изгубљеним рајем, његову верзију оживљавања мита о Вечном повратку, кроз четири прекоокеанска путовања, и еволуцију његовог размишљања о митском месту. То размишљање датира још од детињства

када је свештеник Фрисон заразио малог Кристофера „страшћу, жудњом и носталгијом за рајем“. Једног поподнева, пред задивљеном децом, он описује место у коме се не умире:

[...] поче да описује беле пешчане плаже, палме које су шуштале на најмањи поветарац, подневно сунце на плавом порцеланском небу, кокосово млеко и воћке непознате сласти, разодевена тела у бистрој и сланој води, нежну музику. Шарене птице. ... Мирне животиње. Колибри испија ружин сок. Свет анђела, савршених бића, безвременост: Тамо је Рај! И оданде бејасмо изгнани... Једино вредно живљења! (Posse, 1987: 26-27).

Текст романа у више наврата инсистира на овом „визионарском дискурсу“. Иако догађаји из раног живота Ђеновљанина историјски нису осветљени, у роману се Колумбу приписује месијанство још од детињства. Његов лик се конфигурише као „el Elegido“ (Изабран), неко чија мисија „надилази пуку земаљску амбицију и најамбициознијих хероја“, кога његова мајка описује као припадника „расе великана“, „плавооког и јаког као сам анђео“. Инсистирање на том „визионарском“ дискурсу је, у функцији Колумбовог дистанцирања од прозаичних мотива Католичких краљева који су га финансирани како би се нашао пут за Кину, нова трговачка рута, или чак нова домовина за протеране шпанске Јевреје.:

И о детаљима Колумбове потраге за земаљским рајем од приповедача сазнајемо кроз константно текстуално присуство историјских докумената, који му помажу да својој потрази за митским почетком да оквир историјски веродостојног, кредибилног, рационалистичког дискурса: „Засигурно је изградио такву визију раја користећи се илустрацијама из неподобних књига – самозваних путничких хроника које су већ биле објављене у Венецији, на машини која се звала штампарска преса“ (Posse, 1987: 23).

Потрага за океанским вратима која ће дозволити пролаз ка Рају се претвара у једину Адмиралову мисију: као потомак Исаија, Адмирал се сматрао носиоцем огромне одговорности: вратити се на место на коме престаје да постоји та замка свести, та мрежа исплетена од два конца, Времена и Простора (Posse, 1987: 131). Овде се очигледно ради о покушају модерног човека да своје Знање акумулира и кондензује кроз повратак на изворе референтног значења, кроз историју и митологију, у којима је сећање одвојено од свог почетка. Користећи историјско знање, Адмирал „тражи потврду, знак, а не вулгарну корист“ (Posse, 1987: 253). Иронично, историјске документе за којима посеже, Колумбо тумачи буквално –

пореди их са пределима кроз које пролази: нпр. за врућину која га прати на путовањима он наравно претпоставља да долази од пламених мачева који чувају улаз у Рај, а када наиђе на делту реке Ориноко, за њега је то река Еден, описана у „Књизи постања 2:10“, која се излазећи из рајског врта грана у четири велике реке. Један од знакова да је на правом путу је и чудесна црно-жута анаконда: „знали су по њеној величини и сјају да је то несумњиво она иста змија која се обратила Еви“ (Posse, 1987: 253). Кључна потврда да је прекоморска експедиција дошла до митског Почетка, до места Постанка, је тренутак када Колумбо наилази на велико сеиба дрво. Он објављује да су дошли до Дрвета живота и на њега качи своју лежаљку, објашњавајући осталима: „Овде се првобитне воде спајају у јединствени континуум. Налазимо се на прагу Почетка“ (Posse, 1987: 254).

Колумбово одушевљење Новим светом – пронађеним рајем – у почетку деле и његови шпански прекоокеански сапутници. То се тумачи као „жеља за једним светом у коме су владале друге категорије и једна потпуно фантастична топографија (приступачна неприступачност са правилима која су била различита од земаљских)“ (Posse, 1987: 127), али се касније испоставља да је очараност Шпанаца долазила од спознаје да се у Рају налази злато, као и да се у њему слободно може уживати у телима младих Индијанки. У земаљском рају се окружени голим Индијанцима (Колумбо их назива анђелима), испод Дрвета живота окупљају Колумбо, Бартоломе де лас Касас и Улрико Нич. Верујући да се вратио на почетак, Колумбо издаје два декрета која Шпанци морају поштовати: *Декрет о раду*, којим се забрањује свака врста рада и *Декрет о забрани облачења*, којим се прописује да, сходно месту на коме се налазе, сви морају ходати голи. Међутим, док Адмирал лежи испод Дрвета живота, време наставља да тече. Место на коме је према његовим плановима требало да се догоди поновно откриће Раја, почиње свој нови живот као Нови свет. Голотиња и нерад после две недеље доводе до досаде и празнине, сви почињу „да осећају да у одсуству зла свет губи значење“ (Posse, 1987: 259). Колумбови људи се буне, почињу да се чују речи као што су „достојанство“ и „нација“, док се шире насиље, силовања и уништавање културе Индијанаца. Црква објављује да домороци нису никакви анђели већ дивљаци, примитивци који не заслужују поштовање и да их треба покатоличити. За Шпанце, Нови свет постаје једна друга врста раја – могућност да безгранично користе богатство откривених земаља. Сада су они представљени као нови канибали који користе ловачке псе да би застрашивали Индијанце. Ови крволочни пси, по којима је и роман добио име, супротност су псима који већ живе на Новом континенту, који не умеју да лају, не боје се никога и не

уједају: „некада безначајни, неприметни, сада су они били једна велика застрашујућа животиња. Изазивало је страх то огромно мирно и ћутљиво присуство“ (Posse, 1987: 252).

У овом делу текста, приповедач уводи анахронизам говорећи о смрти и Богу и рађању натчовека (идеја Ничеа из 19. века). Војник Улрико Нич препознаје земаљски рај у Новом свету, верује да је власник митског врта мртав и да због тога нема никаквог смисла следити његова правила. Док Колумбо стрпљиво чека да се Бог врати, Нич посматра рушевине индијанских храмова и долази до закључка да нема никаквог Бога кога треба чекати. Овом концепту се супротставља онај који заступа доминикански фратар, Бартоломе де лас Касас, који за разлику од Нича, присуство Бога препознаје баш у знамењима која говоре о његовом одсуству. Рушевине храмова за њега представљају сведочанство божанског гнева.

Када због непослушности бива ухапшен и спроведен главном улицом, Колумбо запажа да су катедрала и зграде направљене од блокова камена са дуборезом, узетих са индијанских пирамида. Рај о коме је сањао је уништен: „Чудио се знаковима на које је наилазио: Сантангел банка / Hawkins Ltd., Bologna Beauty Salon, Палата Инквизиције (Semper Veritas), Cook Travel, United Fruit Company...“ (Posse, 1987: 298). Адмирал у ланцима пролази кроз колонијални град да би га укрцали на брод који га враћа у Шпанију:

У том понижавајућем проласку разумео је да се његови цивилизовани сународници ничег нису плашили више него повратка у првобитну хармонију. Да су били демонски привржени сласти бола... Било је јасно: Након кратког периода поштовања Декрета, били су се поново одали лагодном искоришћавању, тешким радостима и напорима да се одупру толиким искушењима бесрамности (Posse, 1987: 102).

Чињеницом да су сви поступци Адмирала од почетка опсесивно окренути проналажењу земаљског раја, крахом који доживљава његов пројекат, улогом жртве која му се затим приписује, као и константном иронијом приповедача, долази се до бурлескног поништавања Историје и Мита. Испоставља се да Колумбо, наређујући нерад и голотињу, оно што је иманентно рајском врту, разара и сам Извор, који се из перспективе друге стране океана претвара у историјски дискурс победника. При крају романа приповедач закључује: „Схватио је [Колумбо] да се његови цивилизовани сународници ничег нису више плашили него повратку у првобитну

хармонију...“ (Posse, 1987: 221). Историјски тријумф Запада ће кроз векове који следе постати нови мит, али и тачка контраверзе. Цветан Тодоров (који се у Посеовом роману појављује као лик) у својој књизи *Освајање Америке. Проблем другости* каже:

Шпанија добија рат...али ова победа задаје тежак ударац нашој способности да живимо у хармонији са Светом, да припадамо поретку који је ту био и пре нас: Последица те победе је дубоко нарушавање комуникације између човека и света. Запад побеђује друге јер је супериоран, али побеђује и себе у својој неспособности да буде једно са светом (Todorov, 1987: 213).

Уместо митског почетка, повратка хармонији са светом, сада је ту апокалиптични крај, уништење Раја и његово претварање у Пакао. Тријумф овакве врсте је у роману праћен и најавом почетка новог циклуса митологије и историје. Ред који Колумбо покушава да оствари бива уништен, али његова потрага за Извором, значењем и почетком ствара бескрајни низ нових почетака, нове просторе који непрекидно мењају сам извор. Колумбо не успева да побегне ни Времену ни Простору, схватајући да је земаљски рај био само привиђење, а да је он сам креатор нових инскрипција и у митологији и у историји јер се паралелно са Колумбовом потрагом за митским простором Изгубљеног раја, догађа и нова митологизација: Колумбово путовање само по себи ствара ново поглавље у Историји и Митологији. Посе тако долази до тачке отварања свог текста за једну радикалну реконтекстуализацију мита о Вечном повратку. Према Бартовој подели у књизи *Структуралистичка активност* на нивоу репрезентације кроз које мит генерише значење, мит је на првом нивоу грађен од језика, а на другом улази у процес конотације. У роману *Пси раја* сазнајни процес се не завршава на другом нивоу већ наставља даље, до већ споменуте тачке реконтекстуализације мита. У тексту су та реконтекстуализација и отварање према свету будућности јасно назначени:

[П]росторноисторијски хоризонт је прамцем Санта Марије једном за свагда био разбијен. То је изгледало као цепање једне од оних врећа са Ferragosto вашара. Пандорина кутија стварности. Људи и бродови почели су да клизе кроз прорез просторновременског једра, сцене које је Адмирал – као визионар – морао да прихвати не покушавајући да нађе објашњење које би превазишло скромне могућности доба у коме је живео (Posse, 1987: 204).

Читалац схвата да је време престало да постоји. Бродови из будућности застрашујуће величине превозе путнике и робу. Неки имају огромне металне димњаке и остављају траг чудног дима, који је сувише густ да би могао доћи од ватре (Posse, 1987: 206). Са њих се чују гласови европских емиграната, афричких робова, Ашкенази Јевреја, са њих се чују Адмиралу непознате речи „фокстрот“, „Анди“, „Рио де ла Плата“. Они Колумбу говоре о будућности Јужне Америке коју он не може да разуме, али у којој учествује. Остаје му само да каже: „Purtroppo c'era il Pradiso!“ („То је, нажалост, био Рај!“).

Закључак

Роман *Пси раја* је могуће читати као деконструкцију митологизације историјског догађаја открића Америке. Као последица употребе различитих наративних стратегија, овај догађај се из историјске равни измешта на раван митологије, прво кроз идентификацију са позитивном митологијом Вечног повратка, а затим кроз субверзију – својеврсно „изокретање“ овог мита, што на крају доводи до умножавања перспектива, како на пољу историјске фактографије, тако и у домену интерпретације митских образаца. На овај начин *Пси раја* скрећу пажњу на опасности детерминистичког историцизма, и коришћења митова као готових образаца. Роман тако пародира начин размишљања који историју тумачи као посезање за статичном архивом догађаја. Колумбови трагикомични покушаји да употреби линеарну сукцесивност историје као доказ постојања стабилног извора истине, као и кружну предвидљивост мита о Вечном повратку, константно га стављају у сукоб са контекстима са отвореним крајем, тј. са проблемом могућности било каквог сазнања. Посеов текст тако подвлачи узалудност система који превиђају улогу случајности и променљиве динамике економских, научних и политичких појава у грађењу одређеног историјског контекста. С друге стране, текст је и коментар на апсурдност буквалног схватања метафоре мита о Вечном повратку. Извор, почетак свега, онако како је успостављен у дискурсу мита о Вечном повратку, јесте илузија: што му се више приближавамо, он нам више измиче. Роман нас оставља са питањем: „Како било шта створити ако се темељи стално померају?“. Један од могућих одговора на ово питање је и Посеово конституисање сопственог текста као теорије текстуалне продукције значења. Оно што на крају једино остаје је текст и сталне промене у његовој конфигурацији, импровизације које константно производе нова значења смештајући историју и митологију увек изнова у потпуно нове контексте. Можда би најбољи коментар на ову Посеову

оријентацију било размишљање Умберта Ека у једном интервјуу у коме говори о чињеници да прошлост не може бити уништена јер њено уништење води у тишину. Она мора бити преиспитана, али не наивно већ са иронијом.

Литература

- Ainsa, Fernando (1996.). Nueva novela histórica y relativización del saber historiográfico. *Casas de las Américas*, br. 202, januar-april (12-13).
- Barthes, Roland (1976.). *La Actividad Estructuralista*. México: Siglo XXI.
- Deleuze, Gilles (1987). *Foucault by Gilles Deleuze*. Barcelona: Paidós Iberica, Ediciones SA.
- Barrera Vásquez, Alfredo y Silvia Rendón (2005). *El libro de los libros de Chilam Balam* (2005). México: Fondo de Cultura Económica.
- Елијаде, Мирчеа (1987). *Космос и историја: Мит о вјечном повратку*. Загреб: Јесенски и Турк.
- Лиотар, Жан Франсоа (1988). *Постмодерно стање*. Нови Сад: Братство и јединство.
- Posse, Abel (1987). *Los perros del Paraíso*. Madrid: Plaza y Janés.
- Pulgarin, Amalia (1995). *Metaficción Historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica post-modernista*. Madrid: Editorial Hispano-Americana.
- Real Academia Española (1992). *Diccionario de la Lengua Española*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Todorov, Tsvetan (1987). *La Conquista de América. El Problema del Otro*. México: Siglo XXI.
- Shepard, Sam (1999). *Suicide in B Flat & Seven Other Plays*. New York: S. French.
- White, Hayden (1973). *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore: Johns Hopkins.

Nataša Filipović

Demystification of Myth in Abel Posse's *The Dogs Of Paradise*

Abstract: The subversion of the conventions of mythological discourse in the novel *The Dogs of Paradise* (*Los perros del paraíso*, 1983) by Argentinean author Abel Posse defines his postmodern preoccupation with critique of "grand narratives". The novel deconstructs both Myth, understood within a context of modernity as a collectivity of human existence, and History – seen as a discourse based on the achieved agreement about past events. The two discourses have in common the tendency to impose a cultural content as a collective model. The history – the official version of Columbus' journey and "discovery" of America, as well as the myth of Eternal Return, which by re-enactment of the creation of the cosmos gives historical events an illusion of coherency - aim at the reconstruction of a past event in order to usurp meaning. The novel *The Dogs of Paradise* structures this process by positioning the mythical Columbus' journey to America as a mirror image of the myth of Eternal Return. The subversion of the authority of the "grand narratives" leads to the undermining of the archetypal authority of any text. Myth, History and Literature are seen as theories of the production of meaning. From this perspective, the additional conclusion is drawn about the fictionality of a historical text as language construct, and consequently, just one of the discursive versions of event.

Keywords: myth, history, Columbus, "grand narratives", postmodernity, eternal return.

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Пренебрегава се чињеница да живот модерног човека обилује полузаборављеним митовима, обезвређеним хијерофанијама, секуларизованим симболима. Непрекидно десакрализовање је изменило садржај живота модерног човека, али при том није уништило обрасце његове маште; читав један митолошки остатак живи и даље у слабо контролисаним зонама свести.

МИРЧА ЕЛИЈАДЕ

SERBIAN LITERATURE

The fact that the life of the modern man abounds in half-forgotten myths, depreciated hierophanies and secularized symbols is disregarded. Continual desacralization has changed the contents of the modern man's life, but has not destroyed the patterns of his imagination; a whole mythological residuum is still living in loosely controlled zones of consciousness.

MIRCEA ELIADE

Биљана С. Турањанин
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
biljana.turanjanin@gmail.com

МИТ У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ (МИТ У ДЈЕЛУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА)

Сажетак: За мит се с правом каже да не нестаје него се кроз вријеме само донекле преображава његов облик, не одричући се при том своје истинске суштине. Ни књижевност, колико год авангардна покушавала да буде, не може да понуди нешто ново и недочитано. Нов једино може да буде начин на који ће давнашњу, дакако митску истину, представити.

У нашем раду преко књиге *Нови Јерусалим* Борислава Пекића показаћемо како мит обитава у садашњости српске савремене књижевности. Користећи на свој особен начин античке митове о Пигмалиону и Пану, библијски мит о Новом Јерусалиму, те мит о Фаусту, Пекић их постмодернистичким поступком деконструкције преображава и прилагођава сензибилитету данашњег читаоца. На овај начин мит не бива скрајнут и потиснут већ представљен у новом, најчешће ироничном, освјетљењу.

Кључне ријечи: мит, *Нови Јерусалим*, Пигмалион, Пан, Фауст, деконструкција.

Нортроп Фрај књижевност сматра реконструисаном митологијом и указује да из мита и потичу њезини структурални принципи. Имајући његов ауторитет у виду, не заборављамо да је трагање за митолошким предлошком свакако неопходно за правилно разумјевање било ког иоле озбиљног књижевног дјела. Митологија у себе уноси религиозност, историзам, космолошка убјеђења, свеукупан вербални систем и због тога и јесте јединствен образац коме се, у потрази за одговором на вјечита људска питања, књижевност непрестано враћа. „Будући да митологија и књижевност заузимају исти вербални простор, да тако кажемо, оквир или контекст за свако књижевно дело може да се нађе и у митологији, уколико

се разуме њена књижевна традиција“ (Фрај, 1991: 58). Однос према миту се кроз вријеме мијењао тако да се кроз исте наочари не може посматрати мит у ренесансном или средњовјековном дјелу, са митом који се зрцали у постмодернистичком остварењу. Док је мит некад представљао недогледан бездан стваралачке инспирације, па се умјетничким дјелима у различитим варијантама репродуковао, он временом на својој актуелности није губио, но, стигавши до превртљивог доба постмодерне мит је тек остао без ореола своје светости и постао видљив под једним другачијим, искошеним иронијским свјетлом.

Ми ћемо на примјерима из „готске хронике“ *Нови Јерусалим* Борислава Пекића указати шта са античким, али и библијским митом, чини наш „последњи писац хомерског дара“, како га је назвао Михајло Пантић, управо због активирања свих језичких потенцијала у својим дјелима. Стога је удубљивању у опус нашег великог писца неопходно претходно познавање и европске легендарне заоставштине. Неодвојивост књижевног и свеколиког људског промишљања од митске суштине свједочио је Пекић често и много...

Митологија је кодирана душа једног народа, и нема нације без своје митологије. Али се живи на њој, не од ње. Она је архетипска основа од које полазимо да би своје нове вредности, вредности примерене овом веку, довели у везу са старим вредностима на које смо горди, али које су важиле на онај дан, у једном од оних векова, те их учинили бољим, употребљивијим, савременијим (Пекић, 2008: 250).

Нови Јерусалим већ својим насловом зазива библијско наслијеђе Јовановог *Откровења*. Оно собом носи симбол новог поретка ствари који ће полако замијенити пријашњи свијет. „Јерусалим није традиционални рај, он је **апсолутно ново**, дакле надилази сваку традицију“ (*Речник симбола*, 2009: 326). Видјећемо да то *апсолутно ново* у Пекићевом кључу не значи нужно промјену на боље. Напротив... Он је опозит слици *земље на небу*, коју би слиједећи митску матрицу требало да представља.

Веза са *Откривењем Јовановим* и библијским митом се наставља и унутар књиге у коју читаоца уводи мото:

*И одведе ме у духу на гору велику и високу,
И показа ми град велики, Нови Јерусалим, где
силази с неба од Бога. И имаше славу божју, и*

светлост његова беше као драги камен, као јаспис светли
(„Откровење“, 21, 10-11).

Међутим, свјетлост Пекићевог *небеског града* је затомљена и у сабласним одсејајима нуди гротескне слике („Мит није мишљење о животу, мит је у ствари живљење у сликама изражено“ Пекић, 2008: 243). распоређене у пет прича које се распростиру од средњег вијека па све до 2999. године и „Луча Новог Јерусалима“. Свака од прича је у знаку једног од праелемената (ватра, земља, вода, ваздух, метал) који обиљежавају јунаке, њихову природу и судбину. Мото с почетка на цјелокупну књигу надноси мистичну ауру апокалиптичних списа, намећући још прије упознавања са садржином књиге, утисак неизбјежног краја познатог свијета. Но, пошто свака прича посједује свој сопствени мото, успоставља се неизбјежан дијалог међу њима који, опет, мијења ток читалачке рецепције. Пекић своју припадност европском кругу изразито интелектуалних писаца наглашава коришћењем митске баштине како античког грчког свијета, тако и библијске, хебрејске традиције, по правилу доводећи их у полемички однос (Радуловић, 2007). Тиме нарушава првобитни религијски статус мита, јер дотакавши га жалцем сумње, одриче му стабилност и непромјењивост. Истовремено, иако истинитост мита доводи у питање, његову важност не пориче. Такав став према митској баштини експлицитно и изриче у уводној причи „Магелос Масторас и његово дело“.

У почетку уметности, док је ова нешто значила, приче су умели и смели приповедати пророци и свештеници храмова. Оне су тад потицале од богова. Биле су поруке у Реч уклесане. Вечне, непроменљиве, одређивале су живот људи. Кад богови заћуташе, пророци и свештеници су још неко време у њихово име зборили. Али приче више нису имале силу судбине. Постале су лажне, премда су извесне чари, од лажи која се задржала, начинили уметност приповедања (Пекић, 2004: 9).

Ћутање богова ријеч даје писцима. Изгубивши своју непромјењивост, ријечи постају посвећене умјетношћу. Мит се није изгубио, али остао је нестабилан – мијењајући свој облик кроз пет различитих елемената. У *Новом Јерусалиму*, сем библијског, срећемо и низ античких митова, који су, како је добро познато, били стална пишчева преокупација. Архетипске слике се селе из једне приче у другу, па се тако кроз цијелу књигу провлачи мит о Пану, али и други антички митови. На

крају присутан је и новији фаустовски мит који Пекић, сходно свом умјетничком сензибилитету, као и све остале пародира и деконструираше. Кренимо с уводном новелом и сторијом о великом грчком мајстору...

„Грчка муза никад није постала одбачена
љубавница. Настављајући и даље да пева она је
научила да чита и пише.“
Ерик А. Хавелок

У уводној причи готске хронике Магелос Масторас, умјетник-дрводеља, непознатом наручиоцу прави дотад невиђен предмет. Надалеко чувени мајстор добио је задатак да направи нешто што још нико није имао. Прекршивши све рокове и одбијајући да каже шта ствара, кир Ангелос долази у тихи и опасни сукоб са Црним господином који долази као изасланик његове муштерије. На видјело излази да мајстор прави, ваја у дрвету столицу. Вајана у додонској, магичној храстовини, као скулптура, она евоцира сјећање на антички мит о Пигмалиону. Драгоцјени предмет који, опчињен, чува само за себе, по први пут као скулптор вајајући га у дрвету, није као у истинском миту статуа жене. То је само столица, али је везаност и заљубљеност иста.

Дуго је пањ обилазио, загледао га са свију страна, продирао му дубоко кроз грубу, неодељану смеђу кору, тамо све до срца, у коме је, уместо паганског шумског демона или *фазме*, као у творачком семену, немоћном без његова додира, столица заточена. Сазнаде га дугим, нежним миловањем. Клечао је поред њега, миловао га, онако како би свака жена пожелела, што би можда и његову спречило да га остави, и врховима прстију, кроз непотребне наслаге дрвета, облик постепено извлачио из маглине ништавила (Пекић, 2004: 34).

Тајна столице није била у њезиној љепоти већ корисности. Била је то најудобнија столица на свијету. Ипак – само столица, па антички мит бива реконструисан Пекићевим омиљеним поступком деконструкције. Мит о Пигмалиону симболише умјетника заљубљеног у своје дјело (*Речник симбола*, 2004), које услијед своје превелике љубави уз помоћ бог(ов)а покушава да оживи. Но, до Пекића тај посвећени *мистирион* се није односио на употребни предмет. Наш писац мит преображава, поиграва се њиме и користећи магичну додонску храстовину, столицу омогућава да

има неочекивана својства. „Тамо иза врата, као иза црне олтарске драперије, дрво оживљава“ (Пекић, 2004: 21). У њој на крају умире и изгара, претходно преваривши Црну муштерију и умјесто ремек-дјела уручивши му само копију.

Управо веза са Црном муштеријом у читалачки видокруг поставља и један други мит – мит о Фаусту. Иако фаустовско наслеђе не сеже у доба антике, већ у средњовјековље (а популарност стиче Гетеовим пером), на књижевност европског књижевног круга је изузетно много утицало. Стара прича о сарадњи са нечастивим зарад недокучивих сазнања реинтерпретира се изнова, али на Пекићев начин. Хтонску природу загонетног налогодавца, који кроз цијелу причу остаје неименован, даје наслутити исказ умирућег калуђера који у бунилу каже да је био најамник црном човјеку. „Но, да ли је човек црн или му је црна била само одећа, није се сазнало“ (Исто: 11). Одјевен у црну еупатридску одјећу, без икаквих украса, на црном коњу, неодређених година и нагласка он доиста личи на човјека другог свијета (*Antropos apo alo kozmo*), каквим га је видио Кир Ангелос.

Думетријус Кир-Ангелос, био је велики мајстор свог заната, али способан да направи ствари у његовом соју, не и другачије. Добивши чудновату наруџбину да направи „нешто што нема нико на свету“, он као да добија и окултне моћи да направи оно што човјек никад није направио. Ствара своје ремек-дјело: столицу. Али, кад тренутак за извршење уговора дође, он свој дио погодбе не жели да испуни. „Није могао да се одвоји од најбољег, можда јединог правог дела. Човек се може свега одрећи, човек да остане. Уметник не може. Без тог дела он није ништа“ (Исто: 34). Сходно томе, мајстор је спреман и на казну која прати фаустовске јунаке. Сједећи на својој столици, мајстор снијева Црног господина, који долази да га на превару подсјети и узме што му припада. Кугу слиједи Ватра и тијело окуженог и умрлог Магелос Мастораса скончава у пламену неодвојиво од свог ремек-дјела. На сцену још једном излази свакидашња људска потреба за спознајом недокучивих тајни, макар досегнута жртвом која ће бити недогледна. Ипак, ова фаустовска тежња, у Пекићевој изведби, опет бива опрљена тмулим пламеном ироније. Залог је превелики за добијање столице макар била и најудобнија на свијету. Митوماхија на дјелу – рекао би вјероватно Никола Милошевић који је Пекића смјестио међу најодлучније борце против митске свијести.

Веза са библијским митом не завршава се тек насловом и мотом, она се простире кроз цијелу књигу и Пекићев митски палимпсест чини још знаковитијим и сложенијим.

Прихвативши искушење Црне муштерије да створи оно што до тад није постојало, Кир Ангелос пада у огријеховљеност, јер Господу одриче право стварања савршеног свијета.

Иликон, божја грађа, бранила је урођену форму, дрво Генезом обликован облик. Бог је очевидно држао да се његовом раду нема шта приговорити, поготово ишта на њему преправљати. Не гради себи лика... била је заповест, једна од десет, која је имала за сврху да заштити његово управљачко, разуме се, али и творачко достојанство, његово дело – божју уметност. Кир Ангелос, изгледа, није о њој имао високо мишљење. Што је за Творца било готово, завршено и савршено, за мајстора беше грађа од које тек ваља нешто уистину добро, завршено и савршено саздати. Људска воља противила се божјој, божја опирала људској (Исто: 12).

Није ово једини пут да Пекић своје јунаке сучељава са Господом. Сјетимо се нпр. Икара Губелкијана из кратког романа *Успење и суноврат Икара Губелкијана* гдје врхунски клизач у својој волшебној кореографији жели да досегне Бога коме пркоси. Дотакнут проклетством умјетничке таштине на сличан се подвиг дрзнуо и Магелос Масторас. Хтијући да створи ново и савршено дјело и окуси сласт спознаје и величину изнова створеног свијета, достиже очекивану казну. Но, иако свјестан свог гријеха и одмазде која ће да услиједи, он наставља да сумња у савршенство Божје творевине. Деконструише се библијски мит Адамовог оглушења о Господњу заповјест. „А бог ће га разумети. И он је био велики уметник. Можда баш не и највећи, али велики свакако“ (Исто: 40).

Умјетничка нит, праћена звуком фруле као најзначајнијим мотивом у цјелокупној књизи, доводи нас до митске слике Пана, грчког бога пастира из планинске земље Аркадије (*Речник симбола*, 2004: 281) и нашу приповјетку повезује са осталим у књизи. Симболични звук фруле Пекић је вјешто укомпоновао у свих пет прича *Новог Јерусалима*, међутим, свакој од њих Панов магични реквизит даје другачији тон и боју.

Тако у уводној причи, којом смо се досад бавили, звук фруле је пролегомена доласку Црне муштерије. „Чуо је најпре *диавлос*, двојнице, као да пастир, касно, ноћу, своди овце с планине“ (Пекић, 2004: 24). Потпуно у духу античког мита, Пекић потцртава везу са „пастирским богом“, али му се ноћним силаском дају окултне особине доњег свијета. Знаковита је и подударност ријечи *диавлос* који означава фрулу са грчком ријечју *диаволос* (ђаво), која још снажнијом чини паралелу између црног посјетиоца и нечастивог (Бошковић, 2009). Представа Пана, која се овој слици додаје, у њен духовни оквир уноси и богат митски материјал античке Грчке и чини је сложенијом и потпунијом. И слједећи пут звук

фруле претходи доласку Црне муштерије, али у сну. Мистичну атмосферу наглашава опет ноћна атмосфера. „Била је то *нихта фантазматон*, ноћ авети“ (Пекић, 2004: 38).

У наредној причи, „Отисак срца на зиду“, тематизује се средњовјековни погром вјештица, наравно из једног другог, пекићевског угла. Мотив чаробне фруле овдје је темељније разрађен него у претходној сторији. У причу о препознавању и егзекуцији жена осумњичених да су вјештице, Пекић је интерполирао локалну легенду о *Грантчесшерском фрулашу*. У кратким цртама легенда збори да је млади фрулаш заувјек изгубљен у подруму једног замка гдје је, уморан од гостију са свадбе на којој је свирао, отишао да се одмори.

Доле, случајно, у свиралу дуну. Одазва му се из даљине звук друге фруле, бајнији и од оних што их је сам из иструмената извлачио. Младић се запрепасти, па малко и посрами. Звук из дубине подрума, премда је почетну фразу мелодије, народне свадбене песме старог, јамачно нехришћанског порекла поновио, неупоредиво беше чистији, искренији, замамнији од гласа његове фруле (Исто: 58).

Пратећи привлачни звук фруле, свирач је нестао у тајновитом подруму, а легенда каже да га гости још увијек чекају. Нехришћанско, паганско поријекло загонетне мелодије, наравно, упућује на једну од разузданих Панових игара. Везу са претходном причом „Магелос Масторас и његово дело“, међутим, потцртава један други свирач. Наратор из ове приповјетке, мајстор у (пре)познавању вјештица и сам свира флауту и жарко жели да упозна грантчесшерског фрулаша. На самом концу приче, када и читаоци спознају његову демонску природу, то му полази за руком. „Од сна сам сазнао како и где да нађем грантчестерског младића, свирача из Златних времена и унапредим своје свирање. Јер и њега сам у сну видео. И тамо је, под земљом, на Сабату, флауту свирао“ (Исто: 81-82). Опет ониричка стварност доводи до спознаје, а фрулашима се још једном дају магијске и хтонске особине...

Да је фрула претходница мрачним, несрећним дешавањима потврђује и наредна приповијетка „Човек који је јео смрт“. Радња смјештена у доба Француске револуције тематизује небројене егзекуције које је, покушавајући бар мало да измијени стање ствари, обични мали писар Жан-Луј Попје одлагао изједајући криомице њихове пресуде. У овој приповијети звук фруле, а не бубња, како је то било уобичајено, претходи гилјотини на којој завршава и Човек који је јео смрт. „Однекуд, уместо

добоша, који су потмулом лупом пратили сва погубљења, чу танак, мелодиозан звук фруле. Песма је била весела, па и дрска, мало је призору одговарала“ (Исто: 98). Баш онако како Пану приличи, раздражујуће и разуздано дрско. Ипак, иако познат да повремено сије страх (ријеч паника и потиче од њега), Пан тек у Пекићевој реинтерпретацији постаје злокобно божанство које доноси проклетство смрти.

Приповјетка која највише потврђује нашу тезу о Пановом свеприсутству је „Свирач из златних времена“. Прича се плете око мотаа с почетка:

*Вратићу се као рефрен што се враћа,
У машту твоју довршну бедом,
У снове твоје облик, биће редом,
Моја ће сена као Пан с фрулом да корача* (Исто: 120).

Наведена пјесма се попут нечисте савјести враћа у живот њезиног аутора послје двадесет година. Остаје загонетно ко давно уништену пјесму поново изговара – непознати усплахирени младић, необјашњиво реинкарнирани пјесник из млађих дана или чак античко божанство Пан. И у овој приповједи Панова ће „магична свирка, слична фригијским двојницама, имати немилосрдну снагу божанске заповести и неумитног позива, моћ да у живот и смрт води“ (Исто: 128). Загонетног младића наратор проналази мртвог без фруле.

Посљедња прича, „Луче Новог Јерусалима“, сеже у далеку будућност и представља једну од познатих Пекићевих антиутопија. Писана у маниру научног рада представља извјештај научника који из 2999. године пише о времену гулага и прогона у Сибир, где на сасвим погрешан начин спознаје прошлост. У злокобном археолошком налазишту, осим костура људи и пацова, пронађен је само један предмет.

То је била дрвена, обла палица, дебљине два, дужине двадесет пет сантиметара, с осам рупа. Личила је на дечју свиралу од зове или на врло примитивну фрулу. По томе би морала бити нека врста музичког инструмента, сличног концертној флаути која се свира сврха, а не са стране. Морала би бити, али како у Новом Јерусалиму ништа није као што изгледа, нисам сигуран (Исто: 196).

Не познајемо оног ко ју је свирао, нити сазнајемо ишта истинито о људима који су је у њено доба слушали. Интересантно је да једна од легенди о Пану проповијета и његову смрт. Преко ње у језик улази израз *Пан је*

мртав, који добија значење распадања постојећег друштвеног поретка (*Речник симбола*, 2009: 663). Док у прве три приповијетке фрула, као хтонски инструмент, најављује долазак Пана или саме смрти, у приповијети „Свирач из златних времена“ његово божанско појављивање са фрулом је врло брзо поништено сопственом смрћу, тако да је у посљедњој приповијети, „Луче Новог Јерусалима“, фрула пронађена као археолошка ископина, без власника.

Свака од наведених прича представља смјену старог и несигурно успостављање новог друштвеног устројства. Нажалост, то ново по правилу не доноси олакшање већ спознају да је Нови Јерусалим још једна људска утопија, болнија и већа него све остале.

Закључак

*Митологија као
одсечена Орфејева глава
наставља да пева и кад је
мртва и кад је далеко.
(Карл Керези)*

Мада понекад није једноставно установити поријекло подтекста око којег настаје књижевно дјело, никада нећемо погријешити уколико кренемо од мита. Тако је и са савременом књижевношћу која је често херметична па се тумачењу и спознавању опире. Пошавши од мита, начињемо првотни, запретени слој текстуалног палимпсеста, изнад кога су се, прије и послје Гутенберга, таложила различита књижевна искуства. Са савременом књижевношћу ситуација је додатно усложњена, јер писац у свакидашњој грешној тежњи да створи нешто ново, на перу носи сву тежину литерарне традиције. Нови дух и нови сензибилитет, међутим, мијењају приступ старој материји.

Пекићево дјело је ушло у наш видокруг, не само као репрезент савремене књижевности, већ и као још увијек непревазиђен узор генерацији млађих писаца. Традиција овог мисленог, виртуозног писца је књижевна, па стога превазилази све просторне међе. Посвећеним читањем он је створио сопствену архетипску ризницу која од савршено разрађеног, изгачаног грчког мита, преко библијске, хебрејске повијести, стиже до књишке, европске баштине.

Инсистирам на миту зато што мит инсистира на нама. Антропопеја, сага о Човеку као антрополошкој једначини, бесконачна је

варијација митских архетипова, а наше, наоко тако оригиналне, ексклузивне, непоновљиве појединачне и збирне судбине, повести народа, раса, култура и цивилизација, кодиране су верзије иницијалних митских ситуација (Пекић, 2008: 249).

Сав овај богат, легендарни материјал, бива деконструисан и преображен Пекићевом сложеном и необичном сензибилношћу, не испуштајући, при том, нит са својим суштинским значењем. Скидајући пажљиво позлату неприкосновене светости са овјештале митске слике, он пружа другачије и ново виђење те слике. Мит му служи као оквир за луцидну и компликовану игру деконструкције у којој је легендарна прошлост иронијским извртањем и поништавањем ревалоризирана. Тако и кад се чини да је митско наслеђе, попут древног Пана, мртво и далеко, оно је само узело једно друго, мање препознатљиво обличење.

Литература

- Бидерман, Х. (2004). Пан. У *Речник симбола*. (281-282). Београд: Плато.
- Бошковић, Д. (2009). Фантастика *Новог Јерусалима*. У Петар Пијановић и Александар Јерков (Ур.), *Поетика Борислава Пекића (преплитање жанрова)* (461-475). Београд: Институт за књижевност и уметност/Службени гласник.
- Гербран, А., и Шевалије, Ж. (2009). Јерусалим. У *Речник симбола* (326). Нови Сад: Stylos art/Киша.
- Гербран, А., и Шевалије, Ж. (2009). Пан. У *Речник симбола* (663-664). Нови Сад: Stylos art/Киша.
- Пекић, Б. (2008). *Маргиналије и моралије*. Нови Сад: Соларис.
- Пекић, Б. (2004). *Нови Јерусалим*. Београд: Политика/Народна књига.
- Радуловић, О. (2007). Стварност и мит у Пекићевом *Новом Јерусалиму*. У *Речи са чистих усана* (55-65). Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- Фрај, Н. (1991). *Мит и структура*. Сарајево: Свијетлост.
- Шмит, Ж. (2006). Пигмалион. У *Енциклопедија митова и митологије* (827-828). Београд: Плато.

Biljana S. Turanjanin

**Myth in Contemporary Literature (in the works of Borislav
Pekić)**

Abstract: It is said, with good reason, that a myth cannot disappear, but that in the course of time, its form is somewhat modified, yet its true essence remains the same. Not even literature, however avantgarde or nihilistic it may be, can offer anything new or unread. The only novelty it may entail is the way in which some ancient, surely mythical truth, is presented. In our paper, we are going to demonstrate the way in which mythical past dwells in the present of contemporary Serbian literature.

Keywords: myth, New Jerusalem, Pygmalion, Pan, Faust, deconstruction.

УДК 821.163.41-31.09 Павић М.

Јелена Н. Крунић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
krunic.j@gmail.com

ХАЗАРСКИ РЕЧНИК КАО ТЕЛО АДАМОВО

Сажетак: У раду се бавимо мотивом Праадама као својеврсним метатекстом. Кроз причу о небеском Адаму Милорад Павић уједно говори и о форми романа. Као што је небески Адам у роману састављен од људских снова и као што њиховим сакупљањем и систематизовањем може да се састави његово тело, тако је роман састављен од одредница чијим се сакупљањем и ишчитавањем долази до коначне истине о Хазарима. Попут „Анрогиног издања Хазарског речника“ и Праадам је за аутора био хермафродит. Одреднице романа су делови тела Адамовог и само када се саставе и правилно ишчитају све одреднице из све три књиге (Црвене, Зелене и Жуте) може се створити небески Адам. Сваки сан, као својеврсна биографија, одговара једној од одредница романа и састављање *Хазарског речника* као истине о Хазарима изједначава се са састављањем тела Адамовог. Кључна поглавља романа у овом контексту су: „Повест о Петкутину и Калини“, „Казивање о Адаму брату Христовом“, „Повест о Адаму Руханију“ и „Запис о Адаму Кадмону“.

Кључне речи: Адам, хришћанство, јудаизам, ислам, сан.

Роман *Хазарски речник* Милорада Павића састављен је из три дела који се композиционо и садржински допуњују. Три књиге овог романа: „Црвена књига“, „Зелена књига“ и „Жута књига“ представљају једну причу испричану из три перспективе – хришћанске, исламске и хебрејске. Три највеће светске монотеистичке религије почивају на истим темељима старојеврејске вере и вековима се преплићу на тлу Балкана, самим тим њихово преплитање било је подстицај за стварање великом броју писаца са ових простора.

Када говоримо о *Хазарском речнику* као телу Адамовом морамо имати у виду да се у три књиге овог романа појављују три верзије приче о

Праадаму. Хришћанско „Казивање о Адаму брату Христовом“, исламска „Повест о Адаму Руханију“ и хебрејски „Запис о Адаму Кадмону“. Како бисмо разумели значај ових прича, у обзир морамо узети мит о стварању човека. Ове три приче, уткане у казивања о тројци истраживача хазарског питања у 17. веку, откривају нам разлог и значај састављања *Хазарског речника*, као и његову природу. У основи сваке од ових прича је исти мит. Свака од ових прича о Праадаму допуњује друге две, из извора који припадају другим верама. Потпуну слику о Праадаму добијамо само уколико укрстимо све три верзије. На исти начин тројца изучаваоца хазарског питања, сваки за себе, покушавају да пронађу другу двојицу како би дошли до извора друге две вере и тако добили истину о ишчезлом народу Хазара.

Хазарски речник Милорада Павића није само реконструкција првобитног Даубманусовог издања, него и реконструкција тела Адамовог којом би дошло до успостављања равнотеже између два света – земаљског и небеског, јер „само је, дакле, Адам чедо оба творца и дело оба света“ (Павић, 2003: 477). У роману се стварање *Хазарског речника* изједначава са стварањем Адама, првог човека. Најзначајнија разлика између библијског Адама и Адама у роману јесте чињеница да је Праадам у роману сачињен од снова, а не као у *Старом завету* и *Кур'ану* од земље. Ипак, у хришћанској верзији романа Адам се „није могао покренути док му душу није удахнуо његов прави и други отац, Бог“ (Исто: 477). У хришћанском казивању о Адаму материјални део, видљиви, саздао је Сатана, док је духовни створио Бог. На овај начин Павић се опредељује за библијско схватање по ком материјални, видљиви свет припада Сатани, док духовни, невидљиви свет припада Богу.

Павићев исказ у „Казивању о Адаму, брату Христовом“ да „огромно тело Адамово не лежи у простору него у времену [...] Зато се не сели само Адамова душа у све потоње нараштаје“ (Исто: 478) има корене у библијској причи о паду и васкрсењу, као и учењу о прародитељском греху, јер као што се у роману Адамова душа сели у потоње нараштаје, у старозаветној причи људски род потиче од Адама. По Павићу, они који су отпали од Адамовог тела, на крају људског рода „они ће постати нешто друго, а не људи“ (Исто: 478).

Због чињенице да је Адам у роману сачињен од снова, ловци на снове заузимају кључно место у састављању речника о Хазарима. Трагање хазарских ловаца на снове за прачовеком Адамом подразумева састављање

Безимених житија састављених од оних тренутака просветљења у којима човек постаје део Адамовог тела. Јер, сваки човек бар у једном часу свог живота постаје део Адама. Ако се сви ти часови скупе, добија се тело Адама на земљи, али не у облику него у времену (Исто: 479).

За хазарске ловце на снове трагање за Адамовим телом (у времену) значило је видовитост, односно могућност сазнавања сопствене будућности. Адамово тело, као што се може видети, по аутору, лежи у времену, а не у простору. Један од кључних момената Павићеве поетике управо је време. Старење Адамове душе одвија се, такође, у времену, а не у простору, јер како аутор наводи: „Време је само онај део вечности који касни“ (Исто: 233).

Као што је форма Павићевих романа, углавном, нелинеарна, тако је и време у *Хазарском речнику* нелинеарно. Јунаци управо кроз снове имају могућност да прелазе временске (али и просторне) дистанце. Такође, сакупљањем снова, који представљају различите делове времена, они покушавају да саставе Адамово тело на земљи.

Међу састављачима *Хазарског речника* помињу се принцеза Атех, затим у 17. веку Аврам Бранковић, Јусуф Масуди и Самуел Коен, док се међу истраживачима хазарског питања у 20. веку помињу др Исајло Сук, др Абу-Кабир Муавија и др Дорота Шулц. Сходно нашим интересовањима, у оквиру ове теме, од посебног су значаја Аврам Бранковић, Јусуф Масуди и Самуел Коен.

Принцеза Атех је у роману приказана као заштитница секте ловаца на снове и у „Зеленој књизи“ под одредницом „Масуди Јусуф“ проналазимо податке о хазарској енциклопедији која је сакупљена по њеном наређењу: „Све у вези са том вештином, заједно с животописима најугледнијих ловаца, са житијима уловљене дивљачи, сакупљено је по наређењу хазарске принцезе Атех, заштитнице ловаца на снове, у целину у облику хазарске енциклопедије или речника“ (Исто: 231). На исти податак наилазимо и у „Жутој књизи“, у којој аутор наводи да је Атех „прва и саставила речник или енциклопедију Хазара с опширним обавештењима о њиховој историји, вери, читачима снова“ (Исто: 311).

На тај начин принцеза Атех постаје први приређивач *Хазарског речника*, односно прва особа о којој имамо податке да је радила на састављању Праадамовог тела. Међутим, чињеница да је тај првобитни речник уништен, значи поновно сакупљање и превођење онога што је у датом тренутку дошло до одређеног ловца на снове. Тако свако следеће

издање, као и сакупљени примерци, постају редакције овог издања, реконструисане верзије дела, односно тела Адамовог. Примерак који је доспео до Јусуфа Масудија, превод је енциклопедије коју је саставила принцеза Атех и до оца Теоктиста Никољског ће доспети управо тај примерак, преведен на арапски језик, са каснијим допунама. Тако ће и Павићев *Хазарски речник* постати реконструкција Даубманусовог издања.

Прикупљање хришћанских извора, везаних за хазарску полемику, завршио је Аврам Бранковић. Ако се састављање речника схвати као састављање тела Праадама, онда се може схватити и Бранковићев покушај стварања човека (Петкутина). Бранковићев прелазак „с човека на Адама“ (Исто: 76) може се схватити као његово све веће занимање за састављање *Хазарског речника*, јер он и представља (за хазарске ловце на снове) тело Адамово, а Бранковић је тај који треба да састави бар део тог тела као што су то учинили хазарски ловци на снове саставивши палчеве Адамове. На овај начин сваки састављач речника о Хазарима може се сматрати ствараоцем и може бити до одређеног степена изједначен са Богом.

У контексту приче о реконструкцији (тела) првог човека значајно је додатно указати на покушај Аврама Бранковића да створи човека, Петкутина. Попут Адама у светим књигама хришћанства, јудаизма и ислама, Петкутина је Аврам Бранковић „начинио од блата“, а затим „прочитао му четрдесети псалм да га покрене и удахне му живот“ (Исто: 64). Бранковићево стварање човека укључује старозаветно и новозаветно веровање, што уочавамо у претходна два цитата. Пошто Аврам Бранковић не може да удахне живот Петкутину, попут Бога који је удахнуо живот Адаму, он чита четрдесети псалм. Оно што чини битнију разлику јесте чињеница да за разлику од библијског Адама, коме је првобитно предвиђен вечни живот, Аврам Бранковић Петкутину усађује и смрт како би наликовао у свему на људе. У „Appendix I“ проналазимо податак да „време припада Сатани [...] Јер, ако се од Бога може тражити и добити вечност, онда оно супротно вечности – време, можемо узети само од Сатане“ (Исто: 472). Бранковићева сумња у сопствено дело такође га разликује од Бога као створитеља првог човека. Тек након Петкутинове смрти читалац схвата Бранковићев покушај: „Опит с Петкутином успешно је окончан. Он је тако успешно одиграо своју улогу да је обмануо и живе и мртве. Сада могу да пређем на тежи део задатка. С малог на велики покушај. С човека на Адама“ (Исто: 76).

Као што живот сваког човека чини део Адамовог тела и као што само њиховим сакупљањем може да се састави Адам, тако и *Хазарски речник* има функцију да сакупи истину о Хазарима. То се чини у три

књиге, али и састављањем два примерка – мушког и женског. Стварање *Хазарског речника*, у овом контексту, било би стварање тела Адамовог и на тај начин сакупљач, или писац, изједначен је са Богом, односно Ствараоцем. Стварање овог речника изједначава се са стварањем човека, а *Хазарски речник* постаје Адам.

Мушка и женска верзија књиге, у првом издању, се разликују и „када дакле упореде курзивом исписане реченице последњег писма овог речника у *женском примерку* с оним из *мушког примерка* књига ће им се склопити у целину и више им неће бити потребна“ (Исто: 500-501). Библијска Ева настала је од Адамовог ребра, па су самим тим и мушки и женски принцип нераскидиво повезани. Хазари посебну пажњу посвећују реконструкцији Адамових палчева, мушком и женском, „јер сваки део освојен у реченицама могао се покренути и оживети тек пошто би био извршен додир два прста, мушког и женског“ (Исто: 480). „Када је душа ушла у њега, Адам додирну левим палцем свој десни палац, мушким женски и оживе“ (Исто: 477).

Раздвајање мушког и женског принципа повезано је са првим грехом. У „Повести о Адаму Руханију“ аутор наводи да је „тај анђеоски Адам, или Праадам [...] био и човек и жена истовремено“, хермафродит или андрогин (Исто: 233). У „Казивању о Адаму, брату Христовом“ долазимо до податка да је Адама створио Сотона, али му је живот удахнуо Бог. Међутим, Сотона је тај који је у његово тело затворио „два пала анђела и у њима се јавила таква похота да до краја света неће моћи да се засите и смире. Првом анђелу име је било Адам, а другом Ева“ (Исто: 477).

У неколико следећих примера видимо да је Павић причу градио полазећи од религије и то на тај начин што је у приче о Праадаму уграђивао веровања одговарајуће религије. Према хебрејском веровању број слова, која се налазе у *Библији*, има посебно значење и он не сме да се смањује нити повећава. У хебрејском „Запису о Адаму Кадмону“ словима се даје посебан значај, јер „свако од датих слова представља део тела Адама Кадмона на земљи“ (Исто: 348). Ислам бележи две супротности светог, а то су успињући ступњеви који воде небу (daragāt) и падајући пут који води у пакао (darakāt). Павић ово веровање уноси у исламску „Повест о Адаму Руханију“ на тај начин што приближавање Богу, а самим тим и састављању тела Праадама, зависи од тога да ли Праадама „пратимо у тренутку када је у успону на небеској лествици“ (Исто: 234) или насупрот томе када на њој пада. Небески Адам састављен је од људских снови; сви снови су већ одсањани, само се непрестано понављају и потребно их је

сакупити како би се створило тело Адамово. Тако би се и потпуна слика о Хазарима добила само када би сви снови били сакупљени.

Све религијске књиге, које су нам важне у овом контексту, представљају човеков живот као тежњу за повратак у стање у ком је човек био након стварања света, пре пада. До кршења првог уговора са Богом и тренутка када су Адам и Ева пробали плод са забрањеног дрвета, човеков однос са природом био је идеализован, а човек повлашћено биће. Након пада тај однос се мења и човеков живот постаје тежња за повратком у првобитно стање, оно у коме се налазио у рају. Покушали смо да укажемо на делове романа у којима Милорад Павић, ослањајући се на три религије о којима је у роману реч, састављање тела Праадама види као повратак у то идеализовано, рајско стање.

Читајући сваку од три књиге *Хазарског речника* уочавамо да нико, од оних који раде на изучавању хазарског питања и састављању речника, не може да дође до извора који припадају двома другим религијама. Тако Авраму Бранковићу

...причињава посебну тешкоћу што у том именику не може да узбучи јеврејског и арапског представника у преобраћању Хазара, а они су такође узели учешћа у том догађају и у полемици вођеној том приликом на двору хазарског кагана. О том Јеврејину и Арапину, не само да ништа није могао дознати сем да су постојали, него им ни имена не зна ни он нити било који грчки извор о Хазарима до којег је могао доћи (Исто: 82).

...он претпоставља да поред хришћанских извора о Хазарима, постоје исто тако исцрпни и арапски и јеврејски извори о том питању и народу, али нешто спречава људе који се тиме баве да се сретну и повежу своја знања која би тек удружена дала чисту и потпуну слику о свему што се односи на то питање (Исто: 83, нагласила Ј.К.).

Јусуф Масуди, попут Аврама Бранковића, уочава да од та три учесника у хазарској полемици нису сви били подједнако познати исламским изворима о хазарском питању и арапском преводу Хазарског речника. Падало је у очи да хришћанског и хебрејског ловца на снове и учесника у разговорима исламски извори не помињу поименце [...] Масудију се наметнуло питање: ко су она друга двојица? (Исто: 237).

Да би и он дошао до истог закључка као Аврам Бранковић: „Можда би се могла склопити једна хазарска енциклопедија или речник о хазарском питању тек када би се саставиле све три приче о тројици ловаца на снове и тако добила једна истина?“ (Исто: 239).

Самуел Коен, такође, понавља ову мисао:

Можда на свету – писао је даље Коен – још неко прикупља исправе и вести о Хазарима [...] Можда то чини неко ко није наше вере, него хришћанин, или човек исламског закона. Можда негде у свету постоје друга двојица која мене траже као што ја тражим њих (Исто: 353).

Састављање три верзије *Хазарског речника* (хришћанске, хебрејске и исламске) завршио је отац Теоктист Никољски:

Потражих штампара и продадох му сва три хазарска речника: хебрејски – нађен на ратишту, грчки – прикупљен по налогу Аврама Бранковића и арапски који је донео Масуди, читач снова. [...] Од Бранковићевог азбучника, Масудијевог глосара и јеврејског именика из торбе црвенооког младића склопих нешто као *Хазарски речник* и дадох штампару. Даубманус узе све три свеске – црвену, зелену и жуту и рече да ће их штампати (Исто: 484-485).

На овај начин остварена је претпоставка Јусуфа Масудија о састављању сва три извора о хазарском питању:

Тада би се на одређеним местима *Хазарског речника* могле узбучити и уврстити и одреднице с именима и биографијама хришћанског и јеврејског учесника у хазарској полемици, а ту би свакако спадало и понешто обавештења о хроничарима те полемике из других средина, од оних међу Јеврејима и међу Грцима. Јер, *како створити Адама Руханија ако неки делови његовог тела недостају?*“ (Исто: 238-239, нагласила Ј.К.).

Ни у 20. веку проучаваоци хазарског питања неће бити у могућности да се састану и укрсте своја знања, односно три извора. Др Муавију ће убити Ефросинија Лукаретић, сада у телу четворогодишњег Мануела Ван де Спака, др Сук такође бива убијен, а др Дорота Шулц успева да избегне убиство, али завршава у затвору јер „наша лажна жртва нас је спасла смрти“ (Исто: 498). Чињеница да је др Дорота Шулц избегла убиство, а пре тога добила информације о хазарском питању које би могле

да је ставе у позицију оца Теоктиста Никољског који је предао *Хазарски речник* Даубманусу, она би могла бити следећи састављач тела Праадама. На тај начин демони три пакла, оличени у породици Ван де Спак, још једном не успевају да уклоне оне који се баве хазарском полемиком и могућност састављања *Хазарског речника*, односно тела Праадамовог, није искључена. Последњу реконструкцију речника чини управо Павићево издање.

Чињеница да три религије, о којима је у роману реч, имају исте корене, утиче на логичан закључак да постоји само један Праадам. Настанком хришћанства и његовим одвајањем од хебрејске религије, а затим и ислама и његовог отклона од ове две, настаје раскорак у тумачењима постанка света као и онога што ће бити на крају истог. У трима религијама постоје и разлике у тумачењу постанка човека и његовог пада. Због тога Милорад Павић пише роман који има три верзије, као што уноси и три верзије приче о првом човеку – Праадаму.

Када се роман сагледа из ове перспективе, уочава се да је прича о Праадаму аутопоетички интонирана и да три приче које чине целину – „Казавање о Адаму, брату Христовом“, „Повест о Адаму Руханију“ и „Запис о Адаму Кадмону“ говоре о настанку *Хазарског речника*, начину на који је писан, као и о разлогу раздвајања хришћанског, исламског и хебрејског дела, па ове три приче представљају својеврстан метатекст. Милорад Павић је, у ова три кратка одељка, проговорио о најзначајнијим темама свог стваралаштва (мотиву сна, времена, писања, нелинеарности) показујући да су оне нераскидиво повезане. Тако нелинеаран начин писања, можда и најзначајнији Павићев допринос српској књижевности, потиче од снова, који су и сами нелинеарни, а доводе до тога да и време у Павићевом делу, такође, није линеарно. Читањем *Хазарског речника* из ове перспективе, уочавамо колико је комплексан однос Милорада Павића према религији, пре свега према ове три религије и на који начин се поиграва варијацијама у веровањима до којих је дошло.

Литература

- Beltz, W. (1982). *Митологија Кур'ана: чежња за рајем*. Загреб: Графички завод Хрватске.
- Брија, Ј. (1999). *Речник православне теологије*. www.spcportal.org (приступљено 01.7.2009.)

- Дрејн, Ц. (2003). *Увођење у Стари завет* (Б. Ђукић, прев.). Београд: Слио. (Оригинал објављен 1999.)
- Ђаковац, А. (2006). *Лексикон хришћанства, јудаизма и ислама*. Београд: Агенција „Матић“.
- Јанковић, В. (1996). *Митови и легенде: јудаизам, хришћанство, ислам*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Павић, М. (2003). *Хазарски речник*. Београд: Дерета.
- Смаилагић, Н. (1975). *Увод у Кур'ан: хисторијат – тематика – тумачење*. Загреб: Медицинска наклада.
- Фрај, Н. (1985). *Велики код(екс), Библија и књижевност* (Н. Милић, Д. Кујунџић, прев.). Београд: Просвета.

Jelena N. Krunic

Dictionary of the Khazars as Adam's Body

Abstract: This paper deals with the motive of Adam-before-Adam as a form of meta-text. In the story of heavenly Adam (Adam Ruhani), Pavić at the same time wrote about the form of this novel.

Like the heavenly Adam, who is in *Dictionary of the Khazars* constituted of human dreams, the novel is composed of chapters which are repeated throughout the three books of this novel (Yellow, Red and Green).

Like the 'Androgin edition' of *Dictionary of the Khazars*, author considered Adam-before-Adam as a hermaphrodite. The chapters of this novel are parts of Adam's body and only when all chapters of all three books are combined and read properly, Adam-before-Adam can be created.

Every dream, like a distinct biography, corresponds to one of the chapters of this novel and putting *Dictionary of the Khazars* together like the truth about Khazars is equalized with composing Adam's body.

The key chapters in this sense are: 'The Tale of Petkutin and Kalina', 'Note on Adam, the Brother of Christ' and 'The Tale of Adam Ruhani'.

Keywords: Adam, Christianity, Judaism, Islam, dream.

Јована Н. Давидовић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
jovana.davidovic@yahoo.com

ЛИКОВИ ОЦА И МАЈКЕ У РОМАНИМА ДАВИДА АЛБАХАРИЈА ЦИНК И МАМАЦ

Сажетак: У ликовима оца и мајке, у Албахаријевим романима „Цинк” и „Мамац”, читавају се трагови аутобиографског, јеврејских архетипова, фикције и постмодернистичке поетике. Сви ови елементи одређују Давида Албахарија у стваралачком смислу; део су његове специфичне дубинске перцепције света. Сходно законима постмодернистичке књижевности, границе међу њима немогуће је одредити, али су они, у својој многострукости послужили као изузетан подстрек за проучавање.

Кључне речи: постмодерна, фикција, аутобиографија, јеврејски архетипови, аутопоетика.

Давид Албахари је једно од најважнијих приповедачких имена српске постмодерне књижевности. Већ у првим делима овај писац се бави новим темама у односу на тадашњу српску прозу, породичним темама. Његова породица је имала судбину достојну романа, а пишући о њој, он је заправо, како и сам каже, „откривао праву историју својих родитеља и предака“ (Пантић, 2003: 23). Међутим, он то не чини дословно аутобиографском методом, него реконструкцијом стварно постојећих ликова и догађаја. Албахари свет имагинације формира тако што креће од нечег конкретног да би се касније, у језику, све више од њега удаљавао, према неком дубљем, неоткривеном и неизреченом смислу. Говорећи о том свету, који је стварао по угледу на своју породичну причу, Албахари каже: „С временом се тај свет, ти паралелни светови, ти сенасти ликови, отварао преда мном, нудио се као прича, али ме и увлачио у себе као део приче. Писао сам изнутра, покушавајући да изађем напоље, а када бих стигао напоље, журио само поново унутра, где ми је у сигурности приче све нудило утеху и спокој“ (Исто: 23).

Елементи биографије, у том смислу, препознају се у низу његових књига (*Породично време, Цинк, Опис смрти, Мамац, Снежни човек*). Укратко, у његовом приповедању се, ако покушамо да га генерализујемо онолико колико је то дозвољено да бисмо дошли до увида у њихову поетичку основу, осећа стална, некад сасвим отворена, некада тек латентна напетост, „стално креативна продуктивна распетост између живота и литературе”¹.

Давида Албахарија одређује у стваралачком смислу и његово јеврејско порекло, које је интимно провучено кроз његов стваралачки субјекат. Постојање и деловање јеврејског културног архетипа видљиво је већ у његовим првим романима. „Ту није реч само о упражњавању одређених обичаја, него и у специфичној дубинској перцепцији света, о посебном углу гледања на свет који те окружује“ (Исто: 27). Отуда није чудно што су теме његових романа управо породичне, јер према јеврејским законима, деца су обавезна да брину о својим родитељима, да тугују за њима, али и да их се сећају, јер „сећање је то које повезује родитеље са децом у континууму времена” (Голдберг, 2003: 227). Туговање за родитељима је религијска обавеза и подразумева тачно утврђене фазе. Албахари сматра да је *Јеврејин превасходно изгнаник, а исто би се могло рећи и за писца*, па је оно што га *привлачи и једном и другом* (Пантић, 2003: 27, нагласила Ј. Д.).

Роман *Цинк* објављен је 1988. године. Иако га не сматрају његовом најбољом књигом, посматрано у целини ово је важна књига, управо због тога што њом Албахари наставља *поетички и концепцијски пут, који је његовим збиркама прича на извесни начин прекинут* (Дамјанов, 1990: 44, нагласила Ј. Д.). Упркос сталном истицању немоћи да се исприча прича, њеној истрошености и непостојању, Албахари се у овом роману одређује управо кроз причу. Албахаријево систематско губљење приче довело је до проналаска приче, а његова нарација се јавила кроз исконску чар приповедања.

Цинк је породична прича о оцу и његовој смрти, али и „приповест о (светом?) тројству смрти” (Исто: 40)². Лик оца употпуњује и Албахаријев роман *Мамац*, објављен 1996. Поред фигуре оца у овом роману, издваја се и лик мајке. Наиме, роман је исповест мајке настала после очеве смрти, коју прати и прича о њој, као очевом карактерном опоненту. Једино што

¹ Да употребимо Кишову синтагму, с обзиром да је Албахари често Киша називао својим књижевним учитељем.

² О смрти оца, о смрти приче и путу и самоћи као симболичкој смрти.

дели ова два романа јесте готово деценијска разлика у објављивању. Све остало их спаја. Готово да се и не може утврдити где се први завршава, а почиње други. *Мамац* је заправо замишљен као књига огледало, као одраз *Цинк* (Пантић, 2003: 34).

У ова два романа потврђује се теза о присуству јеврејских архетипова у Албахаријевом стваралаштву. Фигура оца присутна је у оба романа, док је фигура мајке извесна само у *Мамцу*. Отац је присутан само кроз сећање о њему, синовљево и мајчино, а мајка је присутна својим говором и сећањем на њу. Иако је прича о оцу провучена кроз оба романа, у суштини главни лик јесте лик из сенке – мајка, а то, с обзиром на Албахаријево јеврејско порекло, није случајност.

Албахари прича о смрти, прво оца, а потом мајке. Поставља се питање: зашто је настало такво његово опредељење? Мисао постмодерне поетике, да живот никако не може да стане у корице једне књиге, одговор је на ово питање. Са друге стране можемо се послужити и мишљу Валтера Бенјамина, који каже да „Ауторитет једној причи даје смрт”, али и Хајдегеровом тезом „Човек се рађа као многи, а умире као један”, па је писац покушао да ухвати баш тај прелазак из мноштва у самоћу. Још нешто се помиње у оба романа, а то је да смрћу родитеља, човек престаје да буде нечији син, и има осећај, бар за кратко, да свет припада само њему. Сам писац, говорећи о смрти свог оца, каже да је она за њега представљала окончање породичне приче, оне стварне и оне која се прелила у његову прозу.

Цинк је настао у оном парадоксалном осећању истовременог ослобађања и још дубљег заточеништва: што више нема оца, све више осећаш да му неповратно припадаш. „Однос отац-син који влада у овом Албахаријевом роману је протејски и амбивалентан и као такав збуњује традиционалног читаоца” (Росић, 2008: 287).

У оба романа јасно је да постоји постмодерна тенденција да се до приче долази посредно причом о другом, а све се одвија кроз корелацију присутно-одсутно. Заправо свака прича о смрти је прича о животу, а свака прича о неком другом је заправо прича о нама. *Цинк* је, каже Албахари, „ненаписана књига о оцу” (Албахари, 2004: 27). У овој синтагми писац прави директан спој постмодерне („ненаписана”) и јеврејског архетипа („прича о оцу”). У прилог тези о споју постмодерне и јеврејских архетипова, говори и теза Саве Дамјанова да је *Цинк* прича о смрти оца, и

прича о смрти приче (Дамјанов, 1990: 40)³. Приповедач *Цинка* декларише се као син, јер причу о смрти оца нико други до сина не може казати.

Реч је о традиционалној патерналистичкој ситуацији у којој би син требало да преузме одговорност приповедања, па да текст о смрти оца претвори у јавном простору у алегоријски текст који чува духовно наслеђе патријархалног поретка, али та одговорност или није дата приповедачу или није прихваћена од стране приповедача. Он жели да сазна чији је то глас који га опомиње на његову улогу сина, који га једино може опуномоћити да говори и у јавности и пред самим собом (Росић, 2008: 287). Тај глас може бити управо глас јеврејског архетипа.

После његове смрти, мајка му је, као мушком наследнику, одредила очево место за столом, па је почео свет да гледа његовим очима, а притом се плашио да никад неће моћи да буде као он, истовремено се плашећи да постане као он, јер док је отац био жив толико тога их је делило, готово све.

Занимљива је и прича о судбини очевих ствари након његове смрти:

Па онда предмети. Учинили смо све што смо могли да их задржимо што дуже можемо. У први мах, боље речено: неколико месеци, нисмо их дирали... А онда смо почели да се привикавамо. Померали смо предмете, уклањали их, бацали оне који су почели да пропадају... Стварност одсуства показала је сву нестварност присуства предмета (Албахари, 2004: 46).

Дакле, између одсуства оца и присутности предмета постојала је крупна несагласност. А онда се перспектива изокренула, предмети су се нашли на смећу, и нестварност присуства оца се изоштрава.

Иако се Албахари одлучио за приповедање о оцу, читав роман сходно постмодерним тенденцијама представља покушавање да се да одговор на питање да ли је такво приповедање могуће. Јер „сећања су старомодна, човек који пати за умрлим оцем не спада у садашње време, које нема времена ни за шта осим само за себе, ни у прошло, ни у митско” (Исто: 76). Осећања, као старомодна, јављају се насупрот поетици сентиментализма и романтизма. Тема је анахрона и не припада садашњем времену. Прича о оцу припада средњем времену. Поетичко решење, које приповедач жели да постигне, јесте ослобођење од митологије. „Желео сам

³ Прича о смрти оца може се повезати са јеврејским архетиповима, а прича о смрти приче са постмодерном.

свега тога да се ослободим, поготову митологије, кастрираног оца, убијеног оца, рашчерченог оца, оца као вагине, оца као мајке” (Исто: 76). То ослобођење од митологије сасвим је природно за постмодерну свест у којој мит није у повлашћеној улози. Приповедач се служи стратегијом одлагања, коју прати његова одговорност са једне стране и кривица са друге стране. У питању је двострука одговорност: према оцу, религијским и патријархалним законима и традицији романа с једне, и према постмодернизму са друге стране.

Још се једна појава јавља у постмодерној свести, а то је исцрпљеност и истрошеност језика. Изражавање осећања би с тим у вези било обично брбљање, изношење масе општих места, наклапање. Језик не може више да искаже свест. Постмодернистичка мисао о истрошености језика супротстављена је постојаним законима туговања који постоје у јеврејском свету. Туговање, између осталог, подразумева понављање одређених молитви и религиозних матрица по тачно одређеном редоследу.

Непрестано између редова провејава питање: Како приповедати оцу? Кад:

1. Отац није супер-херој као јунаци епова или трагедија;
2. Отац није типски јунак као што је то случај са ликовима у реализму;
3. Отац није ни ексцентрик, ни посебан као у модерној књижевности.

Јунаков отац, дакле, измиче свим могућим књижевним стереотипима, он је за књижевност невидљив.

Посебно место у *Цинку* заузимају три женска лика. Први јесте мајка – „Мајка ми је причала”. Други је девојчица – приповедач, која представља ауторово поигравање родним идентитетом приповедача, којим се нарушава патријархално задата матрица маскулинитета. Трећи је девојка из осигуравајућег друштва као анђеоско искупљење. На овај начин Албахари ступа у дијалог са јеврејским митом о жени као ђаволском отелотворењу. Девојка остаје изван затворених врата и на тај начин прича остаје искључиво део мушког света, баш као што су и жене, у јеврејској религији, изван религије. Сматране су обредно нечистим, па оне нису учествовале у обредима; једино што су могле било је да читају молитве, пале свеће и праве обредну храну. Жена је само три пута у току свог живота смела да посети синагогу, док је мушкарац то чинио сваки дан и по три пута.

Речи из *Цинка*: „Мајка ми је причала”, своју праву димензију добијају тек у корелацији са романом *Мамац*. Фигура мајке у роману *Мамац* савршено одговара јеврејској архетипској слици мајке: мајке која је,

за разлику од оца, умела и волела да прича и говори. Можда су управо очева склоност ка ћутању и недостатак речи о њему довели до тога да мајка проговори.

Мајка се у роману *Мамац* одређује својим говором, језиком. Говорећи о њеном језику писац каже да је он „мешавина пословица и изрека, народних мудрости и одломака из јуначких песама, поучних упадица и сеоске виспрености” (Албахари, 2005: 24). Ово би се могло посматрати као иронијско-пародијска ауторска реплика на властиту фасцинацију мајком, али и јеврејским архетипом о мајци и њеном умећу причања. Осим тога, можда овом реченицом писац ступа, као и већина постмодерниста, у дијалог са претходним и минулим епохама и њиховим поетикама. Осим мајке и њеног говора и језика, Албахари у роман уводи Доналда, јунаковог пријатеља, који је ту да се супротстави пишчевој жељи да још дубље загази у постмодерне токове, али управо глас Доналда јесте тај који ремети идеју да ово буде само роман о мајци, стварајући у јунаку-писцу жељу да то буде роман о самом Доналду. Понавља се идеја да се до приче о неком, стиже причом о другом.

Мамац је „наново покушај да се исприча једна неиспричива прича” (Владушић, 2007: 109). Њене тематске координате, условно речено, обједињују крајњу тачку ауторовог породичног циклуса. „Јунак *Мамца*, као и јунак *Цинка*, покушаће да исприча причу. Овога пута његова тема биће мајка, а чин причања додатно отежан извесним метакарактером могућег приповедања” (Исто: 110).

Прича о мајци је прича о њиховом породичном „громобрану” и „кишобрану” (Албахари, 2005: 14). Њено „умеће” дириговања симфонијским оркестром њихове породице било је „невидљиво”, па би се неком учинило да диригентска палица припада оцу (Исто: 74). Била је налик луткару на луткарској представи.

Мајка је била та која је бдела над децом, која је усмеравала њихове изборе, али је исто тако знала да их пусти кад је прошло време дечијих љубави, а отац тај који је сав свој живот посветио болници и тамо је и умро (Албахари, 2004: 92).

Њени поклони су увек били практични – речници, енциклопедије. Отац је тај који је „доносио плату“, али мајка је та која је „водила кућну рачуницу” (Албахари, 2005: 34).

И у роману *Мамац* се, као и у *Цинку*, помиње како су очеве ствари после његове смрти дуго стајале нетакнуте. Међутим, када је мајка умрла,

њене ствари су склоњене само за два поподнева, како би у времену у коме је смрт вребала иза сваког угла, наратор уклонио присуство смрти из своје најближе околине.

Оба романа су настала у оном парадоксалном осећању истовременог ослобађања и још дубљег заточеништва, јер што више нема мајке/оца, све више осећаш да јој/му неповратно припадаш. Они су заправо две „ненаписане” књиге о две мале смрти. То није само смрт оца и мајке, то је и смрт коју су они тим одласком посејали у синовљевом животу.

Све ово до сада наведено говори у прилог тези да романи Давида Албахарија својим елементима потврђују и припадност постмодерној књижевности, али и окренутост јеврејским архетиповима. Отац, мушка глава, је, дакле, био тај видљиви газда, мајка је то била из сенке. И поред тога што му је јеврејство и у културном и у религијском смислу давало велику предност, конце је ипак у својим рукама држала мајка, која је сву своју пажњу усмерила на будућност, на своју породицу и дом. Она је у себи чувала мудрост векова. Била је савршен спој српског генетског кода и јеврејског културног кода.

Иако јеврејску религију, истина је, многи називају религијом мушкараца, то осећање доминације мушкараца је само привидно. Није све баш на мушкој страни, јер се код јеврејског народа порекло рачуна по мајци. С тим у вези постоји једно могуће објашњење, које нам се нуди после ових Албахаријевих романа, а то је да су се јеврејске мајке, с обзиром на своју религијску и друштвену невидљивост, посвећивале кући и деци. Оне су те које доминирају у кући и држе све конце у својим рукама, па је та невидљивост само привидна. Она је искључена из учења *Талмуда* (Шолем, 2006: 44), али је њена доминантност у кући јасно учитана у рачунању порекла.

Мајчину доминантност у кући подражава и форма и дужина романа *Мамац* у односу на роман *Цинк* који је посвећен оцу. Говорећи о ова два романа писац ову тезу не потврђује. Он заправо каже да је то због тога што је у *Цинку* још успевао да се носи са историјом, отуда фрагментарност и заокруживање малих целина, а у *Мамцу* тога нема. У њему, историја је бујица, непрекидни пасус из којег, кад се једном уђе, више нема излаза. Мада би, у контексту читања јеврејских архетипова, дужа форма могла да буде огледало јеврејске фигуре мајке.

Отац и мајка су две кључне фигуре у животу писца и његовом делу. Њихове судбине су заиста биле судбине достојне романа, али не сваког романа, него само Албахаријевог. Иако говорећи о јеврејству писац каже да је оно и велика посебност, и велика обавеза, можда чак и терет, он је

ипак успео да свој терет достојанствено понесе и изнесе. Оно што код Албахарија одушевљава, то је лакоћа с којом спаја нешто што припада његовом пореклу, традицији, и постмодерну поетику. Понекад је тешко преломити, где јунак говори о породици, а где о поетици, али у томе и јесте бит његове приче. Та вишеструкост нити, које уплиће у сваку реч својих романа, јесте управо оно што не дозвољава читаоцу да их прочита до краја. Иако је сходно начелима своје поетике понекад скоковито прелазио са теме на тему, Албахари је успео да реконструише ликове, да их поново створи, да им удахне живот. Чини се да је у потпуности одговорио на Фокнерову мисао да је „добро писање – писање о људском срцу“, коју је често парафразирао. На крају, поставља се питање „Да ли анђели увек долазе прекасно?“. Јер чини се да њима време ништа не значи, нити ишта може, баш као и романима Давида Албахарија. Они делују ванвременски.

Литература

- Владушић, Слободан (2007). Поетика приче, поетика историје. У *На промаји: студије, есеји и критике* (109-114). Зрењанин: Агора.
- Голдберг, Д. и Рајнер, Ц. (2003). *Јевреји: историја и религија*. Београд: Клио.
- Дамјанов, Сава (1990). Пет премиса приповести. У *Шта то беше млада српска проза* (39-44). Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада.
- Пантић, Михајло (2003). Уметник је изгнаник – Давид Албахари. *Сарајевске свеске*, бр. 4, 19-44.
- Росић, Татјана (2008). Постмодерна у српској култури и драма савременог маскулинитета – О *Цинку* Давида Албахарија као историјском роману. *Зеничке свеске*, бр. 7, 286-305.
- Хачион, Линда (1996). *Поетика постмодернизма*. Нови Сад: Светови.
- Шолем, Гершом Т. (2006). *Главни токови јеврејског мистицизма*. Чачак: Б. Кукић, Београд: Медијска књижара Круг.

Грађа

- Албахари, Давид (2004). *Цинк*. Београд: Стубови културе.
- Албахари, Давид (2005). *Мамац*. Београд: Стубови културе.

Jovana N. Davidović

The Characters of Father and Mother in Albahari's Novels *Zink and Bait*

Abstract: The paper analyses the traces of autobiographical Jewish archetypes, fiction and postmodern poetics in the characters of Father and Mother in Albahari's novels *Zink* and *Bait*. Beside the above mentioned, the work deals with the Biblical subtext of these novels, in the context of the characters of Father and Mother. All these elements define David Albahari as a creative writer, as they are a part of his specific in-depth perception of the world. In accordance with the laws of postmodern literature, the boundaries between the stated elements are impossible to discern, yet they have served in their ambiguity as an exquisite incentive for studying.

Keywords: postmodern, fiction, autobiography, Jewish archetypes, autopoetic.

УДК 821.163.41.09 Константиновић Р.

Бранислава В. Васић Ракочевић
Интернационални универзитет у Новом Пазару, Департман за
филолошке науке
branislavans@gmail.com

ХРИШЋАНСКИ И ПАРАХРИШЋАНСКИ МИТ У РОМАНИМА *ИЗЛАЗАК* И *АХАСВЕР* РАДОМИРА КОНСТАНТИНОВИЋА

Сажетак: Романи Радомира Константиновића, а посебно *Издазак* (НИН-ова награда 1960.) стоје на самој граници поетике српског модернизма. Узимајући за предлог ових двају романа управо новозаветни мит о Јудиној издаји и парахришћанску легенду о вечно лутајућем Јеврејину, Ахасверу, Константиновић рекреира специфичну причу о мукотрпној и вечној борби за самопостизањем, за покушајем самоидентификације и вечитом узмицању резултата тог покушаја. Најпознатији пример неаутентичне егзистенције, Јуда, издајник Христов, кључна личност у најпознатијој причи човечанства, послужиће као сјајан лик за сублимацију назначених проблема. Стапање његовог идентитета са Христовим и поновно раздвајање од истог, као два централна процеса у роману, у исто време су варијација већ назначеног препознавања ја у другом, субјекта у објекту. Романом *Ахасвер или трактат о пивској флаши* Константиновић залази у жанровски неодређенију сферу – између романа и филозофског трактата. Он је најрадикалније дело у смислу раскидања са традиционалним одредницама, јер је готово потпуно лишено сваке наративности и дескрипције. Његов наративни субјекат ту коначно постаје огољена свест – без икаквог делања, свест, која у коначном фокусу има само себе. Симбол Ахасвера, бесмртног Јеврејина, коме је, по легенди, досуђено вечно лутање, Константиновић узима за свог субјекта, пратећи потпуно отворену форму свести, која је идеалан медиј његовог истраживања, јер је он егзистенција без ултимативног ограничења, смрти.

Кључне речи: Радомир Константиновић, мит о Јуди, мит о Ахасверу, модерни роман.

Случај Радомира Константиновића није усамљен у историји српске књижевности. Оваквих „дисидената” чије је текстове канонизација заобишла, јер су се „огрешили” о неке од утврђених табуа, било је и биће на нашој културној мапи. У књижевност Константиновић улази као песник збирком *Кућа без крова* (1951), а потом се приклања роману, и то као веома експерименталној и напредној форми. Од *Ахасвера* његов роман полако добија хибридни карактер, те поприма специфичну форму, да га тако назовемо, романа-есеја, да би нпр. *Пентаграм* донекле, а *Философија паланке* готово потпуно прешла на страну филозофске расправе. Романи *Излазак*, који је освојио НИН-ову награду 1960. и тиме заправо једини у опусу овог аутора добио званично признање, и *Ахасвер или трактат о пивској флаши* специфично су повезани рекреацијом хришћанског и паракришћанског мита, творећи тако целину чије се значење може поставити на неколико нивоа. Интегришући мит у ткиво свог приповедног текста, он користи све његове потенцијале уводећи у други свет и “мењајући наше поимање простора и времена, отварајући нову перспективу” (Радун, 2006: 110).

Испитивачки карактер укупног Константиновићевог дела једна је од константи која се показује као круцијална одредница његовог проседеа, његовог мишљења уопште. У свом есеју, „Револт и искушење Јудино“, Мухарем Первић Константиновића доживљава, на неки начин, као човека и писца који је осетљив на промене и који то у свом писању неумитно изражава. Такође, наглашава и активизам његовог списалачког подухвата, јер сматра да он „прибегава књижевном делу као начину да реши велике загонетке живота, и разреши у себи бар оне најдрастичније парадоксе са којима готово да је, по његовом уверењу, немогуће живети“ (Первић, 1965: 446). Пишчево поверење у говор, као пут за испитивање човека, његове земаљске егзистенције, смисла, овде се показује у правој мери. *Излазак* стоји као прекретница не само у модерној српској прози, већ и као прекретница у ауторовом опусу. Овај роман је плод дотадашњег истраживања, где се сада постављена питања артикулишу са много јаснијом сврхом. Наравно, читаво његово дело јесте и даље процес, истраживање, јер готови одговори нису сврха сами по себи. Зато Јуда на почетку романа каже: „Ја сам Јуда. То је све. Ништа не разумем. Можда ћу нешто и да разумем, зато говорим“ (Константиновић, 1960: 5). Узимајући за главног јунака своје повести библијски лик, аутор то не чини да би, на првом месту, проблематизовао библијски дискурс. Много значајнији разлог је чињеница да је Јуда најпознатији пример неаутентичне егзистенције у светској литератури. Јуда, издајник и Христос, Месија

представљају дијалектичку негацију. Нити би било Христове жртве без кључне улоге момента издајства, нити би Јуда имао своје потпуно остварење без улоге издајника. Улога, која је или вољна или додељена, чини га вечито везаним за Христов лик и дело. У немогућности да се одели, да омеђи своје битисање, започиње његова агонија, његов покушај да буде далеко од онога који одређује његов живот и, још даље, његову смрт. Александар Јерков сматра да је Константиновићева модернистичка поетика одређена негацијом, па и роман *Излазак*, у складу с тиме, апсолутну негацију отвара већ првом реченицом: „Ово говорим ја, Јуда. Ко има уши нека слуша“ (Константиновић, 1960: 5). По мишљењу Александра Јеркова „објава којом почиње приповедање означава као приповедача онога који не може узети реч у причи која прати библијске мотиве. Приповедач је нестрпљив да открије ко је јер се у том немогућем именовану отрива корен свега што следи“ (Јерков, 1991:51). Дакле, из овога би се могао извести јасан закључак да је Јуда истраживачки субјект, наратор у потрази за својим идентитетом. И, на самом почетку, а у вези с овим, може се извести још један закључак: с обзиром да је овакав тип исказа у читавом *Новом завету* резервисан искључиво за Христа¹, овако пренесен, са Јудиним именом, може да представља децентрирање, померање фокуса на Јуду Искаротског, велику метафору издајника, с једне стране. С друге стране, преузимање Христовог дискурса може да указује и на стапање ова два лика, дакле преплитање идентитета, које је централни проблем у читавом роману. Прво стање запитаности, ко сам ја без Христа и ко је Христос без мене, повлачи за собом низ других питања.

Ово ме је највише плашило: како ја а не неко други. Јер чим бих рекао: може и неко други, а не ја, одједном тај други не би више био други, него ја. Ако сам ја сад Јуда заувек, због онога што сам урадио, као што је он био замислио, и прорекао и хтео; ако је то могао да уради неко други, зар би тај још био онај који јесте, зар не би био Јуда (Константиновић, 1960:6).

У *Пентаграму*, Константиновић објашњава ово преплитање идентитета као нужност, устврдивши да Месија тек кроз идентификацију издајника „у времену, остварује своје сједињење са оцем, са надвременим, апсолутним“ (Константиновић, 1984: 201). Стапање ових двају идентитета и Јудин покушај да се одвоји, одели од задатог модела, два су централна процеса у роману. Раздвајање се доживљава као још болнији процес.

¹ Овакви примери могу се наћи на бројним местима у *Новом завету*.

Раздвајање се одвија на два нивоа, покушај одстрањивања симбиотичког идентитета и пренос тог доживљаја на физички ниво, на ниво телесне сензације мучења и распадања. Ћутање је једнако смрти, постизању форме, финалном смирају. Јудин непрекидни нагон за говором је потреба да се сопство заштити од развејавања. „У Константиновићевом роману *Излазак* Јуда и Исус постављени су у такав однос као да су две стране истог лика“ (Вучковић, 2005: 539). Њихови идентитети, без граница, плутају један кроз другог. Стапање и раздвајање се смењују, тако, кроз читав роман, где заправо, ако не репрезентују истоветност процеса, а оно бар потврђују тезу о основној проблематици дела, покушају одређења граница једне људске егзистенције. Јер главно питање које окупира сваког наратора Константиновићевих романа јесте: ко сам ја и где је граница мога ја, колико је могућих ја? Када се Јуда и Христ, с обзиром на процесе стапања и раздвајања, схвате као две могућности једне егзистенције у *Пентаграму*, то се питање овако конституише: „Јесам ли Ја моје Ја или Ја тог човека? Где су границе између та два могућа Ја? Оне се губе, растачу у овој апсолутној равноправној могућности и једног и другог Ја, на које ова свест о постојању, свест тог чистог постојања пристаје, свест која не зна ни за какву границу у времену и простору“ (Константиновић, 1984: 168, 169).

Јуда се, током читавог романа, поиграва са заменом идентитета, будући да је, као наратор, ауторов инструмент истраживања. Прихватање неминовности, које би се могло назвати и финалним спајањем, исказује се кроз препуштање и потчињавање Јудиног идентитета Христовом. Демистификација и прихватање смрти настају као резултат помирења и финалног спајања. Коначно, његова егзистенција је обележена, одређена смрћу као границом и то је суштинска разлика у односу на следећег наратора, Ахасвера, који је такође везан за библијску легенду. То је уједно и последњи процес у роману, Јуда се идентификује са последњим криком пред коначну тишину. Он умире и постиже онај крај за којим Ахасвер, у истоименом Константиновићевом а следећем роману, чезне. Тако су Јуда у *Изласку* и Ахасвер, у *Ахасверу или трактату о пивској флаши*, заправо два антипода, два супротна пола једног експеримента. *Излазак* се поставља на саму границу модернистичке поетике. „Приповедач умире у причи, а прича умире у трансценденталном, апсолутном које се не може сместити у оквире књижевног текста“ (Јерков, 1991: 54). *Излазак*, као остварење, представља „преломни тренутак“ (Исто: 39) у послератном модернизму који најављује зачетке постмодернистичких тенденција.

Константиновићев *Ахасвер* је, тако, по много чему, специфично остварење. Потпуно напуштајући традиционалне оквире приповедања, у

Ахасверу је аутор дело лишио сваке наративности и дескрипције до те мере да преостаје само огољена свест без икаквог делања, свест у проматрању саме себе. Досадашња испитивања на ту тему, вршена у оквирима какве такве фабуле или приповедног миљеа, овде се лишавају свега тога и баве се основном преокупацијом аутора, испитивањем ја, свести без граница, без могућности смираја у финалној форми, смрти, при чему је легенда вечно лутајућег Јеврејина послужила као идеална перспектива.

У покушају да објасни ово дело у *Пентаграму*, његов аутор излаже своју намеру на следећи начин: за предмет свог романа – трактата узима легенду о Ахасверу, Јеврејину коме је због одбијања да помогне Христу досуђена бесмртност. Он Ахасвера види као протестантски покушај актуализације Јуде. Јуда се после издајства убија, дакле, границу својој егзистенцији поставља смрћу. Самим тим и Нови Завет, по Константиновићевом мишљењу, постаје затворена не-реактуализујућа форма какву протестантизам не признаје. Давши Ахасверу димензију бесмртности, протестантизам реактуализује новозаветну драму. „Ахасвер је овај покушај вечитог Јеврејина као вечитог издајника за вечиту, увек актуелну новозаветну драму коју тражи протестантски дух обнове бога“ (Константиновић, 1984: 415). За разлику од Ахасвера, Јуда је „обдарен могућношћу смрти“ (Исто: 417), јер заправо најгори пакао је „пакао безлично-ванисторијског, пакао ванвремено-празног вечности, с оне стране смрти, границе сваке форме, у коме паклу све је ова ненађеност и нестварност, ово нестизање до себе, ова пометеност, ова ужаснутост бића којима је остављена воља за сопственом стварношћу“ (Исто: 417). Такво биће, бачено у лутање које се успоставља као немогућност налажења било какве форме, а у потреби да сачува свој интегритет је Ахасвер. Ахасвер такорећи жуди, очајава за смрћу, за крајем и тиме постизањем било какве форме, тј. тежећи смрти он тежи ка проналажењу себе, свог сопства. Управо зато га Константиновић узима за предмет и инструмент свог истраживања. Истраживање ове мисли, односно свести као потраге којом би биће дошло себи, осетило себе помоћу границе, у овом случају смрти, заправо је синтеза сличних преокупација које су се могле разазнати у претходним романима. Љерка Мифка објашњава Ахасвера као онога ког једино бол призива сопственом постојању, и који се непрестано раздире између празнине у себи и ван себе.

Уколико она постоји извана, он сам није више ни та празнина, он је њезин негатив, али не у смислу неке пуноће, већ у смислу адекватације, коју једино свијест о себи чини препознатљивом од

свеопће вањске празнине. Овдје се повлачи и она типично ахасверска судбина непрестаног започињања у којем је разграђивање једино постојање и гдје је једина мјера стварности 'жеља за стварношћу'. Та је жудња више од саме стварности, јер јој претходи и та њом остаје, она је тренутак у којем жеља досеже жељено и последице тога још увијек задржава пуноћу своје жудње. Ахасвер је та обухватна жеља за опредмећивањем људске бити, која је јача од сваке стварности, јер као чиста страст за постојањем надилази свако постојање (Мифка, 1970: 59).

Ахасвер је биће осуђено на вечност, па и смисао његове трагедије је, како наводи ова ауторка, заправо неспособност за трагедију.

Своју намеру остварену у писању *Ахасвера*, Константиновић објашњава тако што тврди да нема помирења између форме и бескрајног. Ахасвер чак представља и немогућност мишљења, односно конституисања било какве мисли, која је такође, увек некаква форма. А форма је порицање вечности. Осим тога, мисао је увек мисао неке акције, како он каже, смисао воље на делу, усмерене ка неком циљу. А ако је Ахасвер лишен смрти и притом осуђен на бескрај, он је уједно лишен и циља, јер просто, у бескрају не постоји циљ.

У књизи *Ахасвер или трактат о пивској флаши*, покушао сам да говорим из Ахасвера, тј. из ове мисли као искључиве акције, из овог немогућег смисла без воље. Неки критичари ово нису разумели. [...] Ја сам хтео у Ахасверу, да кажем Ахасвера, који је несмисао не-форма и не-систем, који и јесте то проклетство јер није и не може да буде смисао, форма, систем, који је неизрецив, свест о неизрецивости, немоћ и свест о немоћи (Константиновић, 1984: 421, 422).

Тако ахасверска мисао, коју аутор прати, заправо открива, како он каже, неочекиване ствари, јер је ослобођена како његове воље, тако и сваке друге воље. Пошто је и сама Ахасверова егзистенција представљена као безгранична, и дело остаје отворено, недовршено. Довршити дело које говори о бесконачности било би апсурдно. Као што је Ахасверу немогуће обезбедити смирај, тако је и овај роман немогуће сместити унутар граница затворене форме. Његова прича то изискује. Ахасвер је заправо медитативни субјект који не може да допре до себе самог, који је својим непостизањем смрти проклет на „екстремну егзистенцију медитације“ (Исто: 421, 422). Он је осуђен на постојање у константном искушавању празнине. Другост, по његовом мишљењу, јесте инхерентна и самом

покушају саморефлексије. Другост је, исто тако, нужно у дијалошкој егзистенцији, док „монадолошка егзистенција је лаж као што је лаж и егзистенција истости, без другог, па зато и без језика“ (Исто: 421, 422). Други је заправо јемство света, односно објективитета у истраживању сопствене субјективности. У *Ахасверу*, тај други се тражи у пивској флаши. Пивска флаша је себи-идентична ствар, те због тога објективитет, други на кога се Ахасвер наслања у својим медитацијама, јер други субјект се враћа њему самоме при напуштању себе самога. Пивска флаша је Ахасверов идеал и његова опсесија коју би да присвоји и у њој пронађе уточиште, да се идентификује с њеним границама у недостатку својих, с њеном коначношћу и ту оконча своју агонију лутања. То је његов први и последњи покушај који се, на крају, ипак показује као јалов.

Закључак

Наратор романа *Издазак* ће се, по измештању из ратног миљеа, на самом раскршћу Новог и Старог завета, отиснути у много слободније истраживање идентитета. Стапање његовог идентитета са Христовим и, поново, раздвајање од истог, као два централна процеса у роману, у исто време су варијација препознавања ја у другом, субјекта у објекту. Истраживање сопства, покушај раздвајања од другог којим је, донекле, одређен, у овом роману интензивирањем је ликом физичког распадања. Овим остварењем Константиновић залази у жанровски неодређенију сферу – између романа и филозофског трактата. Оно је најрадикалније дело у смислу раскидања са традиционалним одредницама, јер је готово потпуно лишено сваке наративности и дескрипције. Његов наративни субјект ту коначно постаје огољена свест – без икаквог делања, свест, која у коначном фокусу има само себе. Симбол Ахасвера, бесмртног Јеврејина, коме је, по легенди, досуђено вечно лутање, Константиновић узима за свог субјекта, пратећи потпуно отворену форму свести, која је идеалан медиј његовог истраживања, јер је он егзистенција без ултимативног ограничења, смрти. Осуђен на ужас бескрајног кретања, Ахасвер, више но наративни субјекти из других романа, тежи смирењу, овог пута представљеном у виду пивске флаше. Као предмет затворене форме, пивска флаша омеђена границама свог облика, постаје готово предметом зависти овог лутајућег субјекта. Драма свести, која је описана у свим претходним романима, овде је подигнута на највиши ниво управо губитком могућности умирања. Узимајући тако за предлогак ових двају романа управо новозаветни мит о Јудиној издаји и паракришћанску легенду о вечно лутајућем Јеврејину, Ахасверу, Константиновић, као што се могло закључити, рекреира

специфичну причу о мукотрпној и вечној борби за самопостизањем, за покушајем самоидентификације и вечитом узмицању резултата тог покушаја.

Литература

- Вучковић, Радован (2005). *Модерни роман двадесетог века*. Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Јерков, Александар (1991). *Од модернизма до постмодерне*. Приштина/Горњи Милановац: Јединство/Дечје новине.
- Мифка, Љерка (1970). Ахасвер или немогућност приповедања. У *Есеји*. Загреб: Младост.
- Первић, Мухарем (1965). Револт и искушење Јудино. У Милош И. Бандић (ур.), *Савремена проза*, стр. 446-451. Београд: Нолит.
- Радун, Виктор (2006). Непрестано откривање мита. *Филозофеме 5, Зборник српског филозофског форума*, стр. 110. Нови Сад.

Грађа

- Константиновић, Радомир (1960). *Излазак*. Београд: СКЗ.
- Константиновић, Радомир (1984). *Ахасвер или трактат о пивској флаши*. Београд: Нолит.
- Константиновић, Радомир (1984). *Пентаграм, белешке из хотелске собе*. Београд: Нолит.

Branislava V. Vasić Rakočević

Christian and Parachristian Myth in the Novels *Exitus* and *Ahasver* by Radomir Konstantinović

Abstract: The novels of Radomir Konstantinović, especially *Exitus* (NIN's Award, 1960), are positioned at the very frontier of the poetics of Serbian modernism. Taking for the basis of these two novels the New Testament myth of Judah's treason and the parachristian legend about the eternally wandering Jew, Ahasver, Konstantinović recreates a specific story of the fierce and eternal struggle for self-accomplishment and self-identification, as well as of the constant elusion of its materialisation. The most famous example of unauthentic existence, Judah, the Christ's traitor, the key character in the most famous story

of humanity, serves as a splendid character for sublimation of the indicated problems. Merging his identity with Christ's and its latter separation therefrom, as the two central processes in the novel are, simultaneously, the variation of the already indicated recognition of Ego in Other, the subject in the object respectively. By the novel *Ahasver or a Treatise on a Beer Bottle*, Konstantinović wanders into a more indefinite territory in terms of genre – between a novel and philosophical treatise. It is the most radical work in terms of breaking up with the traditional references, since it is almost completely stripped of any narration and description. Here, the narrative subject is finally bare consciousness itself – outside any action, just consciousness with itself as its single and ultimate focus. The symbol of Ahasver, the immortal Jew who was, according to the legend, condemned to incessant wandering, is taken by Konstantinović to be the subject in examining a totally limitless form of consciousness, and proves to be an ideal medium for his research, since it implies existence without its ultimate constraint, i.e. death.

Keywords: Radomir Konstantinović, myth of Judah, myth of Ahasver, modern novel.

ТЕОРИЈА, ТРАДИЦИЈА, КУЛТУРА

Сматра се да узајамни однос човековог унутрашњег света и животне средине којом је окружен чини предмет митолошке, поетске итд. маште, ништа мање од корелације свесног и несвесног начела у души, да спољашњи свет није само материјал за описивање чисто унутрашњих сукоба и да се човек животног пут у митовима и бајкама одражава више на плану односа личности и социјума него на плану конфронтације и хармонизације свесног и несвесног.

ЈЕЛЕАЗАР МЕЛЕТИНСКИ

THEORY, TRADITION, CULTURE

The connection between man's inner world and the environment that surrounds him is the subject of mythological, poetic and other types of imagination, to no lesser extent than the correlation of the conscious and the unconscious principles of the soul. The external world is not just the means to describe purely inner conflicts and man's life journey in myths and fairy tales is reflected more in the relationship between personality and socium than in the sphere of confrontation and harmonization between the conscious and the unconscious.

ELEAZAR MELETINSKII

Lena S. Petrović
English Department, Faculty of Philosophy in Niš
lnpetrovic@gmail.com

MYTH AND CULTURAL CRITICISM: FRYE, LEVI- STRAUSS, BARTHES

Abstract: Contrary to the prevailing view of all structuralism as “vertiginously unhistorical” and hence irrelevant to the analysis, still less improvement, of the historically specific, material condition of culture, this paper will propose a comparative reading of three structuralist thinkers, N. Frye, Levi-Strauss and the early R. Barthes, as major modern contributors to the humanist tradition of cultural criticism. The focus will be on myth as a chief concept in their analysis. Although seemingly incompatible, I will argue that the uses they make of myth are actually reconcilable. To demonstrate this, their insights will be considered from the perspective defined in Vico's *New Science*, namely that myth follows a dialectic dynamic principle, whereby its initial creative momentum is arrested and forgotten in the process of institutionalization, and what once was Frye's “myth of freedom” becomes Barthes' conservative “mythologies”. This will lead to the paper's major argument, namely that the distinction they all make between ideological values attached to various types of myth, or phases of a single myth – implying the alternatives to the cultural status quo, and the possibility of political choice and ethical commitment - is what groups them together in a position of interpretative superiority over the depressing majority of contemporary anti-humanist authors, whose analysis, whether psychoanalytical or linguistic, with its denial of difference and choice, hardly deserves the self-appointed status of radical cultural critique.

Keywords: myth, structuralism, humanism, cultural analysis, history, emancipation.

The subject of my presentation is the use of myth in the works Frye, Barthes and Levi-Strauss, which I will argue sets them apart from other structuralist thinkers, and makes them an important link in the humanist tradition

within cultural and literary criticism. While they share a belief basic to all structuralism that what we call reality is not a given but a construct and a single aspiration to penetrate to the hidden mechanism of its construction – or the deep structure – they do not end up, as most structuralist and poststructuralist thinkers do, in a pessimistic or sometimes even cheerful assertion of human helplessness against the determining force of whatever deep structure – ideology, language, subconscious, the law of the father – they have identified as underlying the visible or manifest aspects of social and individual life. On the contrary, in their interpretation of myth, as well as of identity, literature and culture, human emancipation is a crucial, though not necessarily stated, concept – indeed, it is the justification, the *raison d’être* of their, often formidably abstract, theoretical systems¹. It is in this uncompromised, emancipatory sense of the word “humanism” – the sense assumed by the revolutionary poet Blake, from whom N. Frye claimed he had learnt everything he knew about myth, or defined by Marx in his interpretation of history, which both Barthes and Levi-Strauss acknowledge as the formative influence in their own intellectual development – that I group them together as humanists². It would be of course impossible on

¹ In that respect they do not fall under Terry Eagleton’s generalized condemnation of structuralist literary criticism as analytical exercise devoid of purpose, and of structuralist thought in general as vertiginously ahistorical, static, incapable of offering cogent social criticism, and irrelevant to social transformation. (Eagleton, 1983: 123-126)

² Despite the fact that the anthropologist Levi-Strauss and the semiotician Barthes took over their concepts from Saussure’s structural linguistics, and are invariably described as card-carrying structuralists, they belong together with Frye, an archetypal literary critic unaffected by linguistics. Like Frye, Levi-Strauss and the early Barthes offered a truly viable alternative to the structuralist tradition that developed the unstated implications of Prop’s and Greimas’s neutral linguistic analysis of literary texts into an explicit assertion that man is not the agent but the effect of language. Although Levi-Strauss’s analysis of primitive myths bears some resemblance to Prop’s analysis of folk tales, it is his waspish criticism of Prop, usually overlooked, that is much more instructive: reducing fairy tales to their common ‘grammar’ and leaving out the ‘vocabulary’ or the meaning of particular tales, and finally cutting them off from their origin in human need, Prop’s method, Levi-Strauss complains, has dissociated what finally cannot be dissociated, and rendered his analysis sterile.

The following brief passage from Roland Barthes’s first book, *Writing Degree Zero* (1953) would place this author too within a tradition of structuralist study of literature that is both a linguistic – concerned with the literary use of language – and, in a broader sense, humanistic discipline – concerned with human intention, with the choice of ends and means under the social and historical pressures in which men actually live. In this early phase we find him claiming that language is indeed a given, but writing is a personal choice, executed in an intimate, almost biological mode of expression, rooted in the psycho-physical constitution of the individual:

this occasion, and also unnecessary, to provide an exhaustive account of these authors' very complex, and, in Barthes's case, changing ideas, and in what follows I will confine myself to merely indicating those of their views that I myself, as a teacher of literature committed to humanist tradition, found inspiring or relevant to my reading experience.

The aspects of Frye's, Levi-Strauss's and Barthes's theories most relevant to my experience as a reader of culture and literature are those that seem to originate in the ideas of Giambattista Vico. A proto-structuralist thinker of the early XVIII century, he exploded some of the prejudices central to the Age of Reason when he published his *The New Science*, with its epochal redefinition of myth, which was no longer a result of primitive man's ignorance of the world but his way of structuring it. The purpose of myth, in Vico's revolutionary theory, was to impose a humanizing, graspable shape upon the world in order that it may be known³. Like a metaphor or symbol, myth is not an error, but a kind of metaphysics. Man thus is pre-eminently a maker, projecting in the myth he creates the world in which he wants to live, and whose shape is largely the shape of his own mind: this primary, mythical matrix is then reproduced, or mirrored in the world of social institutions, customs and conventions. Hence, the science of man and his social structures must begin with the investigation of his myths. However – and this is another of Vico's invaluable insights that also inform Frye's, Barthes' and Levi-Strauss's analysis – this structuring process is a twofold affair of considerable complexity. If the shape of man's world springs from his mind, the fact is soon forgotten, suppressed by the principle *factum=verum*. In other words, once structured by man, his societies and institutions become potent agencies for further structuring: laws, customs and rites act as forceful brainwashing mechanisms whereby human beings are made to forget their historical origin, and acquiesce in a man-made world as if it were given, natural, true and hence immutable.

Language and style are blind forces; writing is an act of historical solidarity. Language and style are objects; writing is a function: it is the relationship between creation and society, it is the literary language transformed by its social destination, it is form considered as a human intention and so linked to the great crises of history.

Unfortunately Barthes belongs to those critics who easily change faith, a point I will return to in Conclusion.

³ For my account of Vico I am indebted to Terrence Hawkes (See Hawkes, 1977: 11-15).

Frye's debt to Vico is immediately recognized in the major premise of his essay "Archetypes of Literature", a condensed statement of his overall structuralist position. It is that literature, and by implication, culture, can be studied systematically only if we assume an organizing principle connecting the vast variety of particular works into a coherent structure, and that this unifying principle is myth: or rather, a limited number of archetypes to which literary genres, symbols and images can be ultimately traced back. The function of myth, according to Frye, is to reconcile the basic existential paradox, the opposition of desire and reality: it is to transform the given, inhospitable world, frustrating or indifferent to human desire, into the created world where man feels he can belong. In turning environment into a home, the first myths gratified primitive man's antithetical impulse to assert his independence from nature, yet establish with it a meaningful relationship: thus, as constructs springing from human imagination, myths and rituals acted as a dividing line, safeguarding social community from being re-absorbed into nature, but at the same time, through a synchronization of the rhythm of human life with that of his environment, ensuring that the bond with nature was not completely severed⁴. One of Frye's examples is a song accompanying work during harvest. Work is a necessity in man's life, but in order to become a truly distinctive feature of his humanity, it must be transformed from a passive, automatic response to external constraints into a voluntary effort. This transformation of necessity into freedom is the meaning of the ritual song accompanying a harvest, but also of whole mythical cycles depicting a quest, (and also of the literary narratives deriving from them). It is in the different outcome of the first, encyclopedic, mythic quests that the distinction between chief literary modes originates: the tragic and ironic modes end in the frustration of desire; the romantic and comic in its triumph. But the desire that motivates both, Frye insists, is the same and has a source in a Titanic, Promethean dream of total intelligibility of human effort, in an epiphany of the goal of all endeavour – a free human society.

Frye's theory of myth as a projection of man's aspiration to triumph over all sort of necessity or bondage develops into another reminder of Vico's views, one of particular interest to a historian. Vico's observation of how the world fashioned by man in turn proceeds to fashion him, trapping his mind, as if

⁴That these initial myths of synchronization were replaced by myths of complete dissociation from nature, and that the shift coincided with the patriarchal takeover of earlear, Goddess –oriented, socially egalitarian myths is never considered by Frye a major factor explaining the inevitable defeat of all subsequent myths of freedom and revolutionary programs founded on patriarchal set of priorities.

in an anesthetic grip, in the illusion of living in the natural, or given reality, has a parallel in the distinction Frye makes in his *Critical Path* between the “myth of freedom” and “myth of social concern”. They may be considered phases of a single myth, in fact, indicating the trajectory of its dialectical change: originating in a dream of freedom, myth in the process of its institutionalization inevitably becomes a myth of social concern. If myth of freedom focuses on the value of the individual, the myth of social concern is bent on the preservation of social cohesion, threatened as it is by the potential danger of anarchy implied in the ideal of individual freedom. Hence the myth of social concern demands that individual freedom is limited or eventually sacrificed to totalitarian dogma, which, at its worst, breeds hatred for all forms of humanity that do not share its particular obsessions.

This dialectic informs the model Frye elaborates in *The Anatomy of Criticism*, of cyclical phases through which European literature has passed so far. Like the first, Classical, the second, Christian cycle consists of five phases – mythic, romantic, high mimetic, low mimetic and ironic – defined by the diminishing amount of power attributed to the hero. Its mythic beginning belongs to the realm of freedom, where the hero is a god or a godlike man, Christ, whose supernatural resurrection is merely an imaginative projection of love as a power transcending necessity, or law, whether natural or social. Yet as Christianity changed from a new faith in love, spread by groups of persecuted individuals, into a state religion, it gradually turned into a doctrine of fear and hatred, denying the individual the right to recreate in his personal experience the original symbolic drama of death and resurrection. Science first appeared at the time which in Frye’s cycle coincides with the low mimetic phase, whose hero is divested of supernatural power and is merely one of us. Science, Frye notes in his *Critical Path*, was nevertheless part of a new revolutionary myth of human emancipation, a result of humanist rebellion against the traditional theological prohibitions of freedom to love and freedom to think and explore. This was reflected in the low mimetic modes, comedy and the novel, which began hopefully in the realistic observation of a world to be perfected by man’s creative power. The failure of this project is recorded in the modernist irony. The works of modern literature depict a technological brave new world hospitable to mindless consumers, not lovers and creators – the maladjusted who in turn repudiate it, often at the cost of their lives. Or we confront the demonic scenes of bondage, cruelty and frustration, as in *1984* or Kafka’s *Process*, whose anti-heroes are helpless victims crushed by forces they no longer can comprehend or even identify.

I may have objections to this interpretation of history as incomplete, but for the moment I prefer to dwell a bit longer on what I think is Frye's permanent contribution to cultural and literary criticism. It is his conviction that literature can be a realm where ideology is resisted, not reproduced, where the world in which the prevailing myth, or ideology, keeps us trapped, which we have taken for granted as inevitable and inescapable – can be re-examined, and rejected. Writing about the prevailing demonic imagery of the ironic literature, Frye points out that its purpose is not to elicit sadistic pleasure in cruelty, just as the purpose of romance and comedy is not an indulgence in an escapist, irresponsible fancy of a utopian word of love and justice. Literature, Frye points out, invariably presents life as either better or worse than it actually is, because it reflects not life itself, but its possibilities (incidentally, one of those simple but fruitful propositions that should never be allowed to remain on the junk heap of ideas discarded by postmodern theorists). Just as the apocalyptic imagery of romance and comedy visualize a world we would like to belong to and might strive for, the demonic imagery of contemporary ironic literature make shockingly visible the nature of the world we call ours, and inspire us with the energy of repudiation.

Irony thus contains a principle of its own overcoming. Like Nietzsche, who predicted that science would ultimately exhaust its power to interpret and direct human life and would be replaced by myth, Frye also glimpses in ironic literature outlines of mythic plots and figures. The return to myth is not to be confused with a restoration of the old, or setting up of new gods. On the contrary, it will consist in recovering the power projected upon gods, reclaiming it for the human mind. It will amount to something Blake was the first among the romantic poets to accomplish, and Frye's essay "The Expanding Eyes", a retrospective glance at the influences that shaped his own development as a critic and teacher of literature, is a tribute to Blake. To understand the Resurrection not as an event that follows the historical sequence of Creation-Fall-Incarnation, but as "an everlasting gospel", as Blake did, is to return to our original identity, a final point of a "journey that ends when the human creator recovers his creation from his Muses, and lives again, like Job, with the daughters of his memory transformed into a renewed presence". In translating the Resurrection back into a myth of human imagination, Blake's *Prophecies* became for Frye a paradigm of what literature in general is capable of: it tells us how the human imagination operates and is thus an untapped source of mental energy, an expander and transformer of vision:

“[I]t seems strange”, he writes, in response to what he considers so many fashionable but mistaken approaches to literature, “to overlook the possibility that the arts, including literature, might just conceivably be what they have always been taken to be, possible techniques of meditation, in the strictest sense of the word, ways of cultivating, focusing and ordering one’s mental processes on the basis of symbol, rather than concept” (Frye, 1976: 117).

A proof of the vitality of Frye’s insights is that they can be used as a valid interpretive framework in an analysis of many other, and more recent literary texts besides Blake’s visionary poetry. To give but one contemporary example: Steve Tešić’s play *On the Open Road* is a political and moral allegory, whose two protagonists, Angel and Al, seduced by the current, corrupt version of freedom, learn to distinguish it from its original embodiment in Christ, and choose to recreate it at the cost of their own lives. The play was inspired by the fall of the Berlin Wall, when the author’s doubts about the American Dream as synonymous with freedom, first raised at the time of the Vietnam war, grew into a premonition of the wars yet to come and uncompromising revolt against falsehoods and lies that he felt would be used to cover their motives and consequences. Angel and Al are among the casualties of some unnamed civil war, groping their way out of the devastated anonymous part of the world towards a similarly unidentified “land of freedom”. As victims of some cataclysmic transition, they are determined to provide themselves with all the qualifications necessary to enter the Promised Land, among other things, a proof of the required level of cultural sophistication. For that purpose Al drags a cart clattered with sculpture and other art objects stolen from ravaged museums, while Angel helps him memorise the names and dates of famous European philosophers and artists. This murder of art and artistic experience, amidst the general tendency to subject spiritual values to bureaucratic regulation and market laws, is not the only form of blackmail the strong and rich impose on the weak and poor in Tešić’s surreal and accurate representation of the New Global Order. The most important condition Al and Angel have to meet to be allowed in the Land of Freedom, of which they are informed by a Christian priest, is to murder Christ, who has come once again among people, and is delivering his message no longer in words, which nobody would stop to listen, but through music, playing the cello. Possessed of a very acute historical sense, Tešić, like numerous free thinkers and artists before him, knows what in Christian tradition is its institutionalised version, concerned with social cohesion and control, and what the repressed but still persisting, original myth of freedom. Translating Christ, as once the heretical Pelagius did, as well as Blake, and Dostoyevsky,

into a symbol of the immanent divine in man, Tešić reminds us, once again, that the spiritual values the Church was established to support, and which it usually betrayed shamelessly, still persist as a capacity to “love without a motive” and, inseparably from it, for positive moral choice. Refusing to fulfill the ultimate condition, and for the sake of freedom free themselves of their conscience, Al and Angel end up crucified: not yet saved, but now that they truly experience the Kantian harmony they formerly knew only as a mechanically memorised form of words – “The starry heaven above, the moral law within”, not entirely lost either.

I have already hinted that there are points in Frye’s argument where I am not in complete agreement with him. If my brief account of Tešić’s play in terms of Frye’s assumption of the power of literature to make visible the distinction, blurred today, between the truly desirable existence and its surrogates, between freedom and its travesty, there nevertheless remain some serious omissions in Frye’s interpretation of mythical and literary cycles, and the principles of their alternation. I particularly have in mind the degeneration of the revolutionary myth of freedom into a reactionary myth of social concern, which in Frye’s account remains unrelated to external objective causes, and seems to happen automatically out of some internal, inbuilt necessity. It never occurs to Frye that revolutions fail, and dreams of freedom are regularly betrayed, because the teleological questions, questions of purposes and goals – of “freedom from what?” but also “freedom for what?” – are as a rule not clearly answered, or if rightly answered, the answers have been in practice ignored; and that this is due to the fact that each of those dreams of freedom was conceived and fulfilled locally and temporarily within a vaster, preexisting but unexamined condition, of unfreedom and injustice. This primal violation of justice occurred when the earliest myths of synchronization were replaced with the myths of complete dissociation, demanding that bonds with nature without and human nature within be severed. This fatal shift coincided with the patriarchal takeover of earlier Goddess-oriented world, metaphysically predicated on the concept of cosmic justice, and socially reflected in egalitarian democratic communities of Neolithic man. After this long period of peace, patriarchy ushered in an era of permanent, deeply engraved divisions and hierarchies, of antagonisms and conquests, racial, social, political and psychological, which never figure in Frye’s interpretation of history as a major factor explaining the regular defeats of all subsequent myths of freedom and revolutionary programmes. It does not, for example, occur to

him that Prometheus, for him a quintessence of all revolutionary human aspirations, might be an ambiguous symbol, and that the scientific revolution was doomed because it was carried out by men whose Promethean intellect was already divorced from their souls, and who would therefore soon succumb to Faustian temptations, preparing the way for paradigmatic European imperialist – Conrad's Kurtz, conceiving, with his "lucid intelligence" and "mad soul", "grand plans" on which he would himself, when it was too late, pass a judgement "The horror, the horror".

Yet, even if the fatal significance of patriarchal myth for the overall history of the West remains a blind spot in Frye's own archetypal criticism, what he does see and say about myth, culture and literature never precludes, as the theories of most poststructuralist authors do, but easily blends in with new fruitful insights into the causes of our cultural failures and alternatives open to us today.

The anthropology of Levi-Strauss, even though not particularly concerned to condemn patriarchy, can be read as filling some of the gaps in Frye's structuralist narrative of European mythology. Myth for Levi-Strauss, as for Frye, is a container of human meaning, man's way of knowing, and orienting himself in the world; and the fact that obviously there are more than one ways of doing this invites comparison, choice and commitment. Levi-Strauss's commitments are wholly to the primitive oral cultures which were the subject of his investigation and which he takes as a criterion of health, authenticity or spontaneity that have been lost in the western society. Although he claims that structuring experience in terms of binary oppositions is common to both primitive and modern man, Levi-Strauss's anthropology is essentially a tribute to the creativity of the mythological or "savage mind", which, unlike the logical mind, finds a way past the antithetical kind of thinking, and thus avoids "violent hierarchization", a mental maneuver at the root of repressive western metaphysics.

In his essay "Myth and Incest", for example, Levi-Strauss, in line with his major premise that myths disclose their meaning only if considered in relation to one another, brings together within a single analytic frame several myths of the North American Indians, the Oedipus myth and the Grail myth to demonstrate the way the primitive mind establishes wise analogies between the natural and human orders, ensuring moral and ecological equilibrium essential to the survival of both. Having once arranged experience into two corresponding

sets of oppositions (incest, summer, plague vs. sexual abstinence, winter, sterility; and arrogant speech aiming at usurpation vs. complete rejection of words), instead of choosing between these extremes, primitive man let himself be instructed by nature: in an analogy with the cycles of seasons, where neither the eternal summer (the unleashing of natural energies to the point of corruption, plague and decay), nor the eternal winter (to the point of sterility and death), are allowed to prevail, he chose the middle way: exchange of women rather than either incest or sexual abstinence, and exchange of words in frank communication rather than arrogant speech with ulterior motives or complete verbal abstinence.

In establishing numerous similar correspondences between the systems of differences within natural and human order, the mythological, or “savage”, mind managed to do what Frye indiscriminately attributed to all myths: mark human society off from natural surroundings, yet ensure at the same time the reciprocity or analogy between the two orders that would prevent the human world from extricating itself completely from, or turning itself against, the element out of which it has evolved. It was as if man’s first response to the recognition of his independence was the need to attune his life with the rhythms by which the totality he has just separated from lived; the need, as Mircea Eliade explained it, to re-identify with the eternal natural recurrence those few primordial creative gestures that first signaled the appearance of freedom (Eliade, 1965: 156).

What destroyed this kind of untamed, analogical or synchronizing thinking was not, according to Levi-Strauss, a shift to patriarchal mythology, but it was the emergence of dissociative, antithetical thinking, characteristic of patriarchal myths. It coincided, according to Straus, with the advent of the post-Renaissance, rationalist, Cartesian humanism, the invention of Man as a Promethean hero of intellect who, in Levi-Strauss’s interpretation of the myth, is a hubristic being, separate from nature, and concerned to operate on it, logically and destructively, instead of co-operating analogically with it. It suppressed the essential similarity of the primitive and civilized minds and turned the former into the “other”, and the primordial way of life it cultivated from times immemorial into the image of the garden that, as G. Steiner comments in his highly sympathetic and perceptive assessment of Levi-Strauss’s anthropology, the white men, possessed by some archetypal rage at having been excluded from it, have sought to lay waste wherever they found it (Steiner, 1974: 32).

Levi-Strauss’s structural analysis of the oral traditions of these vanishing native cultures, especially in *The Savage Mind* and *Tristes Tropiques* is inseparable from his commitment to the ethos they embodied, from the

condemnation of, and a sense of guilt for belonging to, the predatory civilisation that eradicated them, but inseparable also from the hope that they may still offer a model for a possible recovery of wholeness, otherwise only preserved in modern poetry. For Levi-Strauss's guilt and nostalgia are not an impotent regressive longing for the impossible return to the archaic past of natural innocence, but an evidence of the properly humanist, or revolutionary, historical sense, at once backward looking and projective, intent on "reintegration of culture and nature and finally of life within the whole of its psychochemical conditions" (Levi-Strauss, 1969: 138-9).

The use Barthes makes of myth in his *Mythologies* (1957) seems at first to differ sharply from Frye's and Levi-Strauss's approaches. The book is a linguistically founded study of culture as a system of significations – or mythologies, which, in Barthes's analysis, have a wholly conservative function. Myth, Barthes explains in "Myth Today", a long theoretical essay at the end of the book, is a second order language, or a meta-language, which feeds on the primary language-object, robbing it of its revolutionary power. Primary language is transitive, i.e., political, because it speaks its object, it is the language of action, used by a man who is a producer. Myth, on the other hand, is intransitive, depoliticized speech: it speaks *about* objects in a way that empties them of their history, of the memory that once they were made, and celebrates them instead as eternal, unchangeable, natural. This appeal to nature, this constant transformation of *anti-physis* into *pseudo-physis*, serves to provide an alibi for the *status quo*: myth prevents people from questioning and re-forming their institutions, ultimately, Barthes concludes, it is "a prohibition for man against inventing himself".

A seeming departure from Barthes's primary and secondary, or mythic, languages corresponds, in fact, to Vico's and Frye's understanding of the dialectics of myth: for Barthes focuses on that point in the life of a myth when, in Frye's terms, it loses its initial creative and liberating potential, and becomes a reactionary myth of social concern. Barthes identifies the latter with the French bourgeois ideology, and his book is at once the most accessible and the most devastating of his works of cultural demystification. Short, witty essays on various items of everyday life, from the ideologically highly charged advertising, press coverage of elections, news reports on the doings of royal families, to the seemingly innocent items, such as guide books, detergents, steak and wine – are all analyzed as examples of stratagems employed by the ruling

bourgeoisie in order to prevent those they rule, and themselves, from ever even conceiving a possibility of another way of life. The bourgeois, as Barthes defines the species, cannot imagine the other: and “identification”, “privation of history”, “exoticism” and “inoculation” are major strategies whereby he assimilates other forms of life, other cultures and races, into his own, or relegates them to the margins of humanity where they become a depthless exotic spectacle; the history they are in this way deprived of is the history of the oppression by the white colonizers. Occasionally the bourgeois will admit to some minor offence, but only in order to obscure, to “inoculate” himself against recognizing, the major crimes his imperialist culture is guilty of.

The famous example Barthes gives of the first two strategies is a photograph on the front cover of *Paris-Match* of a Negro in a French uniform giving a French salute. Now a black man, seen under different circumstances, is, in terms of Barthes’s semiotic analysis, a full sign: he has his particular, personal and racial identity, and his history attached to him. Yet the effect of the photography is to evaporate his content, to turn him into an empty form, to which a new concept is attached: that of French Imperialism. The fact of imperialism is not concealed, it is on the contrary stated, but as a self-justifying, natural phenomenon. What the photograph is made to signify is

that France is a great Empire, that all her sons, without any color discrimination, faithfully serve under her flag, and that there is no better answer to the detractors of an alleged colonialism than the zeal shown by this Negro in serving his so-called oppressors (Barthes, 1987: 116).

Like Frye and Levi-Strauss Barthes is concerned with possibilities of resistance and he identifies two. If myth is depoliticized speech of the oppressor, there are only two types of political language, those spoken by the oppressed and by the poets. In contrast to the “intransitive” mode of mythical language, designed to immobilize and celebrate, the language of the revolution is a “transitive” form of speech, aiming at emancipation and transformation of reality. It strives to penetrate behind signs to the reality the signs distort or obliterate. So does the language of poetry. Not all poetry though, and certainly not traditional realistic literature with its assumption of reality as unproblematic, given and readily available surface of things, to be faithfully reflected in clear and elegant prose. The poetry Barthes has in mind is modern and experimental: it distinguishes between signs and reality, and strives to purge, or decode layers of accumulated mythologies surrounding things. Modern poetry, Barthes writes, tends to “transform sign back into meaning: its ideal, ultimately, would be to

reach not the meaning of words, but the meaning of things themselves". Thus, paradoxically, the poets who most experiment with linguistic forms are the least formalist, for they believe that the meaning of the words is only a form, with which they, being realists, cannot be content. Their ambition is to create an anti-language, a kind of "spatial tangible analogue of silence, in which *the thing in itself* will once again speak its original unmediated undistorted meaning" (Barthes, 1987: 133).

Conclusion

The purpose of this brief comparative presentation of the treatment of myth by Northrop Frye, Claude Levi-Strauss and the early Roland Barthes has been to point to what I believe is the more important of the two ingredients that make up their work: if it is both scientific and belonging to the humanist tradition of thought, it is the latter – the humanist preoccupation with values, the willingness to ask the teleological questions and articulate moral judgments, indeed the sense of inevitable interpenetration of the analytical and the ethical in their texts – that constitutes their enduring quality. What I have in mind is perhaps best expressed by Dan Sperber, when he observes in his text on Levi-Strauss that "in his case structuralism [i.e., scientism] has become an uninspiring frame for an otherwise stimulating and inspiring picture" (In Sturrocsk, 1979: 25).

This does not coincide with the general assessment of these authors' significance. While structuralism was still in its heyday, it was precisely for its scientific, purely analytical and value free approach, originating in the Russian formalism, particularly Propp's investigation and systematization of Russian fairy tales, that the structuralist contribution to the understanding of literary and cultural phenomena was appreciated. The concern not only to describe, but also do what Lionel Trilling claimed was the overriding purpose of the modernist writers – to criticize, judge, condemn and perhaps revise culture, that persisted in structuralists such as Levi-Strauss, Frye and the early Barthes, was easily overlooked. Then, as the structuralist vogue faded, and the postmodern lucid, relativistic outlook came to prevail, their aspirations to scientific, objectively founded and total explanations were discarded along with their humanist concern with values.

In "Structure, Sign and Play in the History of Human Sciences" Jacques Derrida undertook to deconstruct Levi-Strauss, demonstrating at first the untenability of Levi-Strauss's methodological procedure, but, as it transpired at the end of his famous essay, only to invalidate Levi-Strauss's humanism, and make an end once for all to all romantic endeavor to translate the old mythic

stories into new utopian scenarios. As an alternative to Levi-Strauss's "structuralist thematic of broken immediacy, this negative, saddened, nostalgic, Rousseauistic, guilty humanism", Derrida proposed what has become since a chief legitimation of postmodern historical amnesia and thus highly serviceable to the politics of globalization – he proposed "the affirmation of ... the world of signs without fault, without truth, and without origin..." (Derrida, 1981: 292).

Roland Barthes deconstructed himself. He departed from the position exemplified in *Mythologies*, and joined, again temporarily, the anti-humanist code-and-convention school of criticism. In his *S/Z* (1970) the writer as an origin and the reader as a goal of meaning are replaced by a system of linguistic codes standing outside and above the individual user, unalterable by individual volition. His essay "The Death of the Author" ushers in his final, post-structural phase, where Barthes finally drops any pretence to scientific analysis, indeed to all coherent truth and meaning, and embraces instead whatever is plural and centrifugal, offering no longer political action, but something close to Derrida's *freeplay*, the *jouissance* born of paradox and indeterminacy, as the only mode of resistance to the bourgeois culture.

As to Northrop Frye, who, unlike Barthes, refused to be seduced by postmodernist fashion, Terry Eagleton's dismissive question summing up his hostile account of Frye's work in *Literary Theory: An Introduction* – "But who now reads Northrop Frye?" – is enough to indicate the low esteem in which Marxists of the eighties held both structuralist, archetypal, and humanist criticism.

The latest developments however seem to bear out my own favorable view of these authors' contribution to the understanding and critique of European culture. The growing interest in the so-called Third-World history, particularly the pre-Columbian mythology of the Latin American native peoples, as well as in the results, long ignored, of the archeological and anthropological research in European prehistory, pointing to its matriarchal mythology and ethos as factors of millennia of peace and social justice, provide a contemporary context in which Frye's, Levi-Strauss' and Barthes' insights into the way myths function, though not necessarily or explicitly anti-patriarchal, regain fresh significance. In fact, in the works by authors such as the archeologist Maria Gimbutas, the Nobel Prize winner novelist J. M. G. Le Clezio, or the South American philosopher and writer Eduardo Galeano, dedicated to the revision of official European history from the standpoint of the peoples, myths and values it had to suppress or eradicate to maintain its own centrality, there resurfaces the original, humanist dream of justice and freedom, modeled on the earliest human communities and their mother-centered myths, first scientifically described in

Engels's *The Origin of Family, Private Property and State*, but also compatible with Frye's notion of the myth of freedom, Barthes' demystification of the French bourgeois mythologies and Levi-Strauss's reverence for the vanished tribal cultures. For the fully articulated contemporary expression of this Janus-like, simultaneously backward and forward looking, historical sense, and as a way of bringing my argument to a close, I would like to quote from Galeano's *Book of Embraces*. It is a short text appropriately called "Traditions of the Future" and deserves to be reproduced in full:

Certain voices from the American past, long past, sound very futuristic. For example, the ancient voice that still tells us we are children of the earth and that our mother is not for sale or for hire. While dead birds rain on Mexico City and rivers are turned into sewers, oceans into dumps and forests into deserts, this voice, stubbornly refusing to die, heralds another world different from this one that poisons the water, soil, air and soul.

The ancient voice that speaks to us of community heralds another world as well. Community – the communal mode of production and life – is the oldest of American traditions, the most American of all. It belongs to the earliest days and the first people, but it also belongs to the times ahead and anticipates a New World. For there is nothing less alien to these lands of ours than socialism. Capitalism, on the other hand, is foreign: like smallpox, like the flu, it came from abroad (Galeano, 1992: 135).

References

- Barthes, R. (1987). *Mythologies*. (A. Lavers, Trans.). London: Paladin. (Original work published 1957).
- Derrida, J. (1981) *Writing and Difference*. (Trans. A. Bass). London, Melbourne: Routledge and Kegan Paul. (Original work published 1978).
- Eagleton, T. (1983). *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell.
- Eliade, M. (1965). *The Myth of the Eternal Return or Cosmos and History* (W. Trask, Trans.). Princeton, NJ: Princeton University Press (Original work published 1954).
- Frye, N. (1957). *The Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton, NJ: Princeton University Press.
- Frye, N. (1976). The Expanding Eyes. In *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth, Society* (105-120). Bloomington, London: Indiana University Press.

- Frye, N. (1972). Archetypes of Literature. In Lodge, D. (Ed.), *20th Century Literary Criticism: A Reader*. (421-431). London, New York: Longman.
- Frye, N. (1971). *The Critical Path: An Essay on the Social Context of Literary Criticism*. Bloomington: Indiana University Press.
- Galeano, Eduardo (1992). *The Book of Embraces*. New York, London: W.W. Norton&Company.
- Hawkes, T. (1977). *Structuralism and Semiotics*. London: Methuen.
- Levi-Strauss, C. (1972). Incest and Myth. In Lodge, D. (Ed.), *20th Century Literary Criticism: A Reader*. (529-545). London & New York: Longman.
- Levi-Strauss, C. (1969). *The Savage Mind* (G. Weidenfeld & Nicholson Ltd., Trans.). The University of Chicago Press (Original work published 1962).
- Sperber, D. (1979). Claude Levi-Strauss. In Sturrock, J. (Ed.), *Structuralism and Since: From Levi Strauss to Derrida* (19-51). Oxford, NY, Toronto: Oxford University Press.
- Steiner, G. (1974). *Nostalgia for the Absolute*. Toronto: Canadian Broadcasting Corporation.
- Tesich, S. (1992). *On the Open Road*. New York: Applause Theatre Book Publishers.

Лена С. Петровић

Мит и критика културе: Фрај, Леви-Штрос, Барт

Сажетак: Насупрот опште прихваћеном мишљењу да је структурализам „вртоглаво ахисторичан” те према томе ирелевантан за теорију културе усмерену на друштвени проображај, у овом раду понудиће се компаративно читање одабраних текстова три структуралистички оријентисана аутора, Нортопа Фраја, раног Ролана Барта и Клода Леви-Штроса, као значајних прилога хуманистичкој традицији у области критике културе. У демонстрирању суштинске компатибилности њихових, привидно неспојивих, дефиниција мита и његовог значаја у животу културе, као полазиште се користи Викова теза, формулисана у књизи *Нова наука*, да сваки мит следи један дијалектички принцип, утолико што његов првобитни креативни импулс бива заустављен и заборављен у процесу институционализације, те оно што је некада био Фрајев револуционарни „мит друштвене слободе” завршава као Бартове реакционарне

„митологије”. Ово води главној претпоставци у раду, а то је да различите идеолошке импликације митова, или фаза једног истог мита, на чему инсистирају Фрај, Барт и Леви-Сросова, и на чему се заснива претпоставка политичког и егзистенцијалног избора, јесте оно што позицију ова три аутора чини интерпретативно супериорном у односу на већину савремених, антихуманистички настројених аналитичара, чија тумачења, било да су психоаналитички или лингвистички заснована, по правилу оспоравају могућност разлике и избора, те стога једва да заслужују самозвани статус радикалне критике културе.

Кључне речи: мит, структурализам, хуманизам, културна анализа, историја, еманципација.

UDC 811.163.41'373

257.7

Irina D. Kojčić

Faculty of Foreign Languages, Alfa University, Belgrade

irinakojcic@yahoo.com

INFLUENCE OF OLD SLAVIC MYTHOLOGY ON THE SERBIAN LANGUAGE

Abstract: Christian culture is widely understood to have influenced modern languages, but less commonly known is how some words used today echo the pagan mythology of our ancestors. This paper provides a brief introduction of the correlation between Old Slavic Mythology and modern Serbian language. Examples are provided through use of personal names, as well as words and phrases used in everyday language connected with Old Slavic deities. Additionally, it explains the possible etymology of certain words and their variations in other Slavic languages, such as Polish or Russian. Moreover, Old Slavic myths and their variations, including their later Christianization, are presented for informative purposes, provide a better understanding of the meanings of everyday words and the cultural history behind their modern usage. The paper relies on the work of Sreten Petrović regarding Serbian Mythology and Serbian myths and legends collected by Vuk Stefanović Karadžić in XIX century.

Keywords: Old Slavic deities, toponyms, proper names.

We are living in an age where tourism has become reality; wherever we go we see tourists dressed in their characteristic outfits taking pictures with their cameras, posing in front of pyramids, appearing to hold the Pisa tower up or sitting upon the ruins of the Forum Romanum. We too blend in with the tourists. We become tourists whenever we go on holiday, eager to take pictures of famous sites we visit in order to create memories and show them to the ones we hold dear.

More often than not, we as tourists want to relax and get away from the hubbub that sightseeing evokes. Nature becomes our second choice, our refuge

from the modern way of living. We then go to the seaside, visit the mountains and beautiful lakes searching for that inner peace we crave so much. And indeed, it relaxes us. The singing of birds, the rustling of leaves beneath our feet, the tranquility of the mysterious blue of the water, it all helps us transcend into another realm. We become Nature, and Nature becomes us. We become so intertwined that we cannot tell where one ends and the other begins.

Yet, even though we do comprehend the sublime serenity of Nature, we rarely imagine that the very place we find so relaxing might have been one our ancestors revered, a ritual site worshiped by the priests of an older, pagan religion, dedicated to the gods of abundance or wrath.

Sometimes the name of a forest or a river may sound out of touch with what we know about the place and its history, as if it referred to some long-forgotten legend, and we might become aware of the ancestry that the name bears. In our state of contemplation, we may even see in our mind's eye beautiful fairies dancing with their long hair flowing down their backs, or even evil, old witches living in their lairs somewhere deep in the woods. We might realize that the folklore that kept our nation alive during so many centuries is more closely connected to Old Slavic mythology than Christianity.

Christianity has been with us for so long that we might have forgotten that anything existed before, as though civilization had been born in Christianity and has reigned ever since. Our glorious past back in the Middle Ages was shaped by the symbol of the cross for which many laid down their lives. The clergy had fought hard to eradicate the influence of the pagan religion, which was still deeply rooted among the uneducated who continued to be practitioners of the old religion. Some of their pagan beliefs have indeed disappeared over time but others have endured – slightly changed by Christianity itself.

Hence, we find the appearance of the fairy Ravijojla (Serb. vila Ravijojla) distracting the Turk Musa Kesedžija from his duel with the hero Marko Kraljević, thus helping Marko defeat him (Stefanović Karadžić, 1976: 287-294). Paganism helping Christianity against another religion. Paganism and Christianity side by side in the eternal battle between good and evil.

Yet, paganism was often portrayed as the embodiment of evil. The mighty gods that ruled the old pantheon were demonized and cast deep into the darkness of the consciousness of their former worshipers; a place where hatred and fear of the Devil prevailed.

There were times when the Old Slavic religion was so diluted by Christianity that it almost dissolved, obliterating the names of the old deities and lending their characteristics to the Christian saints, who became new protectors of people and their households that the former gods previously ruled.

Christianity had no choice but to adopt those characteristics, since it was the best way of a peaceful transition from one religion to another. If a Christian saint resembled one of the gods of the former religion, the pagan worshipers would accept him more easily and over time, the god they revered would slowly fade from their memories and the cult of the saint would be the only one they would remember. This was the fate of Saint George, Saint Nicolas and to some degree of Saint Elias, whose resemblance to the Old Slavic god Perun, the god of thunder, is remarkable (*Istorija*, 1981: 154).

On the other hand, the transition from paganism to Christianity was not always peaceful. Often, shrines of the old faith were destroyed and churches were built on their ruins. The church Santa Maria sopra Minerva is one such example. Built in the eternal city of Rome, the heart of the Roman Empire, Santa Maria sopra Minerva represents the victory of Christianity over paganism. The name clearly indicates the destruction of the Roman goddess Minerva in favor of the Christian Virgin Mary, but it also denotes that in the process of Christianization the worshipers of Minerva slowly became worshipers of Virgin Mary.

Nevertheless, Christianity could not destroy, assimilate and change all connections with the Old Slavic mythology. Many centuries later, the descendants of pagans living in the age of technology and information are unaware that they still use words, names and phrases that reveal their polytheistic ancestry.

The creature, that in modern times became a worldwide phenomenon, bears the name that is of Serbian origin – vampire (Serb. vampir). The fascination with vampires that started with Gothic novels, notably with the work of Bram Stoker – *Dracula* – continues to this day in different cultures and faraway countries such as Japan. The word originated in XVIII century Serbian villages that Austrian officials visited following claims of paranormal activities by deceased inhabitants.

Contrary to popular belief, Serbian vampires were also called werewolves (Serb. vukodlak) without the modern distinction between the two creatures. They were not very similar to the Count described in Stoker's *Dracula* – unable to see his reflection in a mirror and capable of transforming himself into a bat. The Serbian vampire would transform forty days after death when the evil spirit enters the corpse. Nevertheless, similarities did exist, such as vampires rising from their tombs after dusk and drinking the blood of their victims, or their death – by driving a stick through the vampire's heart and cutting off its head (though from the testimonies collected from Serbian peasants at that time, the body of the vampire was set on fire as well) (Stefanović Karadžić, 1969:

167-168). On the other hand, the female vampire described in Le Fanu's novel *Carmilla* holds more similarities with Serbian vampires than *Dracula* does. It is also worth noting that *Carmilla* was published in 1872, some 25 years before the publication of Stoker's *Dracula* in 1897.

Witches were another creature of the night whose sole purpose was to torment and eat people, especially little children. They were closely related to vampires, almost synonymous in meaning. Like vampires, Serbian witches lived in cemeteries, but in contrast, did not feed on blood but on human hearts (Petrović, 2004: 195). A woman could become a witch after her death, as with vampires and werewolves, though a woman who sold her soul to the devil could also become a witch. The process of transformation or metamorphosis was evident in the Serbian depiction of witches, for they could transform themselves into butterflies or more frequently into moths, enabling them to have easier access to human households and attack people in their sleep (Stefanović Karadžić, 1969: 166-167).

More often than we would care to admit, we awake in the middle of the night screaming, terrified of something we dreamt but cannot remember. The sensation is so real that it sometimes keeps us wrapped in fear and pain for hours, even throughout the day. We call them nightmares, but what causes them? Modern psychology has presented a theory suggesting we dream events or fragments of events that happened to us during the day, mixed with our deepest, subconscious hopes and fears.

Our ancestors had a different explanation for the existence of nightmares – Mora, a creature related to witches who invaded our dreams tormenting our subconscious selves, thus bringing terror to our waking moments (Petrović, 2004: 196). Mora, whose name is tightly embedded in the word nightmare (Serb. noćna mora), drew its existence from the Old Slavic goddess Morana, the goddess of the Underworld (Ibid: 539). Therefore, it is no surprise that the worst of our dreams echo the might and power of this dark goddess.

On the other end of the spectrum of Old Slavic mythological beings are the fairies (Serb. vila) and Rusalke who, in today's terms, would be associated with the light and joy of life. The young and beautiful maidens dancing naked in very light and transparent clothing in the woods, or near rivers and lakes, washing their long and silky hair with the pure water from divine springs. Yet, their intentions, according to the Old Slavic Mythology, were not as pure and innocent as they appeared. They had darker motives, much like witches and moras, but unlike them, their physical appearance was impeccable (Ibid: 529-532). The pagan religion our ancestors were devoted to was the place where dark

and light mingled in the perpetual cycles of Nature and psychology combined, where gods were diabolical and divine at the same time.

The chief god of ancient Serbs was Dabog (or Dažbog), the god who governed the underworld, but also the sun and light. The meaning of his name denoted the need of people to have a protector who would give them wealth, most likely in terms of crops and goods necessary for the life of peasants (Ibid: 359-364). When Christianity came, he faced severe repercussions and was cast into the depths of Hell, alongside Satan, making his name the synonym for Devil in the minds of common people (*Istorija*, 1981: 154). Yet, Christianity could not destroy and demonize all connections with this god of abundance. The sentence we use in modern Serbian language “Da Bog da!” (“May God give!”), a form of curse used with positive or negative connotations depending on the context, in its essence contains the name of the mighty god of the underworld, Dabog.

One female deity stands out and is the likely name of a goddess in pre-Christian days. Her name is used today – not as a personal name, but as a regularly used pronoun that might perplex those that frequently use the word not realizing that there is a connection to the pagan form of religion. For what could possibly such a sweet and innocent word such as “grandmother” denote but the name of the ancient goddess Baba, from whom we borrowed the word “baba” which in modern Serbian means “grandmother”. It is worth noting that Baba was among the most powerful and most revered goddesses of the Old Slavic pantheon, probably the mother of god Svetovid, thus representing the highest feminine entity in the whole pantheon (Petrović, 2004: 521-529). But she might also have represented a demon, especially in later Christian tradition, where old women were identified with witches (Ibid: 523-525).

The Christian cult of Virgin Mary, as mentioned previously, was very strong and popular among Christians during the Middle Ages, both of Western and Eastern Christendom. The Virgin Mother, who gave birth to the Son of God, was deemed the most sublime of all women and was worshiped with fervor.

Old Slavs also worshiped the Virgin (Serb. Devica), they probably believed Devica (Pol. Devana) was the goddess of spring and abundance (Ibid: 511-512). Yet, her name indicates something else as well, something that drives her far from the sublime Christian Virgin Mother, something that is intrinsically dark and evil. The roots of the name Deva, Devana and Devica might lie in “deva”, the ancient Iranian evil demon. Old Slavs might have borrowed the name and the attributes of this demon, forgetting its origin and meaning as they did with other members of their pantheon, adapting the name of the demon to better suit their new Christian religion. But, in this case, the name did not happen to mean Devil, as one might expect, but the Virgin Mother, while the demon was

given the biblical name “đavo” (Engl. Devil) (Ibid: 512). The name of this goddess also stayed in toponym form – Devići, Devica, Devinac, etc.

Personal names play a great part of what we inherited from our ancestors. In the pre-Christian period of our history, the names people gave their children were not the same as the ones we gave our children several thousand years later. Neither are they so different today, since we still use a mixture of Christian and pre-Christian names. Some, such as Perunika, a female name strongly associated with the Old Slavic God Perun (though there are some scholars who believe otherwise), were frequently used some one hundred years ago. They are now considered old and archaic, although there are many others such as Vesna, and to a certain extent, Živana which are used quite often in this modern age.

Vesna was the Old Slavic goddess of spring, and is a personal name in other Slavic languages (e.g. Pol. Wesna). Her name is also incorporated into the Serbian phrase for the harbingers of spring – “vesnici proleća” where the Serbian word for “harbinger” – “vesnik” represents a clear derivation from the name of the goddess of spring, Vesna (Ibid: 510).

Živana (the goddess of summer) a female name less commonly heard, but still in use in modern Serbian, gave name to many toponyms. The goddess of summer continues to reside in places such as Živan Do, Živica, Živaljići, etc. (Ibid: 487).

Many other gods and goddesses of the Old Slavic pantheon share the fate of Živana. They ruled the known world of the Slavic people, and slowly descended into the realms of fairytales and long-forgotten legends. Once great and powerful, they withdrew in the presence of the Christian cross. It is said that one ceases to exist when forgotten. But we haven't forgotten them entirely. Their influence is still there, diminished and even subconscious, but nonetheless present. Maybe they are cunningly hiding in the woods and mountains that bear their names, blending in with Nature so much that when we go on holiday we experience them instead of Nature herself. Maybe they are waiting to take their rightful place in this world that, after all, they created. Or, maybe they exist only in our imagination.

References

- Petrović, S. (2004). *Srpska mitologija u verovanju, običajima i ritualu*. Beograd: Narodna knjiga.
- Stefanović Karadžić, V. (1969). *Etnografski spisi, O Crnoj Gori*. Beograd: Prosveta.
- Istorija srpskog naroda, prva knjiga* (1981). Beograd: Srpska književna zadruga.
- Stefanović Karadžić, V. (1976). *Srpske narodne pjesme, knjiga druga*. Beograd: Prosveta.
- Stoker, B. (1984). *Drakula*, prvi i drugi deo. Beograd: Prosveta.

Ирина Д. Којчић

Утицај старе словенске митологије на српски језик

Сажетак: Опште је познато да је хришћанска култура утицала на модерне језике, али често не знамо да неке речи које данас користимо одражавају паганску митологију наших предака. Овај рад обезбеђује кратак увод у разумевање корелација између старе словенске митологије и савременог српског језика кроз примере топонима и властитих имена, као и речи и фразе које се користе у свакодневном језику и које садрже везе са старим словенским божанствима. Поред овога, он објашњава могућу етимологију извесних речи и њихових варијација у другим словенским језицима, као што су пољски, руски и остали. Штавише, стари словенски митови и њихове варијације, укључујући и њихову каснију христијанизацију, представљени су ради пружања информација, као и ради бољег разумевања значења свакодневних речи и културне историје која стоји иза њихове модерне употребе. Овај рад се ослања на рад Сретена Петровића који се бави српском митологијом и српским митовима и легендама које је сакупио Вук Караџић у 19. веку.

Кључне речи: стара словенска божанства, топоними, властита имена.

Тања Антић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду
tafriend08@gmail.com

ПОРЕКЛО И ИДЕНТИТЕТ ЗМАЈ ОГЊЕНОГ ВУКА

Сажетак: Рад се састоји из четири дела: Историјска личност, Митска транспозиција у народну епiku, Поетско порекло и Семантички потенцијал имена. Сачувани историјски подаци реконструишу слику владара са „титулом деспота без деспотовине“. Услед специфичних животних околности и захваљујући тежњи усмене књижевности да истакне значај појединих епских јунака, у кругу песама о Змају Огњеном Вуку проналазе се елементи митског почевши од порекла и идентитета. Семантизација троделног личног имена садржи низ елемената из народне културе Словена и словенске митологије, чиме се усложњава већ постојећи историјски прототип.

Кључне речи: Змај Огњени Вук, порекло, идентитет, историјска личност, епски лик, митологија, поетика усмене књижевности.

Историјска личност

Након пада Деспотовине под турску власт у 15. веку, наде српског становништва су биле усмерене ка Срему, где су потомци последњих владара српске Деспотовине носили номинално титулу деспота Срба. Међутим, идеје о обнављању српске државе биле су илузије. Срем је био угарска државна територија на којој су Бранковићи добили само одређене поседе, обавезујући се на војну службу и верност угарском краљу као врховном господару земље и укључујући се у угарски феудални поредак.

Вук Гргуревић Бранковић је први од сремских Бранковића, који је понео „титулу деспота без деспотовине“ (Димић-Кнежевић, 1975: 15). Поред многобројних помена, историјских извора и модерних историографских теза (Јаков Лукаревић, Мавро Орбин, гроф Ђорђе Бранковић, Јован Рајић, Андрија Змајевић, Иларион Руварац, Стојан Новаковић, Раде Михаљчић, Томо Маретић, Душан Ј. Поповић, Алекса

Илић, Констатнтин Јиречек, Сима Ћирковић, Душанка Димић-Кнежевић), релативно је мало релеватних чињеница о њему сачувано до данас. Углавном су то оскудни подаци, неретко и противречни. Питање Вуковог порекла и младости је још увек неразјашњено. Три су претпоставке о његовом пореклу:

1. законит син деспота Гргура Бранковића, мада се у историји не спомиње Гргуров брак, као ни име његове супруге, што би опет довело до нагађања,
2. ванбрачно дете, што се спомиње у једном писму из 1458. године,
3. дете из мезалијансе о чему није остало сведочанство у тадашњим документима.

По свему судећи, Вук је, ипак, ванбрачни син Гргурев, чиме би се објаснила чињеница да историјска сведочанства ћутке прелазе преко питања порекла једног од највећих српских јунака или га коментаришу произвољно и неосновано.

Зна се да је Вук рођен најкасније 1439. године. Са оцем је углавном боравио у Смедереву и присуствовао сукобима у породици око прерасподеле политичке власти у Деспотовини. Имао је сасвим довољно година да упозна деду Ђурђа Бранковића (умро 1456), сећао се повратка Маре Бранковић у Србију (1451/2), а морао је бити присутан и при повратку оца из турског заточеништва, где је са братом Стефаном ослепљен (1444). Извесно је да је пребегао у Турску са Гргуром и Маром (због сплетки на српском двору), одакле је Гргур покушао да се домогне деспотског престола упражњеног након Лазареве смрти уз помоћ турске војске, која је провалила у Деспотовину 1458. године. Како је Вук био способан ратник, то га је султан Мехмед II задржао у својој служби. Следећих неколико година ратује на турској страни и то врло успешно. Претпоставља се да је био у служби румелијског беглербегу Иса-бега, где је заузимао прилично утицајан дипломатски положај. Године 1465. се помиње у неким писмима, али у служби угарског краља Матије Корвина носећи титулу деспота Рашке, коју је, по свему судећи, узео након Гргуреве смрти (октобар 1459). Посредовао је у преговорима између Турске и Угарске што сведочи о стеченом угледу, иако не треба губити из вида да је Вуково порекло ишло наруку угарском краљу у циљу придобијања што већег броја Срба као војне снаге. Вук је у почетку учествовао више у борби против суседа хришћана – Немаца, Чеха и Пољака, него против Турака. За заслуге у ратовима добио је од краља Матије следеће поседе: тврђаву Белу Стену у крижевачкој жупанији, Беркасово, Купиник, Ириг, Сланкамен, Каштеле, тврђаву Космогојно,

Градису са трибутом и припадајућим поседима, Костајницу. Краљ Матија му је званично доделио титулу деспота 1471. што је био више политички, него суштински потез угарског двора. Тиме се отворио јачи прилив избеглица из Србије, које су бежале у Угарску и биле мобилисане у чете на граници. Није познато да је Срем, где је боравио деспот Вук, икада био више од једне области у Угарској и да је по било чему подсећао на некадашњу Деспотовину.

У историји су остали забележени Вукови походи на Шабац (1476), Сребреницу, тврђаву Кучлат, Зворник, Смедерево, Јајце, Врхбосну, Травник, са упадима дубоко у Србију, до Крушевца, одакле је селио хиљаде људи на угарску територију.

Умро је 16. априла 1485. године, при чему није познато да ли је то било у боју, због рана, или неке болести. Сахрањен је у Купинову, у Срему. Био је ожењен Барбаром Франкопан (1495. се удала за хрватског властелина Фрању Бериславића), са којом није имао порода.

Митска транспозиција у народну епiku

Управо оно што је нудио историјски прототип (статус незаконитог сина, ослепљеног јунака, поседовање вештине ратовања, дипломатска улога у посредовању између две моћне царевине и то што је један од последњих наследника лозе Бранковића), утицало је на „увођење” Вука Бранковића у свет народне епике као погодним носиоцем натприродних својстава.

Љиљана Пешикан-Љуштановић разликује три веће групе песама о деспоту Вуку у зависности од времена бележења: „Старији (средина 17. до краја 18. века), средњи (прва половина 19. века) и новији слој (друга половина 19. и 20. век)” (Пешикан-Љуштановић, 2002: 13–16). Приближавањем савременијим записима запажа се преовлађујући утицај митологије. Недостатак факата у песми попуњава се аналогijом или митским садржајима полазећи од неизвесности око идентитета Вукове мајке, преко инверзијом створене недоумице у погледу оца, до тога да је змај јунаков отац.

Он није усамљена појава у српској народној епици што се тиче митског порекла. Песма „Милош Обилић змајски син“, из збирке Драгољуба Петрановића, експлицитно помиње српске јунаке:

Што гођ има Србина јунака,
Свакога су одгојиле виле,
Млогога су змајеви родили,

Свакога ћу ти по имену казат:
„Ево првог тебе, Обилићу,
А другога Змај-Огњеног Вука,
А трећега Рељу Бошњанина,
Змајева је и он породица;
А четвртог Бановић Секулу,
И њему је змај огњени бабо;
А петога Бановић Страшила,
И њему је знај огњени бабо;
А шестога Љутицу Богдана,
И њему је змај огњени бабо;
А седмога Краљевића Марка (Петрановић, 1989: 54).

Свакако не треба заборавити још Стефана Лазаревића, Сибињанин Јанка, Јанковић Стојана, војводу Момчила, а у неким песмама су то и Југовићи.

По мишљењу Сретена Петровића, у њима се кроз историјску форму динамизира космогонијска структура, то јест кроз националну митологију се пробијају универзална космогинија и теогонија које се, иначе апстрактне, сада први пут историјско и национално индивидуализују. „Јастребац се утврђује као епицентар српског Пантеона” (Петровић, 2004: 560) захваљујући змају од Јастрепа који оплођује жене и тако се рађа мушко потомство, које има способност да штити и брани своју заједницу. Овакво романсирано виђење националне историје о судбинској повезаности јунака – змајевића са судбином народа, као и читаве земље, довело је до стварања „патриотског дракулизма” (Пешикан-Љуштановић, 2002: 18). У питању је (ре)митологизација народне историје, јер се сматра да чување и поштовање јунака – змајевића, пресудно утиче на опстанак читавог народа. Међутим, митско порекло јунака је пре интернационални мотив него *diferentia specifica* српске јуначке песме. На пример, забележено је да су неки од знаменитих античких владара и јавних личности античке Грчке и Рима (4. век пре нове ере) пореклом змајеви/змије (Аристомен, Александар Велики, Арат, Август, Аполоније из Тијане, цар Јустинијан).

У „Јастребачком пантеону” (Петровић, 2004: 552), Вукова појава „представља изданак другог генеалогског стабла које се фиксира на митскога Змаја од Јастрепа” (Исто: 573).

У песмама које бележи Вук Караџић веза деспота Вука са змајем није успостављена према пореклу, већ према идентичном станишту и чињеници да се противници знају из детињства.:

Јер ја Вука одавно познајем:
Кад смо били ђеца у лудости,
У Јастрепцу високој планини,
Свагда ме надиграо Вуче;
Њега с' бојим на земљи јунака (СНП II, 1988: 43).

Такође, евидентна је и физичка сличност изражена у речима царице Милице, при препознавању ратника, која се своди на идентичност њихове природе:

Оно јесте Змај-Деспоте Вуче:
Онаки је змаје од Јастрепца (Исто: 44).

У варијанти песме, коју је забележио Никола Кашиковић, ова веза је директна – када га царица Милица пита кога се плаши, змај помиње Змај-Огњеног Вука, именујући га као свог оца: „И бојим се мила баба свога, свога баба Змај-Огњена Вука" (Кашиковић, 1951: 152), што води ка закључку да и Змај-Огњени Вук мора бити змајског порекла. Још један пример из збирке песама са Косова показује чување мита о деспотовом пореклу од змаја:

Љубио сам деспотову мајку,
То баш мајку тог деспота Вука (Бован, 1980: 5).

Пошто је историјски Вук син слепог Гргура према митском кључу, феномен слепила је божји знак митског јунака. То је, по легенди, обележје змајевитог јунака понео још рођењем. Ако га уз то, Марко Краљевић крсти како би га спасио Јеринине сплетке, јавља се двоструко потврђено змајевито порекло. Наследио га је од слепог оца и задобио га чином светог крштења, будући да му је кум змајевити јунак Марко Краљевић (који, такође, води порекло од змајевитог ујака, војводе Момчила):

Кад ујутру зором уранише,
Доведоше попа свештеника,
Мила кума Марка Краљевића,
Принесоше од злата синију,
Принесоше оно чедо лудо,
Марко куму име одобрио,
Змај Огњени Гргуревећ Вуче (Шаулић I/1, 1929: 327).

У другој варијанти Вук добија нови живот – постаје змајевит захваљујући вили од чијих рана му је и претила опасност након сукоба на путу у планини:

Тако стаде цио месец дана,
Једно јутро прије жарког сунца,
Шеташе се Вуче по ризници,
Студен камен у руке узима,
Те облази својега живота
И са собом сам је говорио:
'Боже мили, на свему ти хвала,
Сад сам живот бољи задобио (Исто: 236).

Дакле, Вук је добио змајевитост не при рођењу и крштењу, већ према еротској заслуги стеченој у доба инкубације.

У прозном запису из збирке Новице Шаулића под насловом „Царица Милица и Змај од Јастрепца“ налази се мотив оцеубиства и Вуковог порекла: „Тада рече Вук оцу својему – Не могу ти живот оставити, јер је заповијед од цара Лазара” (Исто: 78).

Питање змајског порекла враћа на остатке тотемизма и архаична веровања у змаја добротине и даваоца плодности, као и на шире заступљене мотиве о изузетном пореклу и чудесном рођењу јунака, љубавној вези људског и надљудског бића из које се рађа изузетно потомство.

Конкретни разлози за везивање предања о змајевитости, уз име деспота Вука, могли би се наћи и у његовом статусу ванбрачног детета, имену, изузетном јунаштву, вероватном припадању витешком реду змаја (1408. год. установио је угарски краљ Жигмунд као одликовање за хришћанске витезове, који су се истакли у борби против Турака), веровању да је ванбрачно дете попримало својства натприродних бића.

Поетско порекло

Статистички подаци кажу да „35 пута од 65 разматраних примера” (Пешикан-Љуштановић, 2002: 26) постоји информација о Вуковом пореклу, посредно или непосредно изреченом. Епске народне песме углавном памте чињеницу да је Вук син Гргура Бранковића и Ђурђев унук. Осим тога, негде је опеан као брат Ђурђев и Лазарев, син Јерине и Ђурђа, отац Лазарев, брат Стефанових синова (Максима и Јована), син Гргура и Маре (сестре девет Југовића) или безимене мајке, или само безимене мајке. Најчешће је у функцији заштитника породичног наслеђа у виду оружја,

коња, земље и градова. Као легитиман наследник деспотског статуса, негде је чак и номинално обележен као Деспотовић (СНП VI, 1899: 59). Својим делом заслужује тако достојан статус. Срамоту на имену Бранковића, потеклу од прадеде, истоименог великаша, недвосмислено пориче оданом службом сизерену и успесима на бојном пољу.

Песме које певају о Вуковом незаконитом пореклу иду у два смера: или га идентификују по ујаку Марку Краљевићу (у неким македонским и бугарским песмама му је отац), чиме се потврђује његова јуначка изузетност и оживљава змајевитост, или га именују матронимом Анђелић или Јеринић, чиме се наглашава одсуство оца. У песми „Змај Огњени и госпођа Милица“ (ХНП I/1, 1896: 54) змај истиче лик Анђелића Вука као јединог којег се плаши:

Него само један има јунак,
По имену Анђелића Вуче,
Јер он има тешку топузину,
Гдје удара, у двоје растаља (Исто: 54).

Христијанизовани и митолошки змајеви су опоненти при чему се назире надмоћност другог, чиме народни певач покушава да христијанизује сруктуру новог змајевитог јунака, не само победом на мегдану, већ и поступком након ње (топузином удара Милицу док не испадну три змајевића из ње). Очигледно је настојање да се затре митолошко семе предупређењем даљег рађања змајевитих јунака. Занимљиво је да у варијанти из Вукове збирке (СНП II, 1988: 162-166), Милица, из односа са змајем од Јастрепца, рађа Стефана Лазаревића, од кога заправо почиње „генеалогичка змајевитих бића у српском пантеону“ (Петровић, 2004: 558).

Семантички потенцијал имена

Претпоставља се да су до данас сачуване и објављене песме о деспоту Вуку само сегмент некадашњег разуђеног певања и усменог предања о њему. У корпусу песама доступном данашњој публици, сем мањег броја оних у којима је Вук именован детопонимним Јајчанин/Јајћанин или матронимом Јеринић/Анђелић, углавном је његово име троделно: *Змај Огњени Вук*. Бременито значењем ово име могло је пронаћи основу у словенској митологији.

Змај је „митско биће, углавном представљено као змија или гмизавац са магијским и другим моћима“ (Ален, 2008: 34). У структури

змаја су хтонски елементи будући да, по митолошко-генетском кључу, потиче од хтонског демона змије. У првом издању Вуковог *Рјечника* пише: „За змаја пак мисли се да је као огњевит јунак, од којег у лећењу огањ одскаче и свијетли” (Карацић, 1818: 45). О вези између змаја и ватре говори и Сретен Петровић: „Први ступањ више, антрополошка форма српског змаја, показује змаја као чувара сеоских поља... Други ступањ, као највиша форма у којој се змај појављује, јесте „небески” или „Огњени змај”, који симболизује Бога, божанство Сунца” (Петровић, 2004: 219). Пресликано на епски фон, Змај Огњени Вук је чувар граница земље чијег владара служи, а огњевитост се најчешће манифестује у различитим облицима у опозицији са противником. „По веровању, важна функција змајева била је борба са алама, које воде градоносне облаке и изазивају непогоду” (Зечевић, 1981: 66). У народној књижевности су Турци представљани као але, тако да је могућа имплицираност Вукових мегдана и бојева. „Змај је био добар демон чија је дужност била владање атмосферским појавама у корист људи. Замишљало се да је диморфан, получовек-полуживотиња. То је ватрена птица дуга репа, која при лету око себе баца варнице. Када је међу људима, змај може узети људски облик” (Исто: 67). Чајкановић истиче змајеве као особеност српске митологије и пореди их са патуљцима у германској митологији. Због свог диморфног облика, способности метаморфозе и животињског порекла, сматра да је у генези заступљена тотемистичка компонента. Убрајао их је у „митске представнике српског народа” (Чајкановић, V 1994: 267) заједно са вуцима и вилама.

Вук је у имену, као и у читавом низу белега, јасно сачувао везу са овом словенском тотемском животињом. С друге стране, на змајско порекло указује и читав низ елемената: недостатак оца, често погрдно маркирање са „копиле” и „копилац”, сама чињеница да је у улози змајборца (а он је најчешће други змај), све до директног разоткривања змајске природе при двобоју где Вук лети или пушта ватру и дим. Кореспондирањем лика с различитим животињама, Наталија Николајева Велецкаја објашњава јунакове белеге причом о преображајима: „С аспекта изучавања узајамне везе идеја претварања, метаморфоза и космичког света предака – битну важност има не потпуно јасан лик југословенског епоса – Змај Огњени Вук. Мада се у његовој основи налази реална историјска личност, а име се третира као остатак тотемизма, његов епски лик садржи, по свему судећи, рудименте старог лика који се трансформисао, у коме је сконцентрисана идеја консеквентних преображавања духа умрлог (или предака његовог рода): змај – орао – вук – херојска личност” (Велецкаја, 1996: 35).

Атрибут *Огњени* је срастао с именом *Вук* сигурно и захваљујући митским импликацијама. Змај је огњено биће, те се у фолклору повезује с ватром. Чак постоји и народна загонетка „Усред куће змајево гнездо“ (СНПос, 1836: 175), чија је одгонетка *огњиште*. Можда би било занимљиво поменути још култ ватре код Старих Словена (касније је прешао у култ огњишта), чији је заштитник био Дажбог (бог Сунца, огња и кише). Благонаклоност огња била је пресудна у преживљавању, па су многи људи повезивани с њим. Пратилац Дажбога био је вук, који је заправо његова животињска инкарнација, односно првобитни облик, потојан и кад је бог постао антропоморфан. Вук је постао слуга, а често и изасланик. Дажбог је често мењао свој облик. Могуће је да је Дажбог, као врховни бог Срба по Чајкановићевом мишљењу, сублимисан у лик Змај Огњеног Вука као ратника и наследника владарске лозе Браковића и Немањића (чукунбаба, кнегиња Милица, била је из династије Немањића).

У антчкој митологији налазимо паралеле, тј. да огањ чисти и тако чини бесмртним: мит о Ахилу, кога мајка Тетида држи над ватром да би га заштитила од смрти, или мит о Демифону, сину Калејевом, кога Димитра хоће да учини бесмртним, такође, држећи га над ватром. Управо одлика огњевитости чини деспота Вука, ако не апсолутно непобедивим, оно бар у већини случајева, надмоћнијим у односу на супарника. Делује застрашујуће, па врло често противник напушта бојно место и пре почетка мегдана.

Вук је заузимао најзначајније место међу животињама у народној митологији Срба. Поседовао је натприродну моћ, тако да су људи настојали да је уклоне или да дођу с њом у додир контролишући је и користећи. Отуда амајлије као различити делови његовог тела: очи, срце, длака, нокти, зуби. Својствена му је медијаторска улога као посреднику између овог и оног света, људи и Бога, људи и нечисте силе. Има „хтонску симболику“ (Гура, 2005: 59). Име *Вук* је исте моћи као животиња; поседовати га значи поседовати својства вука, његову отпорност према болестима и злим утицајима сваке врсте.

Изузетност јунака је наговештена већ самим именом, од чега сваки члан почива на фолклорној и митолошкој основи. Давање имена је свечан чин, којим је новорођено дете постајало легитимним чланом заједнице. По општем уверењу, лично име било је више од друштвеног обележја појединца. Третирало се као његов нераздвојни део, *alter ego*, његов еквивалент.

Деспот Вук добија име на крштењу чиме се додаје сакралност самом имену:

Доведоше попа и кума,
Те крстише оно д'јете лудо,
Дивно су му име изабрали,
Дивно име Змај-Огњени Вуче (Пјеванија, 1837: 158).

Слично је и у песми „Змај-Огњени Вуче и цар од Стамбола“, само је наглашенија сакрална нота лоцирањем кретања у цркву и именовањем кума свештеног лица. Не треба губити из вида активну улогу Вуковог оца, слепог Гргура, који планира да спасе дете:

Носи њега у бијелу цркву
И крсти ми чедо пренејачко,
Нек' га крсти игумане Саво,
Кум крштени ђаче самоуче,
Надиј име: Змај-Огњени Вуче (Петрановић II, 1989: 217).

Своју изузетност Вук показује у песми „Марко Краљевић и Огњанин Вук“:

Ја сам момче соја опакога,
По имену Змајогњени Вуче,
А сестрић сам Краљевића Марка (Исто: 207).

Позивањем на ујака, великог јунака, он поткрепљује свој идентитет.

Закључак

Теме порекла и идентитета погодне су за анализу укрштања митског и историјског као суштинских извора народне епске песме, која се уласком у одређене сижејне матрице моделује по усменопоетским узусима. Овим се постиже дијахронијска и синхронијска димензија предмета истраживања, тј. анализира се епски лик Змаја Деспота Вука, његов однос према историјском прототипу и степен змајевитости у поређењу са његовом људском егзистенцијом. Уједно се скреће пажњу на људску димензију Вуковог рођења, јер сматра да је незаконито порекло могло утицати на породични и политички сукоб Бранковића док је у домену обликовања поетске биографије могло условити приписивање натприродних својстава јунаку.

Као сегмент поетике епског лика поменуте теме представљају важна питања епског усменог песништва. Због змајевите природе јунака,

студија трага за митским, обредним и религијским аспектима, као и за изучавањем историјске основе. Потребно је сложено и прецизно укрштање различитих равни истраживања: књижевно-историјске, теоријске, аналитичке, антрополошке, културолошке, лингвистичке, али и оне засноване на изучавању мита и митског мишљења, чиме се постиже интердисциплинарност приступа.

Овај рад се не зауставља на компаративном виђењу епског јунака и историјског прототипа, већ заступа мишљење да се историја, усмена књижевност и мит морају посматрати као целина, мимо полемичких крајности, са свешћу да су све три компоненте заслужне за формирање представе о епском лику. Јасно се истиче закључак да се песма налази између митских древних представа и историјског памћења, тј. преплићу се, међусобно условљавају и преобликују обе сфере у оквиру народне песме. Слојевита слика Вука Гргуревића у културној историји резултат је узајамног односа три елемента: митских представа дубоко укореењених у народној свести, историјског памћења (често непотпуног и противречног, које се умногоме ослања на усмену традицију) и двојства истрајног памћења и сталног заборављања у песми (која сваки пут док пева чини од познате приче јединствену и непоновљиву форму). Пажљивом анализом грађе долази се до основног закључка да се поетски деспот Вук открива као биће двоструког порекла (људског и надљудског) у граничним животним ситуацијама рођења, борбе и смрти.

Литература

- Ален, Ц. (2008). *Енциклопедија фантастичних бића*. Београд: Логос.
- Велецкаја, Н. Н. (1996). *Многобожачка симболика словенских архајских ритуала*. Ниш: Просвета.
- Гура, А. (2005). *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бримо – Логос – Глобосино „Александрија“.
- Динић-Кнежевић, Д. (1975), Сремски Бранковићи. У *Истраживања VI*, Нови Сад: 5 – 44.
- Зечевић, С. (1981). *Митска бића српских предања*. Београд: „Вук Караџић“ – Етнографски музеј.
- Петровић, С. (2004). *Српска митологија у веровању, обичајима и ритуалу*. Београд: Народна књига.
- Пешикан-Љуштановић, Љ. (2002). *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска.

Чајкановић В, В. (1994). *Стара српска религија и митологија*. Сабрана дела из српске религије и фолклора, књ. V. Прир. Војислав Ђурић. Београд: СКЗ – Београдски издавачко – графички завод – Просвета – Партедон М.А.М.

Збирке и извори

Бован, В. (1980) *Народна књижевност Срба на Косову, Јуначке песме*. Приштина: Јединство.

Кашиковић, Н. (1951). *Народне пјесме*. Сарајево: Свјетлост.

Петрановић П, Б. (1989). *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Епске пјесме старијег времена, књ. II*. Сарајево: Свјетлост.

Петрановић П, Б. (1989). *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине. Јуначке пјесме старијег времена, књ. III*. Сарајево: Свјетлост.

Пјеванија, Сарајлија, С. М. (1990). *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Прир. Добрило Аранитовић. Никшић: Универзитетска ријеч.

Српски рјечник, Карацић, В. С. (1818). *Српски рјечник истолкован њемачким и латинским ријечма*, Сабрана дела Вука Ст. Карацића – књига друга, Београд, издање о стогодишњици смрти Вука Ст. Карацића 1864-1964. Београд: Просвета.

СНП II, Карацић, В. С. (1845). *Српске народне пјесме. Књига трећа у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменског манастира, 1845*. Сабрана дела Вука Карацића, књ. V. Прир. Радмила Пешић. Београд: Просвета.

СНП VI, Карацић, В. С. (1899). *Српске народне пјесме, Књига шеста у којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена*. Прир. Љубомир Стојановић. Београд: Државно издање.

СНПос, Карацић, В. С. (1849). *Српске народне пословице и друге различне као оне у обичај узете ријечи, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1849*, Сабрана дела Вука Ст. Карацића, књ. IX. Прир. Мирослав Пантић. Београд: Просвета.

ХНП I/1 (1896). *Хрватске народне пјесме, одио први, Јуначке пјесме, књ. I*. Ур. др Иван Брос и др Стјепан Босанац. Загреб: Матица хрватска.

Шаулић I/1, Н. (1929). *Српске народне пјесме, књ. I, свеска I*. Београд: Народна мисао.

Tanja Antić

The Origin and Identity of Vuk the Fiery Dragon

Abstract: The paper consists of four parts: Historical character, Mythical transposition into the folk epic poetry, Poetic origin and Semantic potential of the name. The preserved historical data reconstruct the sketch of a medieval personality of a ruler with ‘the title of a despot without despotate’. Owing to the specific life circumstances and thanks to the aspiration of oral literature to emphasize the significance of individual epic heroes, the mythical layers are also found in the circle of poems about Vuk the Fiery Dragon, beginning with the very origin and birth. The semantization of the three-part name reveals the range of elements from the folk culture of the Slavic people and the Slavic mythology, whereby the already existing mythical prototype becomes more complex.

Keywords: Vuk the Fiery Dragon, origin, identity, historical personality, epic character, mythology, poetics of oral literature.

УДК 821.511.141.252:821.163.252

Иштван М. Шилинг

**Универзитет у Новом Саду, Учитељски факултет на мађарском
наставном језику, Суботица**

silling@sowireless.org

ПАРАЛЕЛЕ МАЂАРСКИХ И ЈУЖНОСЛОВЕНСКИХ АПОКРИФНИХ МОЛИТВИ

Сажетак: Открићем архаичних усмених текстова сакралног карактера 1968. године на мађарском језичком подручју од стране Жужане Ердџи, фолклористе из Будимпеште, те прихватањем ових текстова као новог жанра народне књижевности од стране Мађарске академије наука, започиње сакупљање, публиковање и анализа ових архаичних апокрифних молитви широм Европе. Поменута Ердџијева је сакупљала апокрифне молитве и међу староседелачким јужнословенским живљем у Мађарској, што је и публиковала у часопису „Új Írás” под насловом „Közös sorsok – szérenekek” I–III. 1991. те су се и њени следбеници прихватили овог рада на сакупљању фолклорних умотворина оваквог карактера. Најпре је Вилко Новак сакупио и публиковао у Словенији овај жанр у књизи *Словенске људске молитве* (Љубљана, 1983), те је у Војводини сакупљао Иштван Шилинг мађарске и српске, касније и хрватске архаичне молитве („Szerb archaikus népi imádságok interetnikus jegyeinek vizsgálata” in: *Létünk*, Нови Сад, 1995), па је Ђуро Франкович издао збирку *Да су гране до неба у* едицији "Етнографија Јужних Славена у Мађарској" (Будимпешта, 1993), те је Ружа Беговац публиковала своју збирку хрватских апокрифних народних молитви *Идем спати Бога звати и Марију миловати* (Печуј, 1993), Вилмош Танцош и други фолклористи су сакупљали у Трансилванији, као и многи други нпр. у Пољској, Немачкој, Русији итд. У Србији је до сада Иштван Шилинг публиковао ову врсту народне поезије у својим књигама, у којима анализира мотиве, сличности и разлике између мађарских апокрифних молитви из Војводине и јужнословенских. У свом раду истиче паралеле и разлике овог фолклорног блага.

Кључне речи: народна књижевност, молитве, варијанте, апокрифи, римокатолици, православци, Војводина.

Открићем архаичних усмених текстова сакралног карактера 1968. године на мађарском језичком подручју од стране Жужане Ердџи, фолклористе из Будимпеште, те прихватањем ових текстова као новог жанра народне књижевности од стране Мађарске академије наука, започиње сакупљање, публиковање и анализа ових архаичних апокрифних молитви широм Европе. Поменута Ердџијева је сакупљала апокрифне молитве и међу староседелачким јужнословенским живљем у Мађарској, што је и публиковала у часопису „Új Írás” под насловом „Közös sorsok – szérenekek” I–III. 1991. те су се и њени следбеници прихватили овог рада на сакупљању фолклорних умотворина оваквог карактера. Најпре је Вилко Новак сакупио и публиковао у Словенији овај жанр у књизи *Словенске народне молитве* (Љубљана, 1983) те је у Војводини сакупљао Иштван Шилинг мађарске и српске, касније и хрватске архаичне молитве („Szerb archaikus népi imádságok interetnikus jegyeinek vizsgálata” in: *Létünk*, Нови Сад, 1995), па је Ђуро Франкович издао збирку *Да су гране до неба* у едицији "Етнографија Јужних Славена у Мађарској" (Будимпешта, 1993), те је Ружа Беговац публиковала своју збирку хрватских апокрифних народних молитви *Идем спати Бога звати и Марију миловати* (Печух, 1993), Вилмош Танцош и други фолклористи су сакупљали у Трансилванији, као и многи други нпр. у Пољској, Немачкој, Русији итд. У Србији је до сада Иштван Шилинг публиковао ову врсту народне поезије у својим књигама, у којима анализира мотиве, сличности и разлике између мађарских апокрифних молитви из Војводине и јужнословенских. У свом раду истиче паралеле и разлике овог фолклорног блага.

Најпре треба указати на чињеницу да је овај жанр народне књижевности код Срба и Хрвата био познат и раније, пошто је Владимир Качановскиј већ 1881. године публиковао у 13. броју загребачких „Старина” текстове под насловом „Апокрифне молитве, гатања и приче” (али садржај тих молитви нисам у могућности одгонетнути), а касније, 1929. је Иво Прћић у Суботици издао збирку „Буњевачке народне писме” у којој су штампани сакрални текстови фолклорног карактера. Значи, јужнословенска фолклористика је предњачила пред неким другим средњоевропским народима у откривању апокрифних народних молитви чије се порекло, према истраживању Ердџијева, заснива на писаним изворима касносредњовековних религијских црквених текстова. Ови сачувани текстови су фрагменти некадашњих празничних игара, мистерија изведених у црквама на Велики петак, у којима је веома изражајно приказан овоземаљски живот Исуса Христа, његове муке и смрт за спасавање људског рода, као и велики бол његове мајке над смрћу свога

сина. Када су ове драматизоване мистерије биле истеране из цркава, њих се народ није одрекао, већ су оне наставиле своје битисање у наведеном термину на слободним просторима испред цркава као паралитургијски обреди. Касније су морале да се повуку и отуда, али су и даље остале у функцији на неким другим, по народном веровању освећеним местима, но тако губивши од своје популарности, нарочито њиховим прогањањем од стране званичних црквених власти. Ипак је њихово присуство у ритуалима руралних средина још вековима опстало али у све мањем обиму, док сасвим нису нестали из обреда везаних за предускршње дане. Текстови који се и данас могу сакупити су већ сасвим фолклоризовани фрагменти некадашњих средњовековних драма, у народу сачувани остаци који их је вековима чувао, користио и с тим обликовао на њему одговарајући начин.

Понеке народне молитве веома су сличне текстовима који се називају басмама, али нас Љубинко Раденковић 1982. опомиње да „Басму не треба изједначавати са молитвом, мада је она некад дата у молитвеној форми, јер онај који баје схвата да басмом врши *утицај* на непозната бића (на нечисту силу), док је црквена молитва само *жеља* с надом да ће се испунити. Ово је основна карактеристика по којој бајања припадају *магији* а не религији и веома су блиска са шаманизмом” (Раденковић, 1982: 8).

Ови се сакрални текстови не могу делити на православне или католичке, пошто се у њима не помињу никакве разлике двеју конфесија. На почетку молитви јавља се ожалашћена мајка, Богородица – понекад у облику црквице, тј. у којој се налази тајна вере, која оплакује свога сина јединога, и на крају молитве се чује глас Бога Оца. Паралеле су у многим мотивима такође видљиве: поменута мајка Божја, анђели, апостоли, проливена Христова крв итд. Ликови Старог и Новог завета као и хришћанске митологије се подједнако јављају заједно, како у мађарским, тако и у јужнословенским молитвама: анђели и апостоли, њихов је број исти: 12, број који има магичну моћ у народној књижевности. Везује их народно веровање и митологија. Од бројева који су изразито везани за магију се јавља још и број 3: молитва се чита три пута ујутро, три пута увече, бог спасава три душе ономе ко молитву чита *трипут јутром и вечери*. Али се број 3 не јавља се само као основни број већ се и неки глаголи јављају у три примера, молитва бр. 1:

*У Светој Гори грађена / Миром кађена / Љубављу злађена...
... Људи ми га отеше / На крст га разапеше / Под нокте му
чавле удараху...
... и ружу бераху / И венац оплетаху / На небеса носаху...*

те молитва бр. 2:

*... Да ли сними / Да ли спии / Или Криста славиш
– Нити сним / Нити спим / Већ ја Криста славим...*

У мађарској молитви број 5. се такође користи магични број 7, али као број Христових дубоких рана. Из Библије се зна да је Исус Христ задобио пет дубоких рана приликом разапетања – као што се и чита у шестој молитви, али је тај број у народној књижевности ређи, па је вероватно аналогичном преиначен у више познату цифру, тј. у седмицу.

Разлика се јавља у улози анђела: у српским молитвама они долазе до жалосне мајке Богородице заједно са апостолима, разговарају с њом, затим купе Христову проливену крв да би је однели Богу Оцу на небески престо као доказ његове српти и с тиме откупљења људскога рода од вечите смрти. Али се у мађарским молитвама улога анђела испољава само у сакупљању Христове крви и њеног одношења пред Бога Оца.

У мађарским молитвама Богородицу среће јеванђелист Лука или апостоли Свети Петар и Свети Павле. Према лексикону Вајсбендера јеванђелист Лука и апостол Павле су били сарадници, и Лука је стварно потражио Богородицу да би она казивала њему о историјату Христовог детињства (Weisbender, 1990: 610). Значи, у овим сегментима молитви налазимо сасвим реалистичне, могуће догађаје.

Паралеле међу молитвама су и награде обећане као заслуга за читање молитви. У приложеним молитвама Отац Бог обећава читачу молитве опроштај грехова и осигурано место у рају. Овај фрагмент народних молитви опет је веома сличан басмама, пошто је време читања молитви одређено, као што је и време бајања. То су гранични делови дана, значи означени местом сунца (у предхришћанском периоду самога живота), тј. светим временом. А то време је истоветно и у мађарским и у српским молитвама.

Чест је мотив других мађарских народних молитви да уместо Бога Оца сам Исус Христ даје обећање читачу молитве, док тога нема у српским умотворинама.

Изузетно је леп мотив у српским молитвама ружа која ниче из Христове крви. Крв је по митологији и по народном веровању извор живота. „У хришћанској симболици ружа значи љубав и зато је била посвећена Богородици, матери љубави и милосрђа... Ружа по црвеној својој боји доноси се у везу с Христовом крвљу. Из ове ничу руже...” – пише Нишевљанин (1912: 190). Ову ружу не срећем у молитвама на мађарском

језику сакупљеним у Војводини, већ сам је нашао у веома архаичној барокној народној песми с мелодијом која је такође верског карактера (*Lehullot a Jézus vére...* Пролила се крв Исусова...), и она доказује своје порекло из поменуте мистерије о Христовој смрти и васкрсењу, те да су фрагменти ове мистерије сачувани и као певана верзија анализираних молитви. (Песма је иначе први пут записана и објављена у збирци црквених песама „*Cantus Catholici*” 1651. године). Овај мотив руже се у мађарским народним молитвама не појављује већ се проливена крв купи од стране анђела у златни калез, тањир (мотив светога Грала) или у бели чаршав, платно, те се носи пред бога Оца који за ово дело – одређеним дидактичким призивом – опрашта грехове онима који молитву говоре. Сам мотив опраштања грехова је саставни део и мађарских и јужнословенских молитви, па се са сигурношћу може закључити да је овај сегмент од давнина саставни део молитви, који моли и храбри верника за упражњавање овог обичаја, тј. читања оваквих народних умотворина.

Паралеле налазимо и у апотропејским мотивима које срећемо у другом делу молитве 2:

Крст на небу, / Крст на земљи, / Крст ме чува до поноћи...

као и у делу молитве 7:

Свети крст предамном, / Дрвени крст поред мене...

где се магијом изговорене речи жели заштитити човек од могућих незгода док спава, или пак од злих сила, од некрштених, од ђавола итд. Овде је већ разлика између молитве и басме веома танка пошто више није реч о жељи већ скоро о наређењу. Баш зато и сматрају ове архаичне молитве и апокрифима међу хришћанским канонизованим текстовима.

Глаголске облике и глаголска времена – који се у архаичним варијацијама јављају у овим народним умотворинама – не могу упоредити пошто се глаголска времена двају језика (српског-индоевропског и мађарског-уралоалтајског) у многоне разликују.

Примери

У циљу анализе паралела међу мађарским и српским архаичним молитвама презентујем два текста на српском језику: један је из Бачке, из околине Сомбора, а други из Босне, из околине Мркоњић Града. Мађарски

пак текстови потичу из Баната и из Бачке, а они су дати и у преводу од стране аутора на српски језик.

1.

У име Оца и Сина и Светога Духа. Амин.

Света црквица

У Светој гори грађена

Миrom кађена,

Љубављу злађена,

У њој седи Христа Бога мајка,

Сузе рони,

Црну земљу љуби,

Питају је десет анђела и дванаест апостола:

– Шта је било, Христа Бога мајко;

– Прођте ме се десет анђела и дванаест апостола,

Имала сам сина јединца,

Људи ми га отеше,

На крст га разапеше,

Под нокте му чавле удараху,

Испод ноката крвца удараше,

На кам` падаше,

Кам` се распадаше,

Из камена ружа цветаше,

Ангели са неба силазаху,

И ружу бераху,

И венац оплетаху,

На небеса носаху,

Небеса замиришаше боље од измијана и тамјана,

Анђели у хору запеваше:

Слава Богу на висини,

А на земљи нек је мир међу људима добра воља.

Сретна нека буде она жена,

Која буде одхрањивала са својих груди своја чеда.

Алилуј, Господи помилуј,

Ко ову молитву три пут увече, три пут ујутру прочита,

Бог за четрдесет дана опростиће му све грехове. Амин.

„... Треба читат четрдесет дана, трипут дневно. Моја мати је то стално понављала, али ја још нисам успела. Можда ће једном ипак успети.”

(Казивала Јованка Ђуришић рођена Жарковачки, православне вере, рођена 1940. године у Жарковцу код Сомбора, Бачка. Сакупио Иштван Шилинг лета 1992. године у Стапару)

2.

*Света црква у Светој Гори,
Градњом грађена, миром кађена,
У њој седи ђева мајка Исусова на златном столу
Златним чешљом косе чешља,
Долази јој дванаест анђела и дванаест апостола:
- А богам Ти, мајко Крстова,
- Да ли сними, да ли спиши, или Криста славиши?
- Нити сним, нити спим, већ ја Криста славим.
- А што ће ти та суза на образу?
- Не питајте ме дванаест анђела и апостола,*

Имала сам сина јединца,

Људи ми га отеше,

На крст га распеше,

Под нокте му чавле куцаше,

Испод ноката крвца капаше,

На трпезу падаше,

У вино је винише (висину?)

Пред Бога је носише.

Сам Бог говораше:

- Ко ће ову молитвицу прочитати трипут јутром и

вечери

Три му душе опроштен:

И очева и мајчина и његова. Амин.

Пођох спати,

Бога звати,

И анђеле призивати.

Бог се деси на небеси,

Небеса се отворише,

Анђели се помолише,

Киту смиља донесоше,

Некрићени побегоше,

А крићани остадоше.

Крст на небу,

Крст на земљи,

Крст ме чува до поноћи,

А анђели од поноћи,

А сам Бог до века мог. Амин.

„– Ове сам молитве научио у детињству од бабе која се звала Ваја Убипарип и живела је 107 година. У Босни смо живели, и она ме је то учила. То ми је говорила свако вече и ја тако научио у осмој-деветој години.”

(Казивао Тривун Годоровић, православне вере, рођен 1929. године у Мркоњић Граду у Босни. Сакупио Иштван Шилинг 7. новембра 2005. године на интерном одељењу болнице у Сомбору)

3.

*Amottan van egy aranyos kápolna,
Kívülről aranyos, belülről kegyelmes,
Abban ül a boldogságos Szűz Mária,
Szent haja le van eresztve,
Szent könyve ki van előtte terjesztve,
Sírva és zokogva imádkozik belőle.
Arra megy Szent Péter és Szent Pál apostol,
Kérdik tőle: Mért sírsz, szerető Szűz Anyánk?
Ó, hogyne sírnék,
Mikor három teljes szent napja
Szerető szent fiamat sehol nem lelem.
Ne sírj, szerető Szűz Anyánk,
Szent fiad a zsidók elfogták,
Szent haját tépték, szaggatták,
Vassöprűvel csapdosták,
Vérét kiontották,
Az angyalok felszedték,
Kehelybe tették,
Az Atya Isten azt mondotta,
Aki ezt az imát este-reggel elimádkozza,
Halála óráján nyitva lesz előtte a mennyország kapuja.*

(Казивала Илонка Халаи 1991. године, стара 74 година, римокатоличке вере, село Сајан, Банат). Превод:

*Тамо се налази златна црквица,
Споља златна, унутра милосрдна,
У њој седи блажена Дева Марија,
Света јој коса спуштена,
Света јој књига пред њом отворена,
Плачући и јецајући чита молитве.
Нађоше је свети апостоли Петар и Павле,
Питају је: – Што плачеш наша Дева Мати?
О, како не бих плакала,
Када већ три света дана
Свога љубљенога сина не нађем.
– Не плачи наша Дева Мати,
Џиде га ухватише,*

Свету косу му исчунаше,
Са гвозденом метлом га истукаше,
Крв му пролише,
Анђели је покупише,
У калеж је ставише.
Бог отац рече:
Ко ову молитву очита ујутру и увече
Врата неба ће му бити отворена на дан смрти његове.

4.

*Hiszünk egy Istenben.
Bízunk egy Istenben.
Amoda van egy aranyos kápolna
Kívül aranyos,
Belül kegyelmes,
Eben van szűz Anyánk, Máriánk,
Haja leeresztve,
Könyv a kezébe,
Könnyes szemel olvas belőle,
Arra mén Szent Péter és Szent Pál apostol,
Kérdik tőle
Miért sírsz szűz Anyánk, Máriánk?
Hogy ne sírnék,
Hogy ne rinék,
Teljes harmad napja
Mióta szent fiam elvesztettem.
Oh szűz Anyánk, Máriánk
Tekints fel az égre
A zsidók megfogták,
Gödörbe taszítják,
Szent haját tépázzák,
Szent szakállát szaggatják.
Piros vére folyamodik,
Az angyalok felszedik,
Fehér gyolcsban betakarják
Az Úr Istennek be mutatják.
Az Úr Isten azt hagyta
Aki eztet reggel-este elmondja,
Nyitva lesz részére a mennyország kapuja. Ámen.*

(Казивала Розалија Чукаш, стара 78 година, риокатоличке вере, 1996. године у селу Јерменовци, Банат). Превод:

Верујемо у Бога јединога,

Уздајемо се у Бога јединога.
Тамо се налази златна црквица,
Споља златна,
Унутра милосрдна,
У њој Мати наша, Дева Марија,
Спуштена јој коса,
У руци јој књига,
Сузама у очима је чита.
Нађу је апостоли Петар и Павле,
Питају је:
– Што плачеш Мати наша, Дева Маријо?
Како не бих плакала,
Како не бих јецала,
Већ су цела три дана
Како сам свога сина изгубила.
– О, Мати наша, Дева Маријо?
Погледај у небо,
Циде га ухватили,
У јаму га бацили,
Свету косу му чупали,
Свету браду му исчупали,
Црвена му крв потекла,
Анђели је покупили,
У бело платно је сакрили,
Богу Оцу показали.
Бог Отац је рекао:
Ко ово очита ујутру и увече
Биће му врата небеска отворена. Амин.

5.

Űl vala Krisztus Urunk az ő siralmas kőkertjében,
Szent aranyos székében,
Szent feje lehajtva,
Sárga haja lebocsájtva,
Kedve könyörülve,
Szíve szomorodva,
Térdig víz és vérrel verítékezőn.
Odamegy a Szűz szertő Szent Lukács evangélista,
Kérdi tőle: Mi dolog ez, Krisztus Urunk,
Hogy Te itt sírsz, keseregsz,
A te siralmas kőkertedben,
Szent aranyos székedben,
Szent fejed lehajtva,
Sárga hajad lebocsájtva,

*Kedved könnyörülve,
Szíved szomorodva,
Térdig víz és vérrel verítékezve?
Ó, hogyan sírnék, szűz szerető Szent Lukács evangélista,
Mikor nékem meg van készítve a nehéz keresztfa,
Azt nékem föl köll vinni Kálvária hegyére,
Ott engem tövisekkel töviseznek,
Vaskesztyűkkel csapdosnak,
Az én hét mélységes sebeimet erős ecettel és epével öntözik.
Bizony, bizony, mondom neked,
Aki ezt a kis imádságot háromszor napjába elmondja,
Pokolnak ajtaja bezáratik,
Mennyország ajtaja megnyílik,
Felvitetem lelkét fényes mennyországba,
Mind a mai gyermeket,
Most és mindenkoron és mindörökké. Amen.*

(Казивао Иштван Печић, стар 7` година, римокатоличке вере, године 1983.
у селу Купусина, Бачка). Превод:

*Седео Господин Христ у својој жалосној каменој башти,
На светој златној столици,
Света му глава клонута,
Жута му коса спуштена,
Воља му изгубљена,
Срце ожалошћено,
Зноји се у води и у крви све до колена.
Приђе му јеванђелист Свети Лука,
Пита га: – Шта се то догађа, Господине Христe,
Да Ти ту плачеш
У твојој жалосној каменој башти,
На светој златној столици,
Света Ти глава клонута,
Жута Ти коса спуштена,
Воља Ти изгубљена,
Срце Ти ожалошћено,
И знојиш се у води и у крви све до колена?
– О, како не бих плакао јеванђелисто, Свети Луко,
Када ми је тежак крст зготовљен,
Који ја морам однети на брег Калварије,
Тамо ће ме трњем трновати,
Гвозденим рукавицама ће ме ударати,
Мојих седам дубоких рана ће јаким сирчетом и жућем
поливати.*

Тако ти велим ја засигурно.
Ко ову малу молитву дневно три пута очита,
Врата од пакла биће пред њим затворена,
Врата од раја ће му се отворити,
Понећу му душу у сјајни рај,
Као новорођенчетеву.
Сада и у веке векова. Амин.

6.

*Lehullott a Jézus vére
A szent keresztfa tövire,
Drágalátos szent testéből,
Őt mélységes sebeiből.*

*De ja földön nem marada,
Mint piros rózsa kinyíla.
A szent angyalok felszedték,
Alázatosan tisztelték.*

*Mondá Jézus az angyalnak:
Vidd fel mennyben Szent Atyámhoz.
Mondjad, keresztfámról küldtem,
Fogadja kedvesen tőlem!*

(Певала Ана Чизмадија, стара 46 година, римокатоличке вере, године 2010.
У селу Купусина, Бачка). Превод:

*Пролила се крв Исусова
У подножје Светога крста,
Из његовога светога тела,
Из његових пет дубоких рана.*

*Ал на земљи није остала
Као црвена ружа процвала,
Свети анђели је покупили,
Понизно је поштивали.*

*Рече Исус светом анђелу:
Однеси је у рај моме Светом Оцу,
Реци: послао сам је са свог крста,
Нека је прими благовољно од мене.*

7.

*Én lefekszek én ágyamba,
Mint a Krisztus koporsóba,
Három angyal fejem felett,
Egyik őriz,
Másik vigyáz,
Harmadik lelkem várja.
Szent kereszt előttem,
Fakerezt mellettem...*

(Казивала Каталин Кајари, стара 59 година, римокатоличке вере, године 1980. У селу Купусина, Бачка. Види: Silling, 2003: 226). Превод:

*Легох ја у свој кревет,
Као Исус у свој мртвачки сандук.
Три су анђела над мојом главом,
Један ме чува,
Други ме пази,
Трећи душу моју чека.
Свети крст предамном,
Дрвени крст поред мене...*

Закључак

Упоређујући досадашње примере, да се закључити да има и паралела, има и разлике у православним и римокатоличким архаичним народним молитвама из наших крајева. Али мора се поставити и питање одакле ти скоро истоветни текстови код ове две конфесије. Оне јесу хришћанске, и у центру ових апокрифних текстова се налази Богородица, њен бол и Христово мучење, што је у обе конфесије истоветно. Али одакле скоро исти текстови, исти начин казивања збивања, подударане мотива, значи варијанте истога жанра народне књижевности?

Тражећи одговор на ова питања треба ли уважити мишљење Жужане Ердџи да су то преводи са латинског оригинала начињени око 13. века или касније од стране фрањевачких фратара који су служили и у нашим крајевима? Или треба поставити питање: одакле та сличност код конфесија које своју литургију изводе на различити начин, али православни Срби служе увек на матерњем језику верника, значи превод није био потребан, евентуално превод са црквенослављанског на народни језик.

Да ли се сме прихватити мишљење да је реч о фолклоризацији неких веома старих сакралних текстова који су настали у времену пре

расцепа двеју конфесија, тј. пре 1054. године? Или су Фрањевци, код којих је култ овоземаљског живота Исуса Христа изузетно јак и жив, а били су присутни и у босанским градовима (нпр. Тузла, Градоврх – ред Босна Аргентина) имали утицај на народну религиозност православних Срба у њиховој средини.

То су питања постављена млађим научницима, фолклористима, антрополозима, филолозима, теолозима, историчарима књижевности и религије.

Литература

- Нишевљанин, П. С. (1912). *Главније биље у народном веровању код нас Срба*. Београд: Штампарија „Св. Сава”.
- Раденковић, Љ. (1982). *Народне басме и бајања*. Ниш: Градина, Приштина: Јединство, Крагујевац: Светлост.
- Silling, I. (1995). *Szerb archaikus népi imádságok interetnikus jegyeinek vizsgálata XXV, 1–2* (стр. 69–81). Нови Сад: Létünk.
- Silling, I. (1998). *Magyar és délszláv népi imádságok párhuzamai LXVIII, 1–2* (157–170). Üzenet (Суботица).
- Silling, I. (2003). *Vajdasági népi imádságok és nyelvezetük*. Újvidék: Forum Könyvkiadó.
- Weisbender, J. (1990). *A szentek élete*. (Heilige des Regionalkalenders). Budapest: Szent István Társulat.

István Silling

Parallels between Hungarian and South Slavic Apocryphal Prayers

Abstract: The discovery of archaic sacred oral texts in 1968 in a Hungarian speaking region by Zsuzsanna Erdélyi, a folklorist from Budapest, and their acceptance as a new genre of people’s literature by the Hungarian Academy of Sciences, initiated the collection, analysis and publication of these prayers throughout Europe. Erdélyi also collected apocryphal prayers among the native South Slavic people in Hungary and published them in a journal “Új Írás” titled “Közös sorsok – szépénekek” I-III in 1991. Her supporters followed her lead. First in Slovenia, Vilko Novak collected and pulished this genre in a book

“Slovenske ljudske molitve” (Ljubljana, 1983). In Vojvodina, István Silling collected Hungarian and Serbian, and later Croatian archaic prayers (“Szerb archaikus népi imádságok interetnikus jegyeinek vizsgálata”, Létünk, Újvidék, 1995). Đuro Franković published a collection “Да су гране до неба” in a edition “Етнографија Јужних Славена у Мађарској” (Budapest, 1993). Ruža Begovac published her first collection of Croatian apocryphal people’s prayers “Idem spati Boga zvati i Mariju milovati” (Pečuh, 1993). Vilmos Tánczos and other folklorists collected prayers in Transilvania. And so did others, for example in Poland, Germany, Russia etc. In Serbia István Silling published this type of people’s poetry, in which he analyses motives, similarities and differences between Hungarian apocryphal prayers from Vojvodina and South Slavic apocryphal prayers. That is the focus of this paper.

Keywords: people’s poetry, prayers, variations, apocryphs, Roman Catholics, Serbian Orthodox Christians, Vojvodina.

Александар Б. Недељковић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
srpsko_dnf@yahoo.com

НАРАТИВНА СТРАТЕГИЈА ПРОВОКАТИВНОГ МОЖДА-ПОСТОЈАЊА НАТПРИРОДНИХ ПОЈАВА У ЕНГЛЕСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ И НА ФИЛМУ

Сажетак: Циљ нам је био да установимо због чега постоји тако велики број књижевних дела у којима читаоцу остаје утисак да се нека натприродна појава можда стварно десила, а можда ипак и не. Анализом неких таквих случајева из деветнаестог века, и једног из двадесетог века (дело списатељке која је добила Нобелову награду), дошли смо до закључка да аутори то раде намерно, јер имају у виду жеље публике, али и свој углед и каријеру. Они приказују натприродну појаву, али остављају отворена врата и за интерпретацију да се то можда некое само причинило, или је то био само сан, итд. Помоћу ове стратегије можда-натприродног, аутори анимирају, провоцирају и заинтригирају читаоце, а у новије време и филмске гледаоце, али, истовремено, ипак чувају своју академску респектабилност, јер кад би отворено и потпуно прешли на територију приче о духовима, дакле у жанр фантазије, њихово дело могло би да буде одбачено као кич, као тривијално. Да је то тако, показују и мишљења неких других научних радника, која овде цитирамо, али где налазимо и један веома изразит парадокс. Међутим, многим фановима хорора и фантазије ова ауторска стратегија јако смета, јер, они желе праву ствар, а не двосмислицу.

Кључне речи: наративна стратегија, можда-постојање натприродних појава, књижевност, филм.

Можда-натприродно у поезији и прози (примери)

У класичној причи америчког писца Вашингтона Ирвинга (1783-1859) „Легенда о Дремљивој дубрави“ (прво објављивање 1820. године), остаје нерешена загонетка да ли је учитеља по имену Икабод Крејн заиста напао дух коњаника без главе, или је то само инсценирао сеоски момак Брем Боунз. Амбијент у коме се прича дешава је мирно сеоце у Америци, далеко од захукталих светских догађаја, у некој врсти идиличне, аркадијске заветрине, у шумама покрај реке Хадсон. Изричито се каже да су становници тамо сеоске нарави (енгл. rural), не градске. (Ирвинг, 2012: 1) Наратор већ на првој страници, и другој, каже да је ту древну малу долину можда зачарао неки стари индијански врач (wizard) и да је можда због тога читава та долина под утицајем атмосфере „поспаности и сањарија“ (drowsy, dreamy influence); дакле наговештавају се натприродне силе, али се то одмах и релативизује напоменом да су људи тамо склони да сањаре, што је свакако „миг“ да ће предстојећа авантура бити ипак само сан и маштарија (ibid).

Тамошњи народ, који је пореклом из земаља Бенелукса (Белгија, Холандија и Луксембург)¹ памти и препричава легенду да је, ту негде, у околним шумама, у рату за независност, дакле негде око 1776. године, једном коњанику, немачком плаћенику (енгл. Hessian trooper) који се борио на британској страни а против Американаца, залутало топовско ђуле откинуло главу, и он сад, као дух, искрсава из магле, у појединим ноћима, и покушава да узме нечију главу, јер му треба глава.

У село долази учитељ, једини, рекло би се први после много година. Он се зове Икабод Крејн. Јасно је назначено да су становници тог места изузетно сујеверни, „склони чудесним веровањима ... трансевима и визијама“, (ibid: 2)² да над том дремљивом долином „чешће падају звезде“ него игде другде у Америци (ibid), а посебно је истакнуто да је Икабод Крејн изузетно сујеверан, па ипак, нигде није категорично речено да је предстојећа авантура само празна прича, измишљотина. Јасно је, ван сваке сумње – писац није хтео да читаоцима квари расположење. Остављена је, све до самог краја, могућност да тај дух заиста постоји.

У селу живи и лепа, млада и богата (јер јој је отац богат) сеоска удавача Катрина, за чију наклоност се такмиче бојажљиви интелектуалац Икабод и робусни сеоски ђилкош Брем. Једне ноћи, учитељ се враћа сам

¹ Descendants from the original Dutch settlers

² Subject to trances and visions .. superstitions ... stars shoot and meteors glare oftener across the valley than in any other part of the country

кроз шуму, појављује се дух – да ли да ставимо знаке навода? појављује се „дух“ – и напада га, учитељ бежи, и нестаје, никада више није виђен. Брем Боунз се ожени Катрином, он је победио, а кад, у каснијим годинама, почну приче о судбини Икабода Крејна, неким људима се чини да Брем можда о томе зна више него што каже. Неће Брем да каже, али смешка се... а можда је стварно оно био дух Хесијанског плаћеника?

Едгар Алан По у прослављеној песми „Гавран“, која је несумњива класика америчке књижевности, не пресуђује да ли је протагонисту посетио дух у форми црне птице, или је све било само сан. Али, у првој строфи, дају се јасне назнаке да је усамљени протагониста био уморан и снен, сам у својој радној соби, била је поноћ, њему се климала глава, итд:

Пуста поноћ беше тада, ја размишљах, слаб, пун јада,
Изнад књиге мудре, ретке, што о древном знању пише –
Тек што спустих главу снену, из дремежа звук ме прену,
На врата ми у том трену куцну и од сенке тише,
„Посетилац неки“, шапнух, „куца и од сенке тише –
Само то и ништа више.“³ (По, 1991: 44)

Дакле можда је то све био само сан. Али можда и није био сан, него је стварно дошао дух, у облику гаврана, са оног света, и одговорио му на сва питања исто, само једном речи, „Никад“ (енгл. nevermore). Или можда протагониста јесте заспао, али је затим, стварно, дух дошао у његов ум, и на тај начин, манипулишући сновима, пренео своју суморну поруку. Протагониста поставља питање да ли ће у животу после смрти моћи поново да види своју драгу, тј. у суштини, да ли обећања Библије ишта вреде:

„Ти, пророче, злослутниче“, рекох, „птицо, проклетниче!
Преклињем те Небом, Богом, који нас и свет створише,
Реци души у очају, да л’ ће у далеком Рају
Њу држат у загрљају ... ?“⁴ (ibid: 45)

³ На српски превела Олга Катић (По, 1991: 44). Оригинал гласи:
Once upon a midnight dreary, while I pondered, weak and weary,
Over many a quaint and curious volume of forgotten lore,
While I nodded, nearly napping, suddenly there came a tapping,
As of some one gently rapping, rapping at my chamber door.
“‘Tis some visitor,” I muttered, “tapping at my chamber door –
Only this, and nothing more.” (По, 1967: 177)

⁴ “Prophet!” said I, “thing of evil – prophet still, if bird or devil!

али добија увек исти, негативан, коначан одговор, њему неподношљив. Да ли је све то био само сан, или стварно дијалог са натприродним створењем? Обе могућности, међу јавом и међ' сном, остају отворене.

Емили Бронте у *Орканским висовима* (*Wuthering Heights*, 1847) оставља отворену дилему да ли је млади подстанар, и неутрални посматрач, Локвуд, заиста видео духа Кети Ерншо, или му се то само снило. Баш та сцена (Бронте, 2000: 17) је најпопуларније место у читавом роману; чак је и песма настала, 1978. године, о тој сцени. Та песма је постигла тада велику популарност у Британији, и у свету, али на неки скроман начин популарна је и данас, што, по нашем уверењу, заслужује; певачица је била Кејт Буш, али касније су је певали и други; песма се зове „Оркански висови“, а у тексту песме (в. Буш, 2012, превод наш), Кетин дух се обраћа Хитклифу:

Хитклифе, то сам ја, твоја Кети,
дошла сам кући, тако ми је хладно,
пусти ме кроз прозор.

Уух, згушњава се тама,
усамљено је овде,
на другој страни од тебе.
Много сам тужна.⁵

У каснијим строфама песме постаје јасно и шта она тражи од њега, да би јој било боље, да би се загрејала, и престала да пати: његову душу (енгл. your soul). Ништа друго не може прекинути њене страховите патње у мраку и хладноћи оног света, гробног. Чујемо, пред крај песме, и њен усамљени крик, који је, чини нам се, сврстава у ону врсту духа који се зове „банши“ (нагласак треба да буде на другом слогу: бан-*шии*, енгл. banshee, а

By that Heaven that bends above us – by that God we both adore –
Tell this soul with sorrow laden if, within the distant Aidenn,
It shall clasp a sainted maiden ...” (По 1967: 191)

⁵ Heathcliff, it’s me, your Cathy,
I’ve come home, I’m so cold,
let me in-a-your window.

Ooh, it gets dark! It gets lonely,
On the other side from you.
I pine a lot.

то је женски дух који, док вијори и надлеће, својим вриштањем може да отера жртву у лудило, нарочито из разлога љубоморе).

У роману, Кети је, као авет, на крају и добила то што је тражила, или бар тако мисле неки становници тог краја Енглеске, који причају да се понекад у ноћима може видети како заједно лутају Кетин и Хитклифов дух. Ово је наведено на врло упадљивом, истакнутом месту, на претпоследњој страници романа, као део епилога, али, као недоказана прича која постоји у народу; али прича заснована на независним, засебним утисцима неколико различитих сведока, што даје њиховом сведочењу допунску уверљивост (Бронте, 2000: 244). Очигледно то није случајно присутно у роману. Наративна стратегија списатељице била је, ван сваке сумње, да управо на том можда-натприродном елементу инсистира баш у епилогу романа.

Викторијански писац хорора Шеридан Ле Фану такође је био склон примени ове стратегије. У чланку о њему, на Википедији, налазимо данас следећи коментар:

Кључно за његов стил било је избегавање несумњивих и неоспорних натприродних ефеката: у већини његових главних дела, натприродне појаве су снажно имплициране али је ипак остављена (једва нека, минимална) отворена могућност „природног“ објашњења за догађаје – на пример, демонски мајмун у причи „Зелени чај“ могао би да буде илузија протагонисте, који га једини види; у „Познатоме“, смрт капетана Бартона као да је изазвана натприродним узроцима, али догодила се без иједног сведока, а дух сове могао би бити само обична, реална птица⁶ (Ле Фану, 2012).

Али није код Ле Фануа увек тако, на пример у причи „Кармила“ натприродно је приказано ван сваке сумње као, баш, натприродно. Обртан случај имамо код Чарлса Дикенса чија „Божихна прича“ (Charles Dickens, “A Christmas Carol”, 1843) сасвим јасно упућује читаоца да појаву духова прошлости, садашњости и будућности схвати као чисту фантазију, само сан и ништа више. Дакле ова стратегија можда-појављивања натприродног није никада била обавезна, само је била честа.

⁶ Key to his style was the avoidance of overt supernatural effects: in most of his major works, the supernatural is strongly implied but a possible “natural” explanation is left (barely) open—for instance, the demonic monkey in “Green Tea” could be a delusion of the story’s protagonist, who is the only person to see it; in “The Familiar”, Captain Barton’s death seems to be of supernatural causes, but is not actually witnessed, and the ghostly owl may just be a real bird.

Опште је познато да и Хенри Џејмс, на крају деветнаестог века, у свом роману *Окретај завртња* (Henry James, *The Turn of the Screw*, 1898), оставља дилему да ли стварно има натприродних појава, или се то само причињава једној помало хистеричној гувернанти. С тим у вези, Владислава Гордић-Петковић у свом раду “Лудило и алтернативна нарација” (о мотиву лудила као критеријума поузданости нарације)⁷ истиче за ту младу гувернанту да духове једина она види (Гордић-Петковић, 2009: 23).

Можда-натприродно на филму, у 21. веку

Није ова стратегија ограничена само на деветнаести век, нити само на књижевност. Појављивала се и у двадесетом веку, па и код једне добитнице Нобелове награде; појављује се и на филму, сада, у двадесет првом веку.

На пример, у чувеној ТВ серији *Доктор Хаус*, постоји епизода са једном мачком, која се појављује у болници и добија назив „мачка смрти“ (енгл. cat of death), јер је током протекле године долазила да лежи непосредно поред десет пацијената који су, свих десеторо, убрзо умрли. Није црна, браон је боје, али неки људи мисле да доноси несрећу или напросто осећа ко ће умрети. (То је епизода број 18 у петој сезони, наслов епизоде је „Мац, мац“, енгл. “Here, Kitty”, а први пут је приказана 16. марта 2009. године.) Главни протагониста, др Хаус, се не плаши, и налази рационално објашњење: свих тих десет пацијената су имали високу температуру, или су били покривени ћебетом са електричним грејањем, дакле, можда је мачка напросто волела да спава поред извора топлоте. Али један од млађих лекара, др Тауб, прибојава се те мачке поприлично озбиљно, а и неки други зазиру од ње. Читава епизода има благи тон хумора, што је већ и самим насловом епизоде јасно наговештено. На крају остаје ипак извесна дилема, да ли је та мачка стварно била гласник паранормалних сила и да ли је по нечему осећала кога ће смрт однећи.

Постоји и једна⁸ епизода чувене америчке крими ТВ серије *ЦСИ Мајами* (*CSI Miami*) у којој једна млада полицајка, Кели Дукејн (Calleigh Duquesne) доспева, услед гушења димом у једном пожару, на сам руб смрти. Наслов епизоде је „Нежељени исход“ (енгл. “Backfire”); то је била епизода бр. 20 у осмој сезони, а први пут је емитована 19. априла 2010.

⁷ Код Хенрија Џејмса и код Саре Вотерс

⁸ А заправо постоји и друга, у под-серији *ЦСИ Њујорк*, епизода „Почивај у миру, Марина Гарито“, која је, међутим, много слабија, и поприлично небулозна.

године. Док је у болници, у коми, Кели као да се појављује на травњаку поред куће у којој је био подметнут (у циљу наплате осигурања) пожар,⁹ у коме је погинуо један дечак, црнац. Иако је он сад мртав, у овим сценама он се појављује поред Кели, и као да разговара са њом. Епизода нема комичне призвукe. Кели Дукејн није у полицијској униформи, него у потпуно белој одећи са наговештајем проширења у раменима (то визуелно даје утисак као да би могао бити почетак израстања крила) и држи се необично круто, усправно и одсутно, као да лебди, мало изван света, што је држање сасвим нетипично за њу. Она од тог дечака сазнаје шта се десило, а онда се враћа у болницу и ту види себе како лежи прикључена на апарате за дисање; запита се да ли умире. Онда, у болници, будећи се на тренутак из коме, успева да напише на једној хартији неколико података, захваљујући којима њен шеф, поручник Хорацио (тј. Хорејшио) Кејн успева да реши случај и ухвати кривца, паликућу, а то је дечаков деда, који није знао да је тог јутра дечак побегао из школе и дошао у кућу. Келине колеге почињу да се питају како је она, лежећи у коми у болници, могла да *добије податке*, одакле; али, постоји рационално објашњење: и док је била у несвести, њен мозак је радио, обрађивао (али, у облику визија) утиске раније стечене на попришту пожара, и дошао до решења. Међутим, гледаоци имају утисак да је можда ипак лутала светом једно време као дух, и то дух несмиреник, који се упорно враћа због неке нерешене неправде. Дакле и овде врата остају отворена за обе могућности.

Очигледно – то је систем.

Мирјана М. Даничић сматра да је готски роман „жанр ... који критика сматра минорним (чак нижеразредним)“ (Даничић, 2009: 173). Провалија је дакле и данас ту, тачно тамо где је пре два века била: ако је дух прави, несумњиво и стварно дух, биће изгубљена академска респектабилност! Погледајмо како то данас функционише. Добитница

⁹ Невезано са нашом темом, морамо напоменути да су пажљиви гледаоци пронашли у овој епизоди пет грешака, и замерили, итекако; нарочито је то добро исказао неко са псеудонимом тј. надимком (nick-name), на Интернету, “lawtehd”. На пример, у овој епизоди, неко је саботирао кутију са електричним осигурачима, тако што је у њу угурао метални новчић, али, онај ко би то на тај начин урадио, пре свега би сам истог тренутка погинуо. Евидентно, фанови СФ-а нису једини који у омиљеним књижевним и филмским делима цене плаузибилност, па зато помно изналазе и критикују сваку, ма и најмању логичку или чињеничну погрешку. Али то се дешава само у оним жанровима где логичка кохерентност и плаузибилност, и сличност истини (енгл. verisimilitude), јесу битне компоненте *вредности*. На пример, детективска прича са неуверљивим и очигледно „намештеним“ решењем, *књижевно* мање вреди.

Нобелове награде за књижевност за 1993. годину, америчка списатељица Тони Морисон, употребила је духа (једне убијене црнкиње) у свом роману *Вољена (Beloved)* не тако давно, 1987. године. Ево опширнијег цитата који ће показати шта о томе мисли Мирјана Даничић:

Појава Вољене у роману не може се рационално објаснити. ... У женским готским романима које је писала Ен Радклиф, ауторка увек даје једно рационално објашњење за све „натприродне“ догађаје. Постоји још један поджанр готског романа – објашњено натприродно – у ком природни закони не престају да важе ... Овај поджанр ослања се на Фројдову дефиницију сабласног, односно невероватног. Он сабласне појаве дефинише као ствари које су нам познате, али су нам на одређени начин стране или болне. ... Сета се годинама труди да потисне болна сећања на ропство и убиство детета које је починила ... Када прошлост добије материјални облик духа, Сетина сећања навиру и прете да је прогутају. Постоје критичари који кажу да је наша немоћ да разумемо природу тог духа управо поента свеукупног Морисониног уметничког настојања. (ibid: 169) ... Оба романа конструисана су око приче о једном духу, а приче о духовима су врло популаран жанр чије конвенције Морисон намерно користи како би изиграла очекивања читаоца. У роману *Вољена* она се поиграва формом традиционалне приче о духу ... Морисон никако није први велики писац који се бави озбиљним темама у жанру који критика сматра минорним (чак нижеразредним). ... пажљивом читаоцу (је) јасно да се Морисон само „игра“ жанровским формама ... Морисон руши границе реалистичног приповедања уводећи у реалистичну, чак документарну причу, лик духа не осетивши потребу да читаоцу некако објасни ову натприродну појаву (ibid: 173).

Дакле, и код Тони Морисон остављена су врата за дилему да ли је можда стварно дух, али прилично преовлађује утисак да је то ипак само метафорично, кобајаги дух, и – добила је Нобелову награду. А да је био децидно приказан *стварно* дух, било би вероватно оцењено да је то тривијални жанр, готски, дакле Нобеловој награди би Морисон само могла рећи збогом, заувек. Међутим, Даничићеву очигледно интригира како је то могуће прилазити толико близу готском роману а ипак не пасти у нереспектабилност, дакле избећи губитак угледа.

Закључак

Још у 19. веку формирана је у британској и америчкој књижевности ова наративна стратегија, која се састоји у томе што писац приказује натприродне појаве које су се можда само причиниле неке од протагониста, а можда су и стварне. Писац намерно оставља врата отворена за обе интерпретације. Ово је учињено толико много пута, да не може бити случајност.

Аутори, већ вековима, помоћу ове наративне стратегије анимирају, провоцирају и заинтригирају читаоце, али, истовремено, ипак чувају своју академску респектабилност, јер кад би отворено и потпуно прешли на територију приче о духовима, дакле у жанр фантазије, њихово дело могло би да буде одбачено као кич, као тривијално.

Иза малочас поменуто дилеме ауторке Даничић, наслућујемо, чини нам се, и питање да ли је Тони Морисон добила Нобелову награду упркос том појављивању духова, или управо *зато* што се бавила приказивањем духова тј. зато што је свој пледоаје против расизма тако мајсторски изразила кроз можда-натприродне појаве. Јер, овде *парадокс* није мали: како је могуће да критика нешто сматра минорним, чак нижеразредним, а ипак долазак на *саму ивицу* тога доноси врхунска признања?

У појединим разговорима чули смо уверење да је овакав аксиолошки третман прича о натприродним појавама био у 19. и 20. веку оправдан, и да је и данас итекако оправдан, јер, духови не постоје, па, према томе, дела у којима се приказује да постоје морају бити оцењена као тривијална, и треба да буду тако оцењена.

Ако је то тако, онда је очигледно паметна и профитабилна ова каријерна списатељска стратегија: максимално искористити привлачност тематике натприродног, али ипак само провоцирати, дозирају, а не пасти никад у жанровску провалију, не изгубити списатељски углед.

Али, ово би се друкчије преломило у жанру научне фантастике. Јер, и СФ приказује нешто што не постоји – али то би, по рационалном и научном погледу на свет, *могло* постојати. У томе је разлика између фантазије и научне фантастике. Интересантно је и питање респектабилности нечега што се предвиђало, а потом и остварило. Пример: пре педесет година нису постојали аутомобили који возачу сами говоре где се тренутно налази и како да вози до жељеног места, па, према томе, СФ дело које их је предвиђало, било је о нечему што не постоји. Зато је неко могао, тада, рећи да је то дело тривијално. Али сад имамо и у Београду таксије са ци-пи-ес (GPS) системом, који говоре, дакле то што није постојало, данас постоји, јер је у међувремену пронађено. Сад је, одједном,

респектабилно? Треба ли ретроактивно повисити оцену о књижевној вредности? итд. Да ли у систему науке о књижевности постоји строга казна (непримањем у канон високе књижевности) за свако, па и најмање, и научно најзаснованије, гледање у будућност човечанства?

Треба, међутим, додати да многи прави љубитељи хорора и/или фантазије (неке од њих познајемо, тако да је ово наше непосредно сведочанство о њима) не воле ову стратегију, чак их она веома љути, јер, они желе праву ствар; праве духове, и потпуно недвосмислено изражене натприродне појаве; осећају се преварени и изневерени кад се фантастична садржина доведе у сумњу, истањи, и расплине у неко магловито можда-да, можда-не.

Литература

В. Гордић-Петковић (2009). Лудило и алтернативна наратија. У *Наслеђе* 14/2, тематски број „Књижевност и лудило“. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет – ФИЛУМ.

Даничић, М.М (2010). Морисонина трилогија – експериментисање жанровским конвенцијама?. У *Савремена проучавања језика и књижевности*, Зборник радова са I научног скупа младих филолога Србије одржаног 14. фебруара 2009. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, година I / књига 2. Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, 165-174.

Ле Фану 2012: приступљено 22. августа 2012. године на: <http://en.wikipedia.org/wiki/Sheridan_Le_Fanu>

Извори грађе

Brontë, Emily (2000). *Wuthering Heights*. London: “Wordsworth Classics” Publishers.

Bush, Kate (2012). “Wuthering Heights”, song, 1978.

Приступљено 22. августа 2012. године на:

<<http://www.sing365.com/music/lyric.nsf/Wuthering-heights-lyrics-Kate-Bush/67A6699B7CAE2C4D482569A0002E01D8>>

Irving, Washington (2012). “The Legend of Sleepy Hollow”. Приступљено 22. августа 2012. године на: <<http://www.bartleby.com/310/2/2.html>> 17 pp printed out.

По 1967: Е. А. Пое, “The Raven”. У Mary Stansfield-Popović, и Иванка Ковачевић (уредници), *Антологија енглеског песништва, од*

шеснаестог до краја деветнаестог столећа. Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, стр. 177-181.

По 1991: Е. А. По, „Гавран“, превела Олга Катић. У *Мостови*, цео број 85-86, јануар-јун 1991, свеска 1-2, стр. 44-46. Београд: Удружење књижевних преводаца Србије – УКПС, година XXII.

Aleksandar B. Nedeljković

Narrative Strategy of the Provocative Maybe-Existence of Supernatural Phenomena, in English-Language Literature and Film

Abstract: Our purpose in this work was to find out why there are so many literary works in which the reader, at the end, is left with the dual impression that some supernatural event perhaps really did occur, or perhaps not, the door remaining open for both possibilities.

We analyzed several such works, from 19th century, and one from 20th, and we came to the conclusion that authors do this deliberately, for career purposes mainly. They present a supernatural phenomenon, but they leave the door open for an alternative interpretation: perhaps it was only a delusion, a dream, etc. Using this narrative strategy, the authors animate, provoke and intrigue the reader, and, in more recent times, the film watcher, but, at the same time, they preserve their own academic respectability, because, if they were to openly and completely cross over into the territory of ghost story, which means, into the genre of fantasy, their work would probably be dismissed as kitsch, trivial. We quote recent opinions, in the field of literary studies, about this.

Our examples are Washington Irving's classic novelette "The Legend of Sleepy Hollow", Edgar Allan Poe's "Raven", Emily Brontë's *Wuthering Heights* and the popular eponymous song about it, sung by Kate Bush in 1978, and the 1987 novel *Beloved* by the Nobel prize winner, a woman, Tony Morrison.

But, we add that many true fans of fantasy and/or horror genre dislike this narrative strategy, very strongly.

Keywords: narrative strategy, maybe-existence of supernatural phenomena, literature, film.

UDC 792(540)

Igor Grbić

Sveučilište Jurja Dobrile u Puli, Odjel za humanističke znanosti

igrbic@unipu.hr

THE *NĀṬYAŚĀSTRA*: ART AS PLAY OF AND FOR THE GODS

Abstract: Bharata's *Nāṭyaśāstra*, from the last centuries BC, is the oldest extant Indian text dealing with the art of drama, literature and music. In its introductory and final parts the author traces their origins back to the heavens, among the gods and goddesses. No lesser source could truly justify the existence of the arts and explain the high esteem assigned to them in India. Art is even taken as a valid path of spiritual liberation and goes by the lofty name of the fifth *Veda*. Starting from Bharata's Introduction, and the textbook in general, the paper demonstrates the ways in which, in India, art has traditionally been understood as a reflection of things transcendent, which includes both the divine and the demoniac. On earth, men perform the drama laid down and played by the gods in heaven. Such a vision of art inserts its true source beyond time and space, turns it into a devoted act of communion and spares artists the bad conscience so typical of cultures that have tended to see art as self-centred rebellion against God.

Keywords: Bharata, *Nāṭyaśāstra*, *nāṭya*, drama, play, art, God, gods, demons.

"With a bow to Pitāmaha and Maheśvara I shall relate the Canons of Drama, as these were uttered by Brahmā" (1.1)¹. Thus begins the *Nāṭyaśāstra* (conveyed above as the *Canons of Drama*), the oldest extant Indian treatise on the art of *nāṭya*, usually loosely translated as drama, but actually coming close to the ideal of the Gesamtkunstwerk, including stagecraft, literary issues in general, dance, pantomime, visual arts and music both vocal and instrumental. Though

¹ I am quoting the *Nāṭyaśāstra* by chapters and verses, rather than by pages in Manomohan Ghosh's edition (volumes 3 and 4) and translation (volumes 1 and 2) of the text (Bharata, 2007).

unable to deal with all of them equally, the *Nāṭyaśāstra* has served as the point of departure for all kinds of aspiring artists, and a safe harbour for the experienced. Ascribed to the sage Bharata, it is commonly dated to the third or second century BC².

What interests us in the present paper is precisely the divine origin and nature of the treatise, and of the arts it treats. The very name of Bharata sounds unmistakably mythological and symbolical, there having been a number of traditionally relevant Bharatas (it is even one of the names of Agni, (god of fire!), and India itself being traditionally called Bhāratavarṣa, the land of the descendants of Bharata. In the first line of the *Nāṭyaśāstra* we not only see Bharata bowing to two mighty gods of the Hindu Trinity, but, even more importantly, we also hear him say that his treatise is actually not his, but only a re-utterance of what was originally uttered by Brahmā. Now, Brahmā is not just the creating god of Hindu mythology, but obviously also the personification of *brahman*, the abstract essence of all being (it is of neuter gender). Which means that art and its theoretical exposition spring from the beginning of all beginnings, and the end of all ends. Which means that they transcend the manifested world(s), and point to their hidden core. Our reading of the *Nāṭyaśāstra* is going to concentrate on the moments developing and articulating this central grand idea.

In the language of myth, it was the gods themselves who asked Brahmā to create another *Veda*³. Brahmā agreed and made the fifth *Veda*, a name the *Nāṭyaśāstra* still goes by. More than that, the Creator compiled it from the already existing four: He took the recitative (*pāṭhya*) from the *Ṛgveda*, the song (*gīta*) from the *Sāma*, histrionic representation (*abhinaya*) from the *Yajur*, and the codified sentiments (*rasa*) from the *Atharvaveda*. This means that the *Nāṭyaveda* contains nothing substantially new. Indeed, it is not supposed to, being a revelation from the realm not inclined to mutability. The fact that it is merely a blend and paraphrase of the most sacred revelation actually goes to establish its own sacredness. The form, not the content, has changed, to meet the ever-fluctuating needs of the created worlds. Brahmā next asks Indra, king of the gods, to stage the stories He, the Creator, has composed. In other words, the divine instance not only creates *nāṭya*, but is also responsible for producing and directing it. The gods themselves are appointed actors in this transcendent play.

² Ghosh is of the minority advocating an earlier date, so in his view 500 BC seems much more plausible (Ghosh, 2007: lxv).

³ The following account of the birth of *nāṭya* is to be found in the first chapter of the *Nāṭyaśāstra*.

Now comes the turning point. Indra objects to the Creator's casting, indicating that the gods are unable to receive, maintain, understand and make proper use of the Canons of Drama, and suggesting they be left to the trust of the sages. This relegation of *nāṭya* to the world below the celestials is the first hint at the repeatedly suggested fact that, in the last analysis, *nāṭya* is an intimately human affair. Its transcendent origin only grants it authentic immanence. It is a perspective inviting us to see that to be truly human one must be divine first. The gods have no use for art. Divine bliss makes it redundant. But men can aspire after that bliss only if they start from it. This is the fundamental, if only implicit, message of the *Nāṭyaśāstra*. The perennial idea that the end *is* the beginning. You arrive at the place you left. But now you can see it as containing all the pilgrimage in between the two points. So Brahmā commits that sacred knowledge to Bharata himself and his one hundred sons (regardless of the possibility that these represent the later authors writing on *nāṭya*-related subjects, such fabulous fertility contributes to ascribing a mythological identity to Bharata, while the mythologizing of the equally fabulous one hundred sharp stresses the need for an otherworldly awareness when dedicating oneself to *nāṭya*). Let us now resume with the *Nāṭyaśāstra* myth.

At the moment we left it there were three artistic styles. Brahmā now tells Bharata to include a fourth one, called *kaiśikī*, which can be duly performed only with the help of women⁴. So Brahmā creates the *apsarasas*, the heavenly nymphs. He engages his own disciples to play the various instruments during the performance, assigning the song to the *gandharvas*, the celestial musicians. Finally Brahmā indicates the impending Banner Festival, celebrating Indra's victory over the demons, as the right time for the first production. The first dramatic performance ever is, significantly enough, also the site of an incident of cosmic proportions. The above-mentioned plot of the first play, though greatly pleasing the assembled gods, offends the demoniac section of the spectators. They complain to Brahmā himself, saying He is the father of gods and demons alike, so the former should not, through the glorification of their victory, be favoured over the latter. Obviously taking the first existing drama, however

⁴ The four styles (*vṛtti*) are themselves said to be grounded in the four sacred *Vedas*: the eloquent *bhāratī* is derived from the *Rg*, the grand *sāttvatī* from the *Yajur*, the graceful *kaiśikī* from the *Sāma*, and the robust *ārabhaṇī* from the *Atharvaveda*. Besides, Chapter 22 of the *Nāṭyaśāstra* attributes the invention of all four *vṛttis* to the god Viṣṇu and his fury during a struggle with some demons (*kaiśikī*, for instance, was created when Viṣṇu brushed back his hair during respite). Brahmā watched by and made a note of them for later use. Viṣṇu was thus connected with Brahmā and Śiva in the birth of *nāṭya*, as the third god of the Trinity.

protoypal, as only one of its infinite variations, Brahmā assures them that the *Nāṭyaveda* includes both, for drama is a representation of the states of the three worlds (1.106). Any moralistically biased interpretation of art is thus precluded by the unambiguous words of the Creator himself: art is beyond good and evil, and if we do talk of its divine essence, the "divine" here had better not be related to gods, but to God, Brahmā, who is, ultimately, not part of the divine hierarchies, but the neutral *brahman*, enveloping and transcending both.

However, we still do not know how *nāṭya* reached men. Our myth has so far taken place in heaven exclusively. Unexpectedly – or for the sake of self-containing symmetry? – we have to go for it to the last, thirty-sixth chapter of the *Nāṭyaśāstra*. In time, Bharata's sons became intoxicated with their knowledge of the art and began producing an annoying number of comedies (*prahasana*) only, one of which was exceedingly mischievous and subjected the very sages to caricature. The outraged sages cursed the perpetrators and their progeny to turn into impure low-castes. The alarmed Indra worried that would be the end of *nāṭya* (its keeping seems to have been the province of *brahmans*, the highest caste), but the sages comforted him. Indeed, in due time a king named Nahuṣa passed away and reached heaven, where he saw a divine scenic performance. It enchanted him and he desired to bestow it to the mortals on earth. So he talked to Bharata, who in turn talked to his sons and the gods, who finally landed it among men. *Nāṭya* is a gift from the gods, its true roots are not earthly, and, of no less interest, it came down to us not only thanks to heavenly mercy, but to a heavenly curse, too, thus springing from opposition inherent to the universe and expressing the entire range of existence.

Men proved worthy of *nāṭya*. The construction and consecration of theatres (closely connected to the Hindu temple), the preliminary rites introducing every performance, the very beginning of any play – all of these are imbued with a remembrance of *nāṭya*'s true origin. Let us take a closer look at this ritual aspect, further grounding *nāṭya* in regions less visible.

In order to protect *nāṭya*, Brahmā ordered Viśvakarmā (the architect of the gods, and so another divine instance) to build a theatre as its abode. This being done, Brahmā went with Indra and the other gods to see the building, appointing them guardian deities of its various parts, he himself occupying the middle of the stage (1.78-97). Then Brahmā instructed the gods to perform duly in the playhouse a ceremony with offerings, for

[a] dramatic spectacle [...] should not be held without offering[s] [...] to the stage. He who will hold a dramatic spectacle without offering[s],

will find his knowledge [of the art] useless, and he will be reborn as an animal of lower order. (1.124-125).

The second chapter of the *Nāṭyaśāstra* defines what a playhouse (*nāṭyamaṇḍapa*) should look like, in order to mirror the cosmic laws. We once more notice the all-pervading presence of the holy number three: there are three types of playhouses (oblong, square and triangular), each of three sizes (large, middle-sized and small). Everything, from the selection of a suitable site to its measurement, laying the foundation, raising the pillars and the construction of the stage, is done in consonance with the laws permeating the whole creation. Conspicuous in India is the total absence of preserved theatres⁵. Natalia Lidova (Lidova, 1994) takes the fact as additional proof of her hypothesis that such theatres actually never existed, there having been only temples, meant first of all for Hindu ritual (*pūjā*), and only secondarily for mystery drama. This is not exactly the right place to discuss the matter in detail so suffice it to say that the *Nāṭyaśāstra* does not seem to explicitly support such a conclusion. True, it does say that the theatre should resemble a mountain cavern, *śailaguhā* (2.80), which Lidova conflates with the *guhā* from later treatises on architecture, where it does denote one of the two main types of early Hindu temples (Lidova, 1994: 101), but Bharata's *śailaguhā* can still be read as a simile only, while the above-mentioned compound *nāṭyamaṇḍapa* qualifies its second concept, *maṇḍapa* (open hall, pavilion), as something expressly intended for *nāṭya*. However, *maṇḍapa* in itself was one of the words meaning temple, and there can be no doubt that the practice of *nāṭya* was most intimately connected with religious activities, which is what really concerns us here⁶. Furthermore, just like on the temples that can still be seen in India, the inside of the theatre had to be decorated with depictions of creepers, animals, men, women, and their erotic union. Besides these and many more associations with architecture, there are also connections with the art of making sacred images. The gods were to be represented in the same postures and gestures used in drama for *abhinaya*, techniques of impersonation by which this-world actors became characters of

⁵ As the only possible exception Ghosh indicates a cave in the Ramgarh hill (c. 200 BC) suspected by Th. Bloch (more than a hundred years ago) to have been the remains of a theatre (Bharata, 2007: 18, note 1 to verse 4).

⁶ Bharat Gupt suggests that no theatres have been found in India because they were made of wood and, more importantly, were supposed to be temporary (Gupt, 1994: 132), the art of *nāṭya* being itself a deeply religious matter, enacted only on special festive occasions, all of which is well-documented as early as in the myth of its origin, introduced earlier in the present article. *Naṭmandiras* (dancing halls) were constituent parts of mediaeval temple complexes.

another world. *Samarāṅgaṇasūtradhāra*, a mediaeval encyclopaedic work, even comes close to the *Nāṭyaśāstra*'s wording when describing the rules of making sacred images.

The theatre finished, it was now time to consecrate it. This is covered by the third chapter of Bharata's treatise. There are priests muttering apposite *mantras*, wearing new clothes, fasting, restraining their senses. There are purification rites. Obeisance is made to the gods and the sages. *Pūjā* is offered to the *jarjara*, the stage pole remembering Indra's banner and his thunder-like weapon, *vajra*, the heavenly protection of *nāṭya*. Ultimately, it is a variant of the *axis* or *arbor mundi*, the shaft around which the world revolves. Theatre consecration, too, in fact, repeats on earth what was originally – and essentially – done in heaven, when Brahmā appointed the various gods protectors of the various parts of the playhouse. The very *jarjara* was on that occasion divided into five segments, each assigned to one of five different gods or groups of deities, the topmost three sections being occupied by Brahmā, Śiva and Viṣṇu, the supreme gods (1.91-93). The gods, represented by their images, are next installed and worshipped at the appropriate points of a *maṇḍala* (holy circle) drawn on the stage. Brahmā occupies the centre, but it is crucial to notice that all kinds of chthonic, even demoniac creatures, have once again not been left out of the *maṇḍala*. Indeed, *nāṭya* encompasses the whole of the three worlds.

Last but not least, not only were the grounding and opening of a theatre to be consecrated, but also every single dramatic performance. These preliminaries (*pūrvaraṅga*) are introduced in the fifth chapter of the *Nāṭyaśāstra* and are quite complex, consisting of nineteen stages, the first nine of which were executed behind the curtain, thus carefully advancing the meeting of the two worlds. The sequence started with the players and singers entering and preparing, followed by acts of devotion to the gods, priests and kings, enactment of particular kinds of movement accompanied with song, stylized utterance and conversation, to be finished by the director (*sūtradhāra*) announcing the play. Not only was there a therapeutic unstressing purpose to such an elaborate *pūrvaraṅga*, as suggested by Gupt (Gupt, 1994: 158), but, far more importantly, it gradually transported the spectator from his everyday, common world to a superior reality, transformed by divine art. It was a transformation of the very stage from a mundane to an other-worldly site, whose characters were no more to be seen as one-time individuals, but incarnations of universal constancies: "[T]he stage proceedings re-created the image of the world, making a ritual model of the Universe to translate the scenic space onto another, sacral cosmic scale" (Lidova, 1994: 10). From the initial music the process would be gradually

complicated into dance, acting and speech, with backdrop music – belonging to the *gāndharva* system, meant for ritual occasions – continuously creating a hypnotic mood distracting from the profane and attracting to the sacred. If some of the nineteen stages seem not sacred enough in themselves – especially the ones behind the curtain, dedicated to instrumental and vocal attunement – this only means one is here introducing profane parameters and divesting art of its essentially sacred nature. In classic India, too, art was not seen through our modern western eyes and the *Nāṭyaśāstra* does not miss mentioning *pūjā* for the instruments themselves⁷, besides explicitly associating every stage of the *pūrvaraṅga* with a particular deity or class of beings (demons or devils again not omitted). The treatise is also clear about the *pūrvaraṅga* being a form of worshipping the gods, "meant for pleasing the Daityas and the Dānavas⁸ as well as the gods" (5.58). It involves all the participants. The first thing the director does on entering the stage is paying obeisance to Brahmā, by stopping at the centre of the stage, dedicated to him, and spreading flowers. He will then turn to the east and, bowing, salute all the three gods of the Trinity: Śiva, god of destruction, by raising his right (male) leg; Brahmā, god of creation, by moderately (neutrally) raising his right leg; and lastly Viṣṇu, god of maintenance, by raising his left (female) leg. The director incarnating at that stage God performing, he himself was offered *pūjā*.

After the benediction (*nāṇḍī*), recited by the director at stage thirteen, a most interesting change occurred. All the steps up to that point seemed to participate in creating a cosmically acceptable stage. Now, with the *raṅgadvāra* (stage door), things start to precipitate. The so much attended and worshipped *jarjara* is lowered. The director begins to perform the *cārī* (moving), a soft, erotic dance accompanied with song, originally performed by Śiva and his spouse Umā. The *cārī*, however, is soon followed by the *mahācārī* (the prefix adds greatness to the moving), a very different, wild dance, whose accompanying song reveals its true meaning. In the song the dance is seen as an enactment of the *tāṇḍava*, Śiva's dance performed to destroy the existing cycle of creation, a dance "which smashed the hills by the impact of his feet and

⁷ A luxuriant example can be found in 33.260-282, where the installation of the drums is described. This could be done only by a master that had previously fasted, cut his hair, clad in white, etc. He would then make three *maṇḍalas*, dedicate them to Brahmā, Viṣṇu and Śiva, place an instrument into each, before making offerings to them.

⁸ Kinds of demons.

agitated the ocean with all creatures living in it" (5.130-131)⁹. The director doing the dance becomes Śiva. I think Natalia Lidova completely hits the mark when she sees here a variant of stage desacralization at the end of a ritual. The space is divested of its ritual function, to avoid any possible negative repercussions of the stage cosmic model on the cosmos itself (Lidova, 1994: 16), and the ensuing play remains consecrated, but spared of exigencies to maintain a supra-human level of fidelity to the universal laws. Before the last stage of the *pūrvaraṅga* – the director's laudation and invitation to the play – there was one more step to do: the *trigata* (tripled), a costume interlude with obscure questions and answers. The conversation is usually interpreted as a Vedic-like ritual exchange of riddles, but I once again suspect Lidova has with much intuition recognized in its wording a reflection of what follows Śiva's *tāṇḍava*: after the cosmic dissolution, Viṣṇu lay down for his dreamless sleep in between two creations, but was challenged by two demons. The battle made the universe shake and shiver, so Brahmā ordered Viṣṇu to kill the demons as soon as possible, for which purpose Viṣṇu devised the *bhāratī vr̥tti*, eloquent style, as his mightiest weapon. Here the director impersonates Brahmā, his assistant is Viṣṇu, while the jester incarnates the demons (Lidova, 1994: 19-21). In other words, the *pūrvaraṅga*, man's consecration of drama itself, starts with a very gradual transformation of the human world and art into the divine, and then rebounds to the human – but no longer too human – level, since now it is permeated with an awareness of the transcendent. Both the performers and the spectators have been (re-)initiated into the sacred knowledge that what they are about to do or see was (or rather *is*) originally created by the gods, and is meant to please the gods, seen not so much as residents of some less visible worlds, as of their own hearts. To that extent, the *pūrvaraṅga* is self-contained, or, in Lidova's vivid words, "it did not matter so much whether a play followed it or not. The ritual events were important for themselves" (Lidova, 1994: 22).

If I keep coming back to Natalia Lidova's work, it is only because I find her suggestions inspired and well-grounded, despite the obvious and likely lapses, and future research will be able to undervalue them only by ignoring them. The connection between Sanskrit theatre and ritual has long been a stock premise, but Lidova has been the one to stress that the ritual in question was not Vedic sacrifice (*yajña*), but *pūjā*, typical of classical Hinduism, with its playing,

⁹ Note however that, as the same song informs us, even Śiva's destructive dance is meant only to "always give you protection". There is no true creation without constant destruction.

dancing and singing, *maṇḍalas*, flowers, decorations, body postures, hand gestures, etc. Moreover, it is wrong, argues Lidova, to see drama as successor to ritual. They were rather parallel as part and parcel of the ritual ceremony, the *Nāṭyaśāstra* and Hindu rites (especially of the *āgamic* type associated with Śiva) having common origins, in what Lidova names the *pūjā* archetype. Bharat Gupt's contribution has also been most helpful in clearing the situation surrounding what he calls dramatic hieropraxis of ancient Indians and Greeks. He, too, has been trying to make us understand that "[a]ttempts to place ritual, myth and drama in a chain of evolutionary growth [as is usually done] are not a representation of actual history but a result of the Darwinian mind- -set" (Gupt, 1994: 66). All of these rather coexisted, according to different purposes, each performing a very specific function.

It has to be said that our present discussion, in an unknown number of points, concerns foremost the classical Sanskrit drama as put forth in the *Nāṭyaśāstra*. Later developments obviously intensified a secular direction, and the plays belonging to the golden age of Sanskrit drama show a number of unmistakable deviations from what we find in its standard textbook. Unlike Aristotle's *Poetics*, that was written almost a century *after* the Athenian theatrical boom, Bharata wrote his treatise at least half a millennium *before* its Sanskrit counterpart. Indeed, of the ten dramatic kinds mentioned in the *Nāṭyaśāstra*, as many as seven have left either bearably extant or no traces at all. Three of these, at least, were to represent struggles divine and demoniac, in the aggressive, *āviddha*, style, and were evidently very close to the mystery theatre, i.e., to the very roots of drama (compare the connection of the Dionysian cult with Greek theatre)¹⁰.

The first to be treated in the *Nāṭyaśāstra* is the *samavakāra* (20.64-77), the kind that included the very first play, mentioned earlier in the text and performed in heaven, written by Brahmā himself, later repeated for Śiva, and dealing with possibly the greatest Hindu myth, that about the churning of the cosmic ocean (*amṛtamanthana*), at the hands of both gods and demons. The *samavakāra* was generally supposed to "have the [exploits of] gods and Asuras¹¹ as its subject matter". The tripartite structure is again very conspicuous: there are three acts, and involved are three kinds of excitement, of deception, of love. Next we read of the *īhāmṛga* kind, but from the earlier, mythological account in the fourth chapter (4.5-14), it is clear that the performance of the first

¹⁰ Lidova adds to the three kinds the *vyāyoga* (Lidova, 1994: 54), but I find absolutely no support for such a decision in the relevant paragraph of the *Nāṭyaśāstra* (20.90-93).

¹¹ Demons.

samavakāra was "in time" closely followed by the first *ḍima*, named *Tripuradāha*, "The Burning of Tripura (Three Towns)", which is actually an episode from the Shivaist mythology. The play was performed in front of Śiva, who was very pleased with it, and enriched it by adding dance. Finally, the *īhāmṛga* "has as its *dramatis personae* divine males who are implicated in fights about divine females" (20.78)¹².

As seen by Bharata – and he is representative of the ancient Indian view – all art is imbued with the divine. The eight *rasas* – flavours, basic sentiments and main carriers of aesthetic experience – have each its own presiding deity (6.44-45). All art stems from the divine. No lesser source could really justify the existence of art and explain the high esteem assigned to it in India, where it is even taken as one of the possible ways to salvation (*mokṣa*). Once art is seen as a devoted act of communion, artists are spared the bad conscience so typical of cultures that have tended to see art as a self-centred rebellion *against* God and made it an enemy of religion and philosophy. We read in one of the early chapters of the *Nāṭyaśāstra* that "offering worship to the gods of the stage is as meritorious as a [Vedic] sacrifice" (3.96), while the benedictory *nāndī* we encountered as part of the *pūrvaraṅga* is said to be "equal to the exposition of Vedic *mantras*" (36.26). Whoever keeps his ear to the reading of the *Nāṭyaveda* and carefully puts into practice and witnesses the art of *nāṭya* attains the same goal as do the knowers of the four *Vedas* (36.77-79). In rounding off his treatise Bharata goes even further and says he has heard first from Indra, and then from Śiva, too, that "music vocal as well as instrumental, is in fact a thousand times superior to bath [in holy waters] and to Japa¹³" (36.27). The spirit of the *Nāṭyaśāstra* does not consider it blasphemous to practically end by stating that the "[g]ods are never so pleased on being worshipped with scents and garlands as they are delighted with the performance of dramas" (36.81). To practice art is to meditate on God as perpetually unfolding before our susceptible, craving, but foremost humbled senses.

¹² Lidova associates its possible plots with very fundamental myths such as Śiva's destruction of Dakṣa's sacrifice, Prajapati's chase after his own daughter or some other myth involving Śiva's anger ensuing in the creation of the Mṛgaśīrṣa constellation (Lidova, 1994: 89-90), but no such conclusion can be drawn from the text of the *Nāṭyaśāstra*. Abhinavagupta, the very authoritative mediaeval Indian commentator on the *Nāṭyaśāstra*, simply glosses that *īhāmṛga* derived its name from describing the desire (*īhā*) and action (*ceṣṭā*) for a woman, who is difficult to obtain, like a deer (*mṛga*) (see Gupt, 1994: 209).

¹³ Muttering *mantras*.

With a bow to Pitāmaha and Maheśvara I shall relate the Canons of Drama, as these were uttered by Brahmā. It is time to reveal now that Pitāmaha, the Grandfather, of the *Nāṭyaśāstra*'s first couplet, is no other than Brahmā, while Maheśvara, the Great Lord, is Śiva.¹⁴ As pointed out by Ghosh, too (Ghosh, 2007: 1, note 2 to verse 1), it is extremely rare in Indian literature to find the Creator and the Destroyer saluted side by side, in a single line. But then, Bharata, whoever or whatever he might have been, had no alternative, really. Art had to be divine, so art had to encompass the beginning and the end, benediction and curse. For, as the demons very early reminded the Absolute: "[You are] the first progenitor [...] of the world, from whom came out alike gods as well as Daityas" (1.103).

References

- Bharata (2007). *Nāṭyaśāstra* (M. Ghosh, ed. and transl.), 4 vols. Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Ghosh, M. (2007). Introduction. In Bharata, *Nāṭyaśāstra* (M. Ghosh, prev.), 4 vols. (vol. 1, pp. xvii-lxix). Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office.
- Gupt, B. (1994). *Dramatic Concepts Greek and Indian: A Study of the Poetics and the Nāṭyaśāstra*. New Delhi: D. K. Printworld.
- Lidova, N. (1994). *Drama and Ritual of Early Hinduism* (T. Butkova, transl.). New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
- Warder, A. K. (1989). *Indian Kāvya Literature, Vol. 1, Literary Criticism*. Rev. ed. New Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.

¹⁴ When seen independently of the Trinity, Śiva is himself regarded the grand Creator, the majestic player that dances the world into existence (see earlier in the paper for his connection with dance), for sheer playful joy (*līlā*). A. K. Warder beautifully summarizes such, Indian, experience of the Absolute: "He [Śiva] who created the universe for pleasure is essentially an aesthetic God" (Warder, 1989: 34).

Igor Grbić

***NĀṬYĀŚĀSTRA*: umjetnost kao igra bogova i za bogove**

Sažetak: Bharatina *Nāṭyaśāstra*, koju smještaju između petog i drugog stoljeća prije naše ere, najstariji je sačuvani indijski tekst koji se bavi umjetnošću poznatom na sanskrtu kao *nāṭya*. Mada se redovito prevodi kao drama, *nāṭya* uključuje i ples, vokalnu i instrumentalnu glazbu, književnost, a u posrednijem smislu i druge oblike izražavanja pa možemo slobodno kazati da je u izvjesnoj mjeri riječ i o raspravi o umjetnosti uopće. U njenom uvodnom i zaključnom dijelu autor izvodi podrijetlo svog teksta i umjetnosti koju ovaj obrađuje iz samih nebeskih sfera, odakle stiže kao dar bogova. Ništa manje od toga ne bi moglo opravdati postojanje umjetnosti i objasniti strahovit ugled što joj ga Indija pridaje. Umjetnost se ondje čak tradicionalno smatra jednim od valjanih puteva koji vode do oslobođenja (*mokṣa*), izlaska iz začaranog kruga rađanja i umiranja. Ne čudi stoga što *Nāṭyaśāstru* nazivaju i petom *Vedom*, čime umjetnost biva stavljena uz bok najsvetijim tekstovima indijske predaje. Bharatina je rasprava poslužila kao nadahnuće i smjerokaz mnogobrojnim naraštajima umjetnika i teoretičara pa se u članku, kao reprezentativni primjeri općeindijskog razumijevanja umjetnosti, analiziraju mjesta koja izražavaju pogled na umjetnost kao odraz i izraz same božanske vizije. Među njih spadaju i naoko tehnički, a zapravo temeljito produhovljeni odlomci i cijela poglavlja koja obrađuju posvećene činove utemeljenja i posvećenja kazališta, kao i uvođenja u samu kazališnu predstavu. Radi se zapravo o pravim obredima, u kojima je svaki trenutak prožet simboličnim značenjem te time izveden iz puke profanosti, događanja koje bi bilo nadomjestak za sakralnost, a ne njena verzija. U toj se perspektivi pokušava rasvijetliti i veza staroindijskog kazališta, kao hijeroprakse (Gupt), sa staroindijskom ritualnošću, i to ne vedskom, kao što se najčešće čini, već hinduističkom, kao što je istaknula N. Lidova. Na zemlji ljudi izvode dramu onako kako su je zadali bogovi na nebu. I same se *rase*, temeljni ugođaji koje predstava treba prenijeti, promatraju kao izrazi različitih aspekata Božanstva. Predstava je uspjela – a umjetnost se još jednom izborila za smisao svog postojanja – jedino ako svi u njoj – glumci, glazbenici, pjevači, redatelj, njegovi pomoćnici, ali i gledatelji/slušatelji, a prije svih njih i pisac, graditelji, svećenici... – izvedu svoju dionicu kao ulogu, ulogu u veličanstvenoj božanskoj igri. Dio je to šireg indijskog shvaćanja da Bog svijet stvara iz vlastite rasonode (*līlā*), neizmjernosti svoga blaženstva koje naprosto pretječe kao kozmički estetski čin. Takav pristup umjetnosti smješta njen istinski izvor onkraj vremena i prostora, čini od nje pobožan čin sjedinjenja, a umjetnike pošteduje osjećaja

krivnje tako svojstvenog kulturama koje o umjetnosti prije sude kao o egocentričnoj pobuni protiv Boga.

Ključne riječi: Bharata, *Nāṭyaśāstra*, *nāṭya*, drama, igra, umjetnost, Bog, bogovi, demoni.

МИТОЛОГИЈА У НАСТАВИ

*Можемо од детета сакрити сво знање
о ранијим митовима, али не можемо му одузети
потребу за митологијом.*

КАРЛ ГУСТАВ ЈУНГ

MYTHOLOGY IN TEACHING

*We can keep from a child all knowledge
of earlier myths, but we cannot take from him
the need for mythology.*

CARL GUSTAV JUNG

Нада Тодоров
Факултет за стране језике, Алфа универзитет, Београд
nada_todorov@yahoo.com

Власта Сучевић
Висока школа за васпитаче, Крушевац
vlastasucevic@sbb.com

Зорица Прњат
Факултет за стране језике, Алфа универзитет, Београд
zoricaprnjat@yahoo.com

КАМИЈЕВ „МИТ О СИЗИФУ“ – ПУТ КА ОТКРИВАЊУ МЕТОДОЛОШКО-МЕТОДИЧКИХ РАВНИ ЗНАЧЕЊА

Сажетак: Трагање за одговором Алберта Камија на есенцијално питање „Ко сам ја?” присутно је у многим делима овог француског писца. Живот који (ни)је борба, размишљање о апсурду, безвољност, бесциљност и равнодушност који се откривају на страницама, тананим нитима показују повезаност романа *Странац*, есеја „Мит о Сизифу“ и драме *Калигула*. Трансформација мита добија нове димензије у форми обезличавања свега око нас.

У раду ће бити приказане могућности компаративног праћења идеја из есеја „Мит о Сизифу“, романа *Странац* и драме *Калигула*. Помоћу истраживачких задатака и мапе ума откривају се особине Камијевог „несхватљивог осећања” које мучи и разара јунаке ових дела. Задаци, усклађени према когнитивним могућностима ученика, показују неке могућност вредновања књижевног стваралаштва чувеног француског писца у непосредној настави.

Кључне речи: настава, истраживачки задаци, мапе ума, Албер Ками, „Мит о Сизифу“, *Странац*, *Калигула*.

Путеви тумачења мита у настави

Митологија, та чаробна сфера људског духа, која спаја овоземаљско и оноземаљско, старе и нове генерације, стране света, плени фантазијом, маштом, богати нас песничким сликама и немерљивим границама изазова и лепоте. Сваки мит, као у камен уклесан, одолева заборава, осветљава светску баштину и разоткрива ко смо били, шта смо сада и шта можемо бити. Тумачити мит значи проникнути у танане сфере мисли и осећања, пронаћи праслике сопственог бића, путовати незнатим путевима и откривати суптилну основу митске свести. Мит је лепота, снага и метафора, оваплођење радозналости и трагања, спајања неспојивог, поринуће у бескрајне просторе сазнања. Језичка хармонија мита продира у мисао оном дубином, као што ветар додирује Еолову харфу. Бујица језика доприноси бујици открочења.

Нежност и страст, мир и немир, страдање и уздицање, емоције и разум мита јесу извор многих методичких интерпретација. Сусрет деце са имагинарним, фантазијом и маштом, почиње веома рано. У савременој настави Српског језика и књижевности митологија се може пратити кроз вертикалну повезаност градива. Она је присутна од основне, до краја средње школе. Захваљујући интеграцијско-корелацијском систему наставе (пре свега историји, музици и ликовном стваралаштву), ученици богате своја сазнања; далеки свет им открива трагачке напоре људског духа. На тај начин мит оживљава дијалог између ствараоца и читаоца; он се додирује са другим текстовима (Бахтин).

Значајан корак ка тумачењу слојевитости митске структуре реализује се у првом разреду средње школе анализом дела из старе античке књижевности. У овом узрасном периоду, на путу од детињства ка зрелости, радозналост ученика и њихове сазнајне могућности омогућавају им да продру у вишезначност мита, његову метафоричност. Зато за њих приче о Едипу, краљу Лају, Ахилу, лепој Јелени, представљају извор новог и непоновљивог. Ученици могу да врше аналитичко-синтетичка тумачења, да долазе до самосталних спознаја о реалној и имагинарној страни мита. Ако се пође од чињенице да је основни циљ наставе језика и књижевности да ствара истинске читаоце, да развија естетски укус и интелектуалну радозналост, можемо констатовати да митологија пружа могућност уочавања непоновљивости уметничког дела, отвореност књижевног дела за вишезначна тумачења.

У откривању интерактивног односа између мита и књижевне структуре, пресудан моменат чине методолошки поступци, засновани, пре свега, на начину читања. На примерима дела из античке књижевности, у

које је уткана митологија, може се применити интердисциплинарни, вишеконтекстуални и историјски применљив универзум знања. То је једно ново читање уметничких дела, засновано, између осталог, на уочавању да естетски предмет, поред онтолошке и гносеолошке, има и аксиолошку димензију. Сваки наставник зна да је вредновање уметничких дела повезано са искуством, како са оним унутрашњим, тако и спољашњим. Митологија је натпрограмска и неисцрпна и зато је значајно утврдити оквире методолошког плурализма у њеном тумачењу, као и примени методичке адекватности. Неопходно је да ученици самостално долазе до сазнања о интенцији аутора, читаоца и дела. Овакав пут је драгоцен за њихову рецепцију и читање других текстова.

У настави Српског језика и књижевности неопходно је извршити корелацију текстовних и вантекстовних гледишта (језичкостилског, рецепцијског, феноменолошког, структуралистичког, семиотичког, лингвостилистичког, психоаналитичког). Помоћу интерпретативно-аналитичког, корелацијско-интеграцијског, проблемско-стваралачког система ученицима се приближава емоционално и рационално прихватање књижевног текста. При томе треба уважавати бројне чињенице: читалац је ученик који има рецепцијско искуство у зависности од узраста и интересовања; он доживљава дело и уочава да је књижевност она врста уметничког стваралаштва која најнепосредније делује на човека. Још у старом Египту неки непознати аутор је написао: „Књига је вреднија од свих споменика украшених сликама, рељефом и дуборезом, јер она сама гради споменике у срцу онога који је чита“. Откривање лепоте и склада уметничке форме захтева од ученика велико ангажовање. На путу откривања уметнички непоновљивог света, неопходно је усмерити ученике ка тимском и креативном раду. Треба имати у виду да се и креативност може вежбати, јер како каже Ајнштајн: „Ја нисам паметнији од других, ја само више размишљам!“ Нормално, основу креативности чини знање; нова идеја повезује се, уз помоћ старих података, на нов начин. Креативност у откривању слојевитости књижевног дела, може се успешно реализовати кроз истраживачке задатке.

Истраживачки задаци, мотивација и креативност

Успех у учењу знатно зависи од мотивације. Уколико се ужива у ономе што се ради, и успех ће бити бољи. Тај сегмент трагања у раду може да утиче на креативност јер сакупљање и обрада података не представља обавезу, они су извор задовољства. Треба имати у виду чињеницу да путеви креативности нису једноставни. Игор Фјодорович Стравински,

познати руски композитор, наглашава: „Креативност нам не долази тек тако. Креативност иде, руку под руку, са запажањем“. Услов за креативност није само рационалне природе, идеје се јављају у облику изненадних мисли, познатих „аха-ефеката“, које су настале синтезом свесних и подсвесних информација. „Аха-ефекат“ је увек повезан са осећањима и подсвешћу. Научници указују да је креативност урођена особина свих људских бића. Међутим, њено откривање и развијање зависи од услова и подстицања индивидуалних могућности. Пошто се трагички напори понекад тешко остварују, јавља се малодушност код ученика јер су обесхрабрани препрекама које се јављају током трагања за креативним решењима. Зато је неопходно да и родитељи, поред наставника, дају подршку деци, охрабрују их и подстичу ентузијазам у стварању идеја.

Познато је да се у савременој настави инсистира на већем и озбиљнијем ангажовању ученика, што може да утиче и на креативност. Учење помоћу решавања проблема пружа изванредне могућности развоја способности; креативности, самопоуздања, апстракције, итд. Зато истраживачки задаци, посебно они који се реализују у тимском раду, доприносе значајном постигнућу ученика. Сараднички односи у тиму, настојање да се одгонетне непознато, може бити сјајна путања развоја интелектуалних и васпитних вредности. Томе доприноси и теорија рецепције која, уз помоћ учења помоћу решавања проблема у настави, раније стечених знања, искуства и интерпретативних могућности, омогућава ученицима самостално понирање у књижевно дело. У књизи *Истина и метода* Гадамер на више места анализира и питање *хоризонта интерпретатора*, напомињући при томе да се дело од истог читаоца различито посматра, зависно од историјске ситуације посматрача.

У истраживачким задацима се решавају проблемска питања која пружају могућност литерарног и ванлитерарног повезивања. Зато су она подједнак изазов и за ученике и за наставнике који током решавања проблема треба да имају одговоран сараднички однос. Решавање проблема подразумева интеракцијско посматрање, проналажење узрока и последица, увиђање веза и односа међу подацима, откривање скривених значења у тексту, сакупљање нових података, упоређивање, доказивање, систематизовање. Истраживачки задаци могу бити усмерени на проналажење следећих података:

1. друштвено-историјски услови који су утицали на настанак дела;
2. индивидуализација и карактеризација ликова;

3. уочавање односа садржине и форме;
4. компарација одређеног књижевног дела са још неким делом истог или другог писца;
5. проучавање теме у контексту времена, области, књижевне формације;
6. сагледавање слојевитости дела у оквирима многозначности;
7. анализа композиције, стила, језика
8. проучавање дела у оквирима жанра, итд.

Истраживачким задацима се ученици подстичу да, анализирајући уметнички текст, развијају своје способности и буде интелектуалну радозналост. Функција истраживача намеће ученицима одговорност да што боље ураде задатке, да проникну у тајне текста, да дођу до оних слојева књижевног дела која ће бити кључ за отварање тајни пишчевог стварања. У процесу рада они остварују бројне циљеве: развија се говорна и писана култура изражавања, јача социјализација унутар групе, појачава се одговорност према раду, уважавају се етички принципи понашања, подстиче се критички дух, стваралаштво сваког појединца уклапа се у основни циљ тима.

Треба имати у виду да се, према мишљењу директора Међународног центра за руковођење и образовање, свет у коме живе наша деца четири пута брже мења од наших школа (Dryden & Vos, 2001: 102). Ови аутори истичу да је рад у школама једино онда сврсисходан, уколико се тежиште стави на поучавање начина мишљења, јер би могло, како сматра амерички педагог Нил Постман, да се догоди да деца у школу улазе попут упитника, а излазе попут тачака (Исто: 187).

Од митова из старе књижевности до модерног тумачења мита у настави

Напоменули смо да вертикална повезаност градива у Српском језику и књижевности показује континуитет у тумачењу митологије, који се може посматрати и у оквирима корелацијско-интеграцијског система. У првом разреду средње школе ученици се упознају са репрезентативним књижевним делима старог века и њиховим значајем за развој европске и светске културе. Врло је важно да се настанак мита што више приближи ученицима, што није тешко с обзиром на употребу електронских и информационих технологија у настави (коришћење филмова и видео

записа, образовних емисија на ТВ станицама попут History Channel, снимака драмских извођења, итд). *Илијада* и *Антигона*, митови о Танталу, Сизифу, Нарцису, Троји, Парисов суд, Одисеј и Пенелопа, Ахил, Едип пружају бројне могућности за истраживачке задатке. Упознавање са митолошким, историјским и наративним текстовима не утиче само на уочавање митско-поетске свести, уочавање несвесних репродукција митских структура у уметничким наративима, у најширем смислу, већ и на могућност да ученици касније успешно прате токове митологије у књижевним корпусима.

Мешавина митолошких представа, посебно римско-хеленистичких, присутна је у европској књижевности до данашњих дана. Од ренесансе, класицизма, Хелдерлина, Хердера, бројних писаца из периода романтизма, постоји развојна путања окретања према традиционалној митологији. Подсетимо се да амерички критичар Хари Левин сматра да савремени роман садржи и наставља функцију мита, а Колин Фалк истиче да савремени писци не могу избећи креативне аспекте мита. Митологија је и данас витални део цивилизације и савремени свет се понекад не може у потпуности схватити без ње. Малиновски је у праву када је указао на друштвену димензију мита. Свеприсутност мита и митологије у култури света богата сазнања и видокруг очекивања наших ученика.

Пратећи ту развојну нит, код ученика се може развијати свест о међусобној условљености токова уметничког стваралаштва. Уметничка дела су подстицај за дијалог и расправу, она утичу на културу, писменост; њима се открива лепота која је у директној вези са сазнајним способностима. Ученици уочавају да лепо припада сфери трансценденталног, метафизичког, да оно не познаје класификацију, изван је граница жанрова. На примерима митова ученици могу да схвате да лепо није више онтолошка категорија; оно је саставни део уметничког дела неке епохе. Структура мита и наратива, у чијој се основи мит налази, омогућује ученицима да уоче да вредност уметничког дела чине принципи његовог грађења, који су истовремено и основа естетских вредности.

Књижевна дела из наставног плана, а и шире, помажу ученицима да уочавају вишезначност у тумачењу. Захваљујући савременим методолошким приступима, интерпретација открива да је мит у савременој књижевности често отворено дело. На то упозорава и Никола Милошевић:

У отвореним делима не постоји само један значењски кључ него их има два или више и они су међусобно равноправни. Творци такозваних отворених дела не иду на то да вам пруже одгонетку за

загонетку коју су поставили. Они настоје да потенцијални кључ значења, ако га уопште има, баце негде дубоко у море. Стога аутори отворених дела нуде својим читаоцима два или више равноправна читања и, разуме се, по природи ствари захтевају од својих читалаца већи духовни напор, премда то на први поглед не мора изгледати тако.¹

Ученици нису обични читаоци; они уче и откривају тајне богатих уметничких ризница. Отворено дело је пут ка откривању склада композиције у којој се слојеви преплићу, допуњују, прожимају и обједињују у непоновљиву целину. Камијево књижевно стваралаштво је једно од примера могућности таквог тумачења.

Истраживачки задаци и „Мит о Сизифу“, *Странац* и *Калигула* Албера Камија

У наставном плану за ученике средњих школа нису предвиђене анализе Камијеве драме *Калигула* и огледа „Мит о Сизифу“. Међутим, професори могу дати истраживачке задатке и за дела која нису на списку. Иако је оглед „Мит о Сизифу“ написан после романа *Странац*, постоји блиска повезаност ових дела. Треба имати у виду да свака генерација има своје виђење света и транспонује га и у интерпретацију. Хорхе Луис Борхес је запазио да „Књига која жели да траје је она књига која се може читати на различите начине. У сваком случају треба да омогући различито, променљиво читање. Свака генерација чита велика дела на другачији начин“. Зато повезивање ових књижевних дела представља значајно сагледавање вредности стваралаштва француског писца. У огледу о Сизифу, Ками фокусира интересовања на објашњење апсурда.

Постоји само један заиста озбиљан филозофски проблем: самоубиство. Одговор на суштинско питање филозофије јесте заправо размишљање да ли живот вреди или не вреди да се проживи. Сва остала питања: да ли свет има три димензије, да ли дух има девет или дванаест категорија долазе након тога. То су игарије; треба да се одговори на ово суштинско питање (Ками, 1999: 25).

Јасно је да овај писац зна да је човек пред смрћу немоћан. И Сизиф у миту је немоћан пред вољом богова. То отвара питање смисла живота:

¹ Преузето 6.5.2012. са: www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz.../05_pkp_milosevic.ht

Ако је све извесно, вреди ли живети? Да ли је самоубиство решење за нерешиво стање? Управо ту се открива основа Камијевог апсурда: безнађе постаје животно обележје.

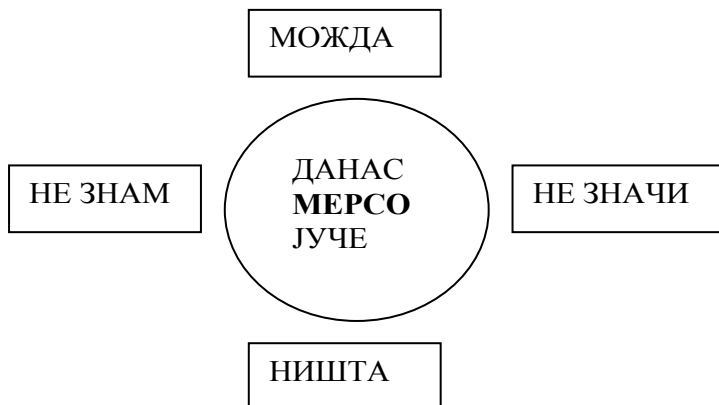
Ученицима је познат грчки мит о Сизифу, досетљивост овог митског јунака и његова мудрост које су биле инспирација многих уметника. Професори могу препоручити ученицима да прочитају Камијев „Мит о Сизифу“, или неке пажљиво одабране одломке, и предложи ученицима следеће истраживачке задатке (ученици раде у групама, а подела може бити, на пример, у шест група, где по две могу имати идентичне задатке):

1. На примерима мита о Сизифу и истоименог Камијевог огледа, пронађите сличности између ова два јунака
2. На примерима мита о Сизифу и истоименог Камијевог огледа, пронађите разлике између ова два јунака
3. Пронађите примере Сизифове судбине у свакодневном животу.

На основу истраживања ученици ће доћи до закључка да је Сизифова судбина Камију послужила као идеја да изнесе сопствено виђење живота, смрти и апсурда. Уочиће да митски јунак нема предах док му траје казна, да Камијев јунак размишља, да му је питање живота и смрти зачарани круг, а самоубиство могући излазак из бедног положаја. Схватиће да је једно од најбитнијих својстава мита подударане општих идеја и чулних слика. Ученици ће запазити промену митске основе и уочити да један мит може бити повод за многобројна нова оригинална дела. Сигурно ће пронаћи примере у свакодневном животу у коме се понекад свако од нас осећа као Сизиф. Важно је да ученици обрате пажњу на последњу мисао „Мита о Сизифу“: „Сама борба да се стигне до врха, довољна је да испуни људско срце. Сизифа треба да замислимо као срећног“ (Ками, 1999: 182). Одбацивање самоубиства не значи потврђивање вредности живота. Ками је у гурању камена, у Сизифовим напорима, пронашао архетипску тему, полазну тачку за филозофско и морално размишљање о вредностима хуманизма.

Анализа одговора ученика допринеће расправи о апсурду који чини основу романа *Странац*. Главни јунак Мерсо живи по аутоматизму: све пролази без емоција и страсти; досада разара ум и биће главног јунака. Њега ништа не занима, што се уочава у првом одломку романа. „Данас је мајка умрла. Или можда јуче, не знам. Примео сам телеграм из старачког

дома: 'Мајка преминула. Сахрана сутра. Искрено саучешће'. То ништа не значи. То је можда било јуче“ (Ками, 1985: 25). Пажљивом анализом ученици могу да издвоје кључне речи из овог пасуса: данас, јуче, можда, не знам, ништа, не значи, које се могу представити у виду графика.



Живети без времена, између јуче и данас, између не знати и не значити, између можда и ништа – није ли то путања апсурда? Животна путања је одређена, као и путеви аспурда. На основу комбинација речи (ништа – не знам; ништа – не значи, можда – не знам, можда – не значи; не знам – можда – ништа; можда – не значи – ништа, итд.) увиђа се емоционални хаос у души главног јунака. Питања пред којима се налази Мерсо, веома су слична следећој констатацији: „Желим да ми се објасни или све или ништа. А разум је сасвим немоћан пред овим криком срца“ (Ками, 1999: 55).

Може се поставити питање: Могу ли млади људи, који су на прагу зрелости, схватити апсурд? Они одрастају у „болесном времену“, како би то рекао Ерих Фром, у коме латинска пословица *Homo homini lupus est* није ни мало страна. У њему се још увек све може јер нема ограничења. Зато није проблем да млади схвате шта значи немати, не моћи, не знати, итд. Криза економије, морала, породице, многих вредности, итд. је у извесном смислу *modus vivendi* савремене цивилизације.

Ученици могу кроз епизоде романа да уоче да су догађаји у Мерсоовом животу за главног јунака досадни, да је изгубљена свака мотивација за животом и догађајима у непосредном окружењу, апатија царује од јутра до вечери, безнађе је на сваком кораку. Мерсо је схватио да

живи у царству лажи, бесмисла и изнемоглости, и да је свака борба узалудна. У откривању слојевитости дела, ученицима се могу дати следећи истраживачки задаци:

1. Пронађите сличности између ликова Камијевог Сизифа и Мерсоа
2. Уочите разлике између ликова Камијевог Сизифа и Мерсоа
3. У „Миту о Сизифу“ Ками пише:

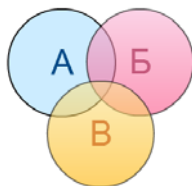
Постоји једна очигледна чињеница која изгледа потпуно морална, а то је да је човек увек жртва својих истина. Када је једном признао те истине, он више није знао да се од њих одвоји. Мора мало и да се плати. Човек, поставши свестан апсурда, везан је за њега заувек (Ками, 1999: 61).

Оспорите или докажете ову тврдњу на примеру романа *Странац*.

4. У „Миту“ Ками пише: „У једном свету одједном лишеном илузија и јасноће, човек се осећа као странац“ (Ками, 1999: 28). Оспорите или докажете ову тврдњу на примеру романа *Странац*.

5. На примерима из романа докажете да је Мерсо носилац апсурда.

У анализи прва два одговора може се применити Венов дијаграм.



У круг **А** треба унети Сизифове особине из грчког мита. Треба водити рачуна да се уоче и стилске карактеристике мита.

У круг **Б** треба унети Сизифове особине из Камијевог огледа, у пресеку **А/Б** (горњи део) заједничке особине ова два јунака.

У круг **В** треба унети Мерсоове особине; у пресек између кругова **А/В** унети заједничке особине грчког јунака и Мерсоа, а у пресек **В/Б**

заједничке особине Камијевог Сизифа и Мерсоа. У доњи пресек А/Б/В унети заједничке особине сва три јунака.

Графички приказ омогућава ученицима да визуелно приближе сличности и разлике између старогрчког мита, модерног мита у есеју и савременог романа, анализирају еволутивни развој, уоче промену наратива и трансформацију мита, стилске особености, слојевитост књижевних творевина, њихову непоновљивост. Важно је да ученици схвате да се у есеју опште идеје стапају са чулном сликом и реалношћу. Ово онтолошко обележје је карактеристика Камијевог есеја. У интерпетацији би повод за расправу могло да буде мишљење Михаила Епштејна: „Есејизам је интегративни процес у култури, кретање према животно-мисаоно-сликовној синтези у којој све компоненте, почетно присутне у миту, али још одавно растављене диференцирајућим развојем културе, поново се састају да би се ‘огледно’, експериментално зближиле једна са другом“ (Епштејн, 1997: 65).

Сваки детаљ у делу прожет је маштом, осећањем и мислима писца. Камијева дела откривају читаоцима уметнички непоновљив свет који је обогаћен неочекиваним сликама, асоцијацијама и скривеним значењима која треба одгонетнути преко уметничког доживљаја. Венов дијаграм показује и грандиозну линију која се креће од апсурда до наде; апсурд нема смисла, ако се са њим помиримо. Ученици могу да уоче, помоћу овог дијаграма, и однос између народне књижевности (мит), научно-популарне књижевности (есеј) и романа. Они сазнају колико је језик повезан са мишљу, колико његова сликовитост, хармоничност и фигуративност утичу на вишезначаност и емотивност; уочавају како лексичко-семантичке и лексичко-граматичке особености на различит начин функционишу у стиловима и имају неједнаке стилистичке вредности. При томе утврђују да књижевно-уметнички стил поседује велику ширину и слободу у избору језичких јединица; његова посебност је усмерена ка естетици јер најбоље репрезентује лексички и граматички потенцијал језика.

У преостала три питања можемо очекивати да ученици прошире тумачење апсурда. Мерсо је странац у друштву. Током целог романа протеже се нит његовог револта према апсурдној судбини. Свештенику јасно указује шта је његово схватање живота:

Не знам зашто, али тада у мени нешто прекипе. Почех да вичем из свег гласа, да га вређам, и рекох да не треба да се моли... С гнушањем, помешаним са радошћу и гневом, излих на њега све што ми је било на срцу. Изгледао је тако сигуран, зар не? Па ипак,

ниједно од тих уверења није вредело ни пребијене паре. Није чак био сигуран ни да је жив, јер је живео као мртвац. Ја сам изгледао празних руку, али сам био сигуран у себе, сигуран у све, сигурнији од њега, сигуран у свој живот и у смрт која ће доћи. Да, имао сам само то, али држао сам бар ту истину онолико колико је и она држала мене. Био сам у праву, још једном сам био у праву. Живео сам тако, а могао сам живети и другачије, чинио сам ово, нисам чинио оно... Ништа, ништа није било важно и добро сам знао зашто... Са дна моје будућности, из читавог овог бесмисленог живота који сам проводио, допирао је до мене, кроз године које још нису дошле, неки тајанствени дах и он је на свом путу уништавао све што су ми до тада предлагали у још нестварнијим годинама које сам проживео... (Ками, 1985: 84).

Мерсо не живи за будућност, он је између оног јуче и данас, како је приказано на графику. Свестан је људске пролазности, отуда му и све жеље имају подједнаку вредност; ништа није значајно, укључујући и мајчину смрт.

Ученици ће бити богатији ако им се у оквиру истраживачких задатака дају и одломци Камијевог *Калигуле* јер је ово дело изузетан пример увођења у драму апсурда. Први истраживачки задатак био би представљање Калигуле, односно Цезара у историјској равни значења (једна група ученика). Иако то значи истраживање ванлитерарне равни, оно се може оправдати чињеницом да се драма много лакше разуме уколико се познају неки основни подаци о римском императору. Може се очекивати да ученици пронађу податке о Гају Јулију Цезару, познатом по надимку Калигула (римска реч „caligula“ – чизмица, ципелица). Био је окрутан и настран владар, спреман на све да би доказао своју апсолутну моћ. За само четири године своје владавине, постао је један од најкрвавијих тиранина у светској историји. Највећа жеља му је била неостварива; хтео је да споји Исток и Запад. Убијен је у својој двадесет деветој години када је био на челу римског царства.

Други истраживачки задатак био би презентовање садржинско-стилских одлика ове драме (друга група ученика) које је неопходно пошто нема довољан број књига. Ученици ће констатовати да се Камијев Калигула разликује од историјског лика; он му је послужио само као оквир да прикаже дубоку апсурдност живота главног јунака истоимене драме. Тај апсурд настаје због смрти сестре Друсиле, са којом је имао инцестну везу и немогућности да достигне и поседује Месец. Калигула има бескрајну моћ, може да учини немогуће, али се и његове моћи ограничавају. Гомиле

жртва падају за његове идеје, али то не ублажава његову самоћу. Калигула нема граница у својој тиранији и бизарности. Ками свог јунака поставља на сцену у време апсолутних господара света, у време страха, злочина, крви и освајања. Две мисли, које изговара Калигула, треба посебно истаћи у драми: „Људи умиру, они нису срећни!“ и „Нисам кренуо путем којим би требало и нигде не могу стићи. Моја слобода није она права“. Камиев јунак користи своју неограничену слободу, убија невине, своју деструктивност усмерава на чудне вредности и на крају долази до сазнања да је сам себе уништио. Калигула се не уклапа у друштвене токове, то је његов апсурд, то је његова алијенација од свега.

Трећи истраживачки задатак била би анализа два кратка одломка и поређење са романом *Странац*:

1.

Калигула: Самоћа!? Знаш ли ти шта је самоћа? Али она песника и кукавица. Самоћа? Али која? Ах! Ти не знаш да никада нисмо сами! И да нас свуда прати иста тежина прошлог и будућег! С нама су људи које смо убили. Но лако за њих... Али они које смо љубили и они које нисмо љубили а који су љубили нас, кајање, жудња, горчина и нежност, дроље и багра богова! Сам! Ах, кад би уместо ове самоће, затроване сенама уживао ону праву, тиху и дрхтаву усамљеност стабала. Самоћа... Не, Сципионе... Њу чини шкргут зуба и одјек изгубљених гласова. И лежећи крај жене коју грлим, док се ноћ затвара над нама, а ја, удаљен због задовољене пути, мислим да сам досегао део себе између живота и смрти, моја самоћа се испуњава опорим мирисом жене што нестаје у мени.

Сципион: Сви људи имају у животу неку благост. Она им помаже да наставе. И њој се обраћају када су уморни.

Калигула: То је истина, Сципионе.

Сципион: Има ли у твојој души нешто попут суза и тихог уточишта?

Калигула: Има.

Сципион: А то је?

Калигула: Презир.

2.

Калигула: Клоним се људи који мисле да је дрскост храброст, а нежност кукавичлук. А клоним се и оних који мисле да је брбљање мудрост, а ћутање незнање.

Хереја: Треба бранити свет ако желимо у њему живети!

Калигула: Не труди се... Свет је неважан! Онај који то увиђа задобија слободу. Мрзим вас јер нисте слободни! Ви који врлину

продајете, а сањате о сигурности као што девојка сања о љубави, ви који ћете умрети у страху не знајући да сте лагали целог живота...

Ова два одломка илустративно показују безизлазну ситуацију у којој се налази не само Калигула, већ и савремени човек. Он живи у затвореном свету, у апсурдном, ирационалном универзуму, лишеном сваког смисла. Остаје отворено питање како наћи прометејску снагу да се у време колективних несрећа нађе довољно енергије.

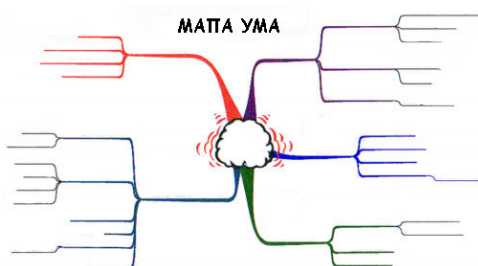
Апсурд у „Миту о Сизифу“ и *Страницу* проширује се на шире искуство културе, а то је позориште. Митске ситуације у *Калигули* показују вечност Платонове тврдње да уметност није само естетска већ и етичка категорија. Калигула је близак савременом човеку, без обзира на удаљени и нестали свет. Ученици, компарацијом ова три дела, могу да уоче да је сваки мит настао декомпоновањем саставних делова неког ранијег мита. Ученицима ови одломци из драме показују да се сваки мит може схватити и као неомитска свест. Управо декомпоновање мита утиче на савремене писце да своје драмско стваралаштво обогате новим темама (Синиша Ковачевић: *Краљевић Марко*, *Свети Сава*, итд).

Питање смисла живота, једно је од најважнијих. Зато се на крају анализе међусобних веза између мита, романа и драме може применити умна мапа. Она може постати извор креативног размишљања, отворити нова питања која зависе од потенцијала ученика. У многим земљама умне мапе налазе широку примену као наставни метод, метод рада и учења.

Меморијске картице (мапе ума) – су начин представљања укупног система размишљања помоћу дијаграма. Такође, могу се посматрати као погодна техника алтернативних записа. Меморијска картица је реализована у форми дијаграма, на коме су приказане речи, идеје, задаци и други појмови, везани у гране које се протежу радијално из централног концепта или идеје. Основа ове технике је принцип „радијалног размишљања“, то јест, асоцијативног мишљења, што је референтна тачка централне слике. Такав метод записивања омогућава меморијску картицу која неограничено расте и допуњава се. Меморијске картице се користе за креирање, визуализацију, структурирање и класификацију идеја, а и као средство за учење, организацију, решавање проблема, доношење одлука, при писању чланака.²

² *Карты памяти — способ изображения процесса общего системного мышления с помощью схем. Также может рассматриваться как удобная техника альтернативной записи. Карта памяти реализуется в виде диаграммы, на*

Предлажемо ову једноставну мапу, у чији центар треба уписати „Мит о Сизифу“. Она се може радити током часа, на графоскопу и маркерима у боји, али и на компјутеру, уз помоћ пројектора. Вишебојне гране омогућиће широк спектар идеја. „Ученици показују знатно већу заинтересованост за учење уколико наставник током часа израђује мапу ума користећи компјутер, пројектор или графоскоп и маркере у боји. Тако се повећава ефикасност учења“ (Станојловић, 2009).



У нашој савременој настави се све више користе мапе ума јер се полази од чињенице да су оне изванредан пут за памћење, асоцијације, креативност. Добро је радити заједничке мапе ума, јер неактивних ученика нема; сви они настоје да дају допринос. Ученици ће се усредсредити ка вредностима и основним идејама, настојаће да проблеме реше правилно и са разумевањем. Одлучност да се постигне добар резултат, може да буде одлучујући мотивациони фактор у раду. Ова метода је посебно значајна за визуализацију сложених односа, за хијерархијско структурирање знања, за генерализацију, представљање сложених система, планирање истраживања, консолидацију прикупљеног материјала, итд. Визуализација је један од најпознатијих начина учења који се заснива на научним законима: људска чула имају различиту осетљивост на спољне надражаје, а

которой изображены слова, идеи, задачи или другие понятия, связанные ветвями, радиально отходящими от центрального понятия или идеи. В основе этой техники лежит принцип «радиального мышления», то есть ассоциативного мышления, опорной точкой которого является центральный образ. Подобный способ записи позволяет карте памяти неограниченно расти и дополняться. Карты памяти используются для создания, визуализации, структуризации и классификации идей, а также как средство для обучения, организации, решения задач, принятия решений, при написании статей. Преузето 11.1.2013. са: www.psychologos.ru/Карты_памяти

велики део људи има најосетљивије органе вида. Капацитет комуникационих канала им омогућава лакше учење. Дидактичка сврха оваквог начина рада јесте да се побољша способност решавања проблема, а методолошки да се створе нове алтернативне, креативне, необичне идеје или сугестије. Улога наставника је посебно значајна јер он, својим знањем, припремом, искуством, треба да буде водич у развијању знања и вештина, менталне снаге и креативности.

На нашој мапи можемо очекивати идеје везане за Камиева дела, мит у модерном свету, изреке Сизифов посао, Танталове муке, апсурд као филозофски и појам данашњице, итд. Користећи мапе ума ученици уочавају развојне могућности појединих идеја, слојева књижевног дела, поливалентности значења. Окривати лепоту стварања, на различите методолошко-методичке начине, јесте корак ка спознаји вредности, урањање у заносну магију књижевне речи. Књижевни текстови откривају и оно што је могуће и оно што бива, повезују све народе света, чинећи га лепшим и хуманијим.

Закључак

Митови и митологија у савременој књижевности представљају спој традиције и модерне перцепције. Култура је обogaћена митологијом, која понекад представља средство за разумевање света. Мит је органски повезан са основном жељом да се савладају и превазиђу простор и време. Митологија улази у различите сфере живота, може се издвојити од наративних текстова; она није део културних традиција одређеног народа или племена, већ традиција целог човечанства. Упоредујући митологију различитих нација, наћи ћемо да се сличне слике понављају, а живот митова траје столећима кроз различите модалитете.

Камиев „Мит о Сизифу“ јесте повод за ново сагледавање вредности митологије. Он није само веза са ранијом рецепцијом, већ је и откриће ширине људског духа. Када се пође од чињенице да у његовом поднаслову стоји „Оглед о апсурду“, онда је јасан методолошко-методички пут повезивања тананих нити Камиевог стваралаштва. Овај француски добитник Нобелове награде за књижевност још једном показује да дело можемо анализирати као аутономну творевину, у границама ванлитерарних равни. Међутим, анализа *Странца* без сагледавања вредности повезивања са „Митом о Сизифу“ била би знатно сиромашнија. „Мит о Сизифу“ је доказ да методолошке кључеве за тумачење дела понекад можемо наћи у ванкњижевним равнима значења. Управо од методолошких приступа, од текста и интертекстуалности, зависе и

методички оквири. Плуралитет методичких приступа условљен је природом дела, његовим духовним „етимоном“, како би то рекао Лео Шпицер. Истраживачки задаци у настави јесу изазов за сваког ученика јер тимска сарадња знатно утиче на квалитет рада. Ученици о делу разговарају; нема открића док сами не одгонетну пишчеве тајне. То је оно што ученике, без обзира на доб, усмерава, очарава, пружа сигурност у раду и подстиче на креативност. Комбиновањем конвергентног и дивергентног учења долази се до открића, нових идеја и решавања проблема. Отворене расправе, уз довољно времена за размишљање, од велике су помоћи ученицима, посебно у развијању дивергентног мишљења. Код њих се подстиче флексибилност и оригиналност у размишљању, спремност да излажу нове идеје и пренесу своје искуство.

Истраживачки задаци, Венов дијаграм и умне мапе примери су методичких приступа који показују да се настава може организовати на различите начине, који уважавају динамику учења и рада. Истраживачки задаци се темеље на новим значењима, проналажењу необичних решења у проблемским ситуацијама. За наставника то значи можда веће ангажовање, али данас, у време кризе читања, сваки напор је вредан пажње јер неће остати без резултата. Тако настава постаје ближа, лепша, занимљивија и изазовнија, а књижевно дело остварује своју значајну васпитну и естетску функцију. Књига отвара врата сазнања, а, како каже Иво Андрић, „Остати равнодушан према књизи значи лакомислено осиромашити свој живот“.

Литература

- Гадамер, Х. Г. (1978). *Истина и метода*. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Епштејн, М. (1997). *Есеј*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Dryden, G. & Vos, J. (2001). *Revolucija u učenju: kako promijeniti način na koji svijet uči*. Zagreb: Educa.
- Ками, А. (1985). *Странац*. Сарајево: Веселин Маслеша.
- Ками, А. (1999). *Мит о Сизифу*. Београд: Моно и Мањана.
- Малиновски, Б. (1971). *Магија, наука и религија*. Београд: Просвета.
- Станојловић, С. (2009). Мапе ума као образовни стандард и метода ефикаснијег учења. У *Иновације у настави*, XXII, 118-129. Београд.

Грађа

Ками, Албер (1985). *Странац*. Сарајево: Веселин Маслеша.

Ками, Албер (1999). *Мит о Сизифу*. Београд: Моно и Мањана.

Интернет извори

www.psychologos.ru/Карты_памяти

www.rastko.rs/knjizevnost/pavic/knjiz.../05_pkp_milosevic.ht

Nada Todorov

Vlasta Sučević

Zorica Prnjat

Camus' "Myth of Sisyphus" – A Road towards the Discovery of Methodological and Methodical Levels of Meaning

Abstract: Albert Camus' quest for the answer to the essential question "Who am I?" appears in many of his works. Life which is or is not a struggle, contemplation of the absurd, half-hardheartedness, aimlessness and indifference are revealed to the reader, thus demonstrating the connection between the novel *The Stranger*, the essay "The Myth of Sisyphus" and the play *Caligula*. The myth transformation acquires new dimensions in the form of depersonalisation of the world around us.

The paper presents the comparative analysis of ideas from the aforementioned works. By using different research tasks and problem solving approach, students will discover common traits of Camus' "feeling of being misunderstood", which troubles heroes in these works. The research tasks are designed with respect to cognitive abilities of students, whereas differentiated instruction and problem solving allow students to discover literary merit of the works of this French author.

Keywords: teaching, research tasks, mind maps, Albert Camus, „The Myth of Sisyphus“, *The Stranger*, *Caligula*.

Весна Б. Пилиповић

Одсек за стране језике, Факултет за правне и пословне студије „Др

Лазар Вркатић“

vesna_pilipovic@yahoo.com

Наташа В. Бикицки

Висока пословна школа струковних студија, Нови Сад

tadon@sbb.rs

КЛАСИЧНА МИТОЛОГИЈА У НАСТАВИ СТРАНОГ ЈЕЗИКА

Сажетак: Алузије на митологију јављају се у многим аспектима савременог света: литератури, уметности, музици, пословању. Разумевање ових алузија омогућава ученицима не само да схвате везе између древног и савременог света, већ и да уоче сличности између различитих култура. У настави страног језика мит се може обрађивати на више начина, на различитим нивоима применом различитих наставних приступа и метода. Ипак, чини се да је он до сада у великој мери био занемарен. Циљ овог рада је да се испита колико студенти познају класичну митологију, колико су заинтересовани за њу, као и у којој мери је они повезују са савременим светом. Резултати могу бити од користи наставницима страног језика при одлучивању како и у ком правцу да организују наставу. Студија је изведена на Факултету за правне и пословне студије у Новом Саду. У истраживању су учествовали студенти друге године са Одсека за психологију (20), Менаџмент у цивилној безбедности (40) и са Одсека за енглески језик (29).

Кључне речи: култура, митологија, настава страног језика.

Увод

Познавање класичне митологије представља један од важних елемената опште културе. Данас се, међутим, појам „мит“ све чешће употребљава у пренесеном значењу, да обележи неистину или погрешно

уверење, што се истиче у већини општих дефиниција овог појма. У модерном научно-технолошки развијеном свету, мит се углавном доживљава као превазиђена категорија, а ово негативно поимање мита резултат је прилично раширеног уверења да су рационално и научно у потпуној супротности са поетским, интуитивним и духовним (Doty, 2000: 89). Са становишта егзактне науке, мит данас губи вредност јер не нуди валидне научно потврђене чињенице и тумачења света, али поставља се питање да ли је то довољан разлог да, као књижевна или антрополошка категорија, буде потпуно запостављен у савременом систему образовања. Културолошки, етички, архетипски и симболички аспекти мита су довољно вредни да би он задржао своје место у наставним плановима, друштвено-хуманистичких наука и у настави страног језика.

У стручној литератури мит се дефинише као скуп најчешће светих прича које обрађују трансценденталне теме као што су смрт, живот после смрти, постанак и богове (Hassan, 1952: 206), као приче које су некада истините, некада измишљене, чија је сврха да објасне унутрашње значење света и живота (Watts према Wheelwright, 1955: 473) или као приче које симболизују људско искуство и отелотворују духовне вредности једне културе (Rosenberg у Allender, 2002: 53). Међутим, термин мит, сем у стручној литератури, врло често се поистовећује са легендом или бајком (Tidline, 1999: 486). Иако сва три термина означавају фиктивне приче које карактерише натприродно и чудесно, које имају васпитну улогу и чији је циљ да обезбеде континуитет једне културе, мит увек укључује божанства или полубожанства, али ако је главни јунак човек, а не бог, мит постаје легенда (Funk & Wagnall у Tidline, 1999: 487). Како пишу Срејовић и Цермановић-Кузмановићева у уводу Речника грчке и римске митологије (1987: 1vii), према строгим критеријумима из митологије би требало искључити, између осталог, личности које се већ повезују са историјским догађајима, али се „ниједан стручњак не усуђује да ова разликовања, која су у теорији јасна, примени и у пракси“. Овај став, као и дефиниција коју дају Функ и Вагнал, прихваћена је и у овом раду.

Културолошка вредност мита

Мит је, кроз историју, имао важну улогу у изучавању развоја цивилизације, традиције и културе једног народа, система вредности неког периода или заједнице. Познавање сопственог културног наслеђа и културе других народа несумњиво отвара пут ка бољем узајамном разумевању и већем поштовању. Културолошки аспект је прихваћен као интегралан и важан део савремене наставе страних језика, али модерни концепт наставе

најчешће се задржава на бихејвиоралним обрасцима који су усмерени на друштвено-културолошке и лингвистичке норме прихваћене у оквиру једне заједнице у датом контексту (Berkovitz, 1982: 311-314, Galloway, 1980: 428-433). Иако се прихваћени обрасци понашања могу у својој реализацији прилично разликовати, они поседују заједничку нит чијим разумевањем можемо открити да ови обрасци, иако наизглед опречни, могу представљати манифестације исте скривене структуре (Hsu, 1981: 12). Један од начина да се спозна заједничко и универзално у различитим културолошким заједницама јесте и боље разумевање класичне митологије или митологије уопште јер она симболише свеукупно искуство човека и отеловљује духовне вредности једне културе (Rosenberg, 1999: xiii). Без обзира на степен развитка одређене групе, постоји нешто што је заједничко целокупној људској врсти – универзални обрасци понашања и мишљења, дубоко утиснути у колективно несвесно. Психолози су давно препознали значај архетипског у човеку и учили његову повезаност с митолошким темама (Jung, 1959). Без препознавања те споне, истинска комуникација не би била ни могућа. Проналажењем заједничког и логике којом се оно трансформише у бихејвиорално различито, постиже се дубље разумевање и прихватање елемената стране културе како се манифестују данас.

У оквиру наставе о култури страног језика, ученици се углавном информишу о правилима понашања, обичајима, прихваћеном начину комуникације и стилу живота који је доминантан у једном друштву. Учење о култури, међутим, не подразумева само збир правила „шта треба чинити“, већ и разумевање због чега је то тако прихваћено. У важне елементе културе и наслеђа спадају и историја, религија и ритуали једне заједнице. Управо зато је и улога митологије одувек била важна у антрополошким, етнолошким и социолошким истраживањима, јер је откривала друштвене појаве и друштвене оквире у којима се могло функционисати. Мит је, сам по себи, био извор невидљивог ауторитета који прописује морална правила за читаву групу, а свака култура садржи и елементе регулаторног, прескриптивног и догматичног. Кроз историју је мит био и један од начина имплицитног преношења система вредности у ком су се, путем имагинације и метафоре, учила и усвајала правила, што је свакако суптилнији начин у поређењу са стриктно израженим императивним одредбама. Несумњиво важан део стране културе јесте и књижевност и уопште уметничко стваралаштво једног народа. Симболика архетипског у митовима је често кључ за разумевање класичне, али и савремене књижевности и других облика уметничког изражавања, као што су сликарство, филм, плес, па чак и разни облици дигиталне уметности.

Немогуће је читати и разумети Џојсовог „Уликса“, а да се при том не познаје мит о Одисеју. Немогуће је бити културолошки писмен, а не познавати митологију.

Мит у модерној настави

У модерном друштву и систему образовања, мит све више губи своју важну улогу, а познавање митологије је изузетно слабо, па не подразумева више ни елементарна знања о класичној римској или грчкој митологији, као некад, а камоли познавање митологије сопственог народа или других народа. Ситуација није таква само код нас, већ је демитологизација захватила и већину образовних система западног света (Prothero, 1990: 32, House, 1992: 72).

Мит може имати важно место не само у настави књижевности, већ и у настави страних језика у којој, осим развоја језичких вештина, наставна јединица кроз коју је проткан мит, може пружити прилику и за шире упознавање опште симболике и специфичних етичких вредности једног раздобља и друштва. Међутим, у оквиру наставе књижевности, данас се у школама врло мало пажње посвећује митологији, па се ученици углавном спорадично сусрећу са елементарним објашњењима етимологије опште-познатих термина (нпр. „нарцис“), а и то често у фусноти. У оквиру наставе страних језика, мит се готово и не обрађује, и наставни планови не садрже ове теме. Ученици познају чаробњака Мерлина из цртаних филмова, носе „Nike“ патике и чули су за „Едипов комплекс“, али не знају етимологију ових појмова.

Концепција уџбеника страног језика у модерној, комуникативно-оријентисаној настави, углавном садржи мање текста, а више дијалога, док се о култури учи углавном кроз практично применљиве препоруке или примере прихваћених образаца понашања. Резултати овако конципираних наставних планова и средстава су: низак степен опште културе, немогућност интерпретације архетипских симбола, тешкоће у правилном разумевању књижевних и уметничких дела уопште и немогућност дубљег уочавања сличности и разлика између сопствене заједнице и представника других култура.

Осим тога, како је забринуто истицао Џозеф Кембел, истакнути аналитичар компаративне митологије, у делу „Снага мита“ (Campbell & Moyers, 1988: 8), у човеку постоји исконска потреба за стварањем митова, и уколико се млади развијају у свету и образовном систему који је лишен тог аспекта, отргнут од својих корена и у потрази за идентитетом, они ће стварати нове, сопствене митове, а то парадоксално могу бити било који

„јунаци“ модерног доба, укључујући и оне који доносе сасвим другачији, понекад и некавалитетан систем вредности.

Поставља се питање како рехабилитовати мит као извор поетике, имагинације и етичности, данас, у ери дигиталне технологије и све мањег интересовања за писану реч код младих генерација. С обзиром на вишеструке вредности мита у хуманистичким наукама, чини се да је неопходно применити интердисциплинарни приступ у ком би се митологија упознавала и анализирала кроз наставу књижевности, српског језика, страног језика, историје, уметности и касније, на вишим ступњевима социологије, психологије и филозофије.

Мит у настави страних језика

Теоријски, више приступа је на располагању у савременој настави, али је недовољно свести о релевантности митологије у савременом друштву.

Према програму Министарства просвете, обрада мита у настави страних језика није обавезна, али она се може извести као саставни део неке друге наставне активности, у оквиру рада на говорним вештинама или вештинама читања. Интензивно и екстензивно читање је, између осталог, усмерено и на усвајање културолошких садржаја, па представља идеалан оквир за реализацију оваквог наставног циља.

Један интересантан пример обраде митских тема с напреднијим ученицима средњих школа даје Џеф Хаус (House, 1992: 73) који предлаже анализу митова према основном мотиву, па у оквиру једног циклуса нуди митове, али и легенде и бајке у којима је централна тема храброст – од грчког Тезеја и Персеја, преко индијског Алибабе до еквадорске Ампате из „Чаробног језера“. На овако конципирану анализу може се надовезати и анализа неких дела савремене уметности која садрже исти архетипски мотив, што би створило услове да се повежу прошлост и садашњост, и успостави веза између различитих епоха и култура.

Чињеница је да лингвистичка компетенција која се кроз наставу страних језика постепено развија, односно недовољно познавање страног језика у неким фазама учења, понекад може представљати ограничење за овакву, дубљу анализу мита, али постоје и други приступи и методе обраде који се могу успешно применити. Такозвани „*task-based approach*“, у ком се промовише учење страног језика у оквиру рада на неком пројекту, може се реализовати и тако што ће ученици радити на осмишљавању презентације ликова античке митологије, док се неки митови и легенде могу обрадити и као луткарска представа или драма за млађе ученике.

Дининова такође предлаже контрастиван приступ у обради класичне митологије: упоређивање традиција и језика у односу на географско подручје, културу и историјски период, као и упоређивање утицаја културних вредности, социјалних конвенција и улога мушкарца и жене на литерарне теме и поруке (Dinneen, 2007: 56-57). Међутим, она истиче да је један од главних циљева наставе да ученици схвате зашто је митологија важна. Врло ефикасан приступ јесте уочавање митолошких алузија у савременим филмовима, песмама, телевизији и културолошким иконама (Dinneen, 2007: 56). Она даје и план часа за неколико различитих врста митова. Поред анализе ликова и порука, као и културе из које мит потиче, предлаже драматизацију, препричавање мита у неком другом лицу од оног у ком је мит забележен, или састављање другачијег свршетка мита, и обавезно дискусију у којој се разматра утицај мита на савремен живот. Тако на пример у миту о краљу Артуру поставља се питање шта означава витештво и да ли овај концепт још увек постоји и како идеали краља Артура утичу на савремени свет. Коначно, Дининова, поред различитих облика наставе (фронталног, индивидуалног и рада у групама) предлаже, сем штампаног материјала, и употребу филма и интернета (2007: 57).

Бегова (Bagg, 1990: 2) у свом раду о народним умотворинама у које укључује и мит и легенде, истиче, као и Срејовић и Цермановић-Кузмановићева пишући о античком миту (1987: 1vii), да је мит често врло кратка прича те је стога погодан за обраду на часу страног језика. Међутим, она наводи да се ови облици могу искористити не само за развијање вештине читања и говора, богаћење вокабулара, већ и за обраду граматичких облика и синтаксичких структура (Bagg, 1990: 3).

Протеро (Prothero, 1990: 33) пише да нас мит учи не реалистичним, логичким излагањем већ имагинацијом и метафором. Истицање метафоре је значајно нарочито са аспекта когнитивног приступа у настави језика. У току излагања семинарских радова на Високој пословној школи уочено је да студенти нису знали мит о богињи Нике, нимфи Ехо, нити о богу Меркуру, али су, пошто су чули причу, сами учили везу између имена произвођача спортске опреме, британског недељника и назива ланца продавница. Истицањем везе митолошких појмова са производима и предузећима не само да може накратко да учини наставу занимљивом, већ може да трајно заинтересује ученика за читање митологије и уочавање свих њених горепомнутих вредности.

Методологија истраживања

Без обзира на изложен значај митологије, утисак ауторки овог рада је да студенти нису у довољној мери упознати ни са основним митолошким појмовима. Без јасне слике о претходном знању ученика, врло је тешко остварити ефикасну наставу. Уз то, неопходно је утврдити колико су ученици заинтересовани за ову материју. Стога је циљ овог истраживања био да се установи са каквим познавањем основних митолошких појмова ученици долазе на студије, да ли постоје разлике у интересовању за митологију у односу на студијске групе којима студенти припадају, и да ли пол и претходно завршена школа имају утицај на степен познавања митологије.

Истраживање је обављено на Факултету за правне и пословне студије у Новом Саду. Од укупно 89 испитаника, 20 испитаника су чинили студенти психологије, 40 испитаника студенти безбедности, а 28 испитаника студенти енглеског језика. Један студент енглеског језика изузет је из анализе с обзиром на то да није дао податке релевантне за истраживање.

За потребе ове студије обављено је само квантитативно истраживање, јер околности нису допуштале обављање и квалитативне анализе. Помоћу упитника утврђено је ког пола је испитаник, на ком смеру тренутно студира, коју врсту средње школе је завршио – гимназију или средњу стручну школу, те да ли га митологија занима или не. Познавање митолошких појмова утврђено је помоћу теста отвореног типа у коме се од испитаника захтевало да у прву рубрику која је дата уз појмове из митологије упишу шта појам означава, а затим да у другу рубрику упишу на шта их дати појам асоцира. Подаци добијени у другој рубрици били су од великог значаја, јер су у недостатку квалитативног истраживања, као што ће у даљем раду бити приказано, били од велике помоћи истраживачу да у неколико случајева у вези са појмовима Маратон, Нарцис, Ехо, утврди у коју категорију да сврста дати одговор.

Укупно је дато десет појмова на енглеском језику: *Ajax, Ambrosia, Apollo, Atlas, Echo, Marathon, Mercury, Merlin, Narcissus, Nike*. Исти појмови на српском дати су у загради поред енглеских еквивалената: Ајант, Амброзија, Аполон, Атлант, Еха, Маратон, Меркур, Мерлин, Нарцис, Ника. Појмови Ајант (*Ajax*), Ехо (*Echo*), Меркур (*Mercury*) и Ника (*Nike*) дати су како би се видело да ли асоцирају испитанике на појмове из савременог пословног света. Амброзија (*Ambrosia*), Аполон (*Apollo*), Атлас (*Atlas*) дати су како би се уочило да ли испитаници у овим свакодневно коришћеним речима уочавају митолошку позадину. Мит о Нарцису

(*Narcissus*) одабран је с обзиром да су једну групу испитаника чинили студенти психологије. Један од датих појмова – Маратон (*Marathon*) може се тумачити као митолошки појам (име грчког бога), али се, чини се, чешће везује за легенду. Слично, чаробњак Мерлин, иако настао на лику из келтске митологије, познатији је као лик из легенди о краљу Артуру. Ова два појма, намерно су дата како би се утврдило да ли студенти евентуално уочавају приказану разлику. Уз то, очекивало се да ће студенти са групе Енглески језик показати боље резултате с обзиром на то да се ради о легенди насталој на простору Велике Британије.

Изостанак било каквог одговора у првој рубрици сматрао се нетачним одговором јер се претпостављало да је испитаник тиме показао да не зна о ком појму је реч.

Статистички подаци обрађени су помоћу програма SPSS-13. Коришћени су анализа варијансе и студендови т-тестови.

Резултати истраживања

Статистичком анализом утврђено је да не постоји статистички значајна разлика у познавању митолошких појмова између студената психологије, безбедности и енглеског језика. Мада се уочавају велике разлике између студената психологије и студената безбедности, оне ипак нису статистички значајне ($p=0.055$). Средња вредност групе Психолози ($M=2,85$, $SD=1,89$) не разликује се од средње вредности групе Безбедност ($M=1,57$, $SD=1,79$). Средња вредност групе Енглески језик ($M=2,21$, $SD=2,14$) не разликује се значајно ни од једне од наведених група.

Т-тестовима је утврђено да пол испитаника не утиче на степен познавања митологије. Није било значајне разлике резултата код мушкараца ($M=2,37$, $SD=2,46$), односно девојака ($M=1,93$, $SD=1,73$).

Преглед Наставног плана и програма за гимназије показује да се митологија обрађује у настави књижевности и историје, те се очекивало да ће студенти који су пре уписа на факултет завршили гимназију, показати боље познавање испитиваних појмова, али резултати нису показали разлику међу испитаницима према овој променљивој: $p=0.392$. Резултати код свршених гимназијалаца показују $M=2,30$, $SD=2,21$, а код студената који су претходно завршили неку од средњих стручних школа $M=1,92$, $SD=1,83$.

Чак 46 испитаника, у односу на 39 испитаника (3 испитаника нису одговорила на ово питање), изјавило је да их занима митологија. Ипак, ови испитаници нису показали боље познавање митолошких појмова у

поређењу са испитаницима који су назначили да их митологија не занима $p=.437$.

Дескриптивна статистика показује да је средња вредност броја тачних одговора $M=2.06$ док стандардна девијација износи $SD=1,98$.

Највећи број испитаника (25) дао је само један тачан одговор (28,4%), чак 20 испитаника (22,7%) није дало ни један тачан одговор, 15 испитаника (17%) дало је 2 тачна одговора, 10 студената (11,4%) одговорило је тачно на 3 питања, 9 студената (10,2%) знало је одговор на 5 питања, по два испитаника (3,4%) дала су четири, односно шест тачних одговора, два испитаника знала су одговор на 7 питања, док је само један испитаник (1.1%) дао 8 тачних одговора.

Прегледом броја тачних одговора према појмовима добијају се следећи резултати: Ајант 12 (13,6%), Амброзија 5 (5,7%), Аполон 48 (54,5%), Атлант 14 (15,9%), Еха 8 (9,1%), Маратон 4 (4,5%), Меркур 12 (13,6%), Мерлин 37 (42%), Нарцис 17 (19,3%), Ника 25 (28,4%). Важно је напоменути да, када се ради о Маратону и Мерлину, под тачним одговором прихваћено је познавање легенде везане за дате појмове (само један испитаник одговорио да је Маратон бог, не прецизирајући о ком богу је реч), док ниједан испитаник није у одговору везаном за појам Мерлина поменуо келтску религију, што ипак не изненађује, с обзиром да се име Мерлин и не јавља у келтској религији, али Мерлинов лик јесте заснован на келтском чаробњаку Мердину (Myrddin).

Анализа одговора

Уочава се да испитаници у највећем броју знају ко је био Аполон 43 (48,9%). Испитаници су наводили: грчки бог светлости и/или сунца, бог музике и/или уметности, и римски бог лепоте и склада. Ипак, треба имати у виду и да је само бог прихваћен као тачан одговор, док је бог мора и/или воде сматран нетачним одговором. У литератури (на пример у Срејовић и Цермановић-Кузмановић, 1987) наводи се да је Аполон бог поморства, а не мора или воде. Најчешће асоцијације испитаника који су дали тачан одговор односе се на лепоту, али и на свемирску станицу, и у једном случају на стрелу, што указује да су испитаници или чули за мит или видели неке од култних статуа Аполона са луком.

На другом месту по броју тачних одговора налази се Мерлин 37 (42%). Као асоцијације испитаника поменути су Камелот, магија, витезови Округлог стола, Ексакалибур. Међутим, одговори као што су цртани филм, филм, Хари Потер указују да је разлог овако релативно великог броја

тачних одговора екранизација легенди о краљу Артуру, као и провлачење мотива из легенди у другим делима.

Релативно велик број испитаника зна за богињу Нику 25 (28,4%), али није јасно да ли сви испитаници знају и да се заправо ради о богињу победе, с обзиром на то да ово име и испитанике који су дали тачан одговор, као и оне који то нису учинили, најчешће асоцира на спортску опрему, односно на патике. Занимљиво је да је један испитаник мислио да се ради о богињи среће, док су два испитаника написала да је у питању богиња рата. Забрињава што је чак 71,6% испитаника написало да је Нике искључиво робна марка која их у највећем броју случајева асоцира на патике.

Нарцис (17 тачних одговора (19,3%)) је за испитанике пре свега цвет, што и јесте тачно, али се не може претпоставити да испитаници знају да је реч о миту и о ком миту је реч, с обзиром на то да су асоцијације које наводе мирис, свежина, лепота, жуто. Само је у једном случају одговор цвет прихваћен је као тачан јер је испитаник навео да га он асоцира на грчку митологију. Међутим, сем 17 испитаника који знају о коме је реч, још за два испитаника се са сигурношћу може тврдити да су чули или прочитали мит о Нарцису, али се њихови одговори нису сматрали тачним јер су написали да се ради о богу који се удавио пошто је видео свој лик у реци, што према Речнику грчке и римске митологије (1987) није тачно. Један испитаник је написао да се ради о лику из књижевности, што такође није прихваћено као тачан одговор, јер не указује да испитаник зна да је реч о миту а не некој другој врсти књижевног дела.

Када је у питању Атлант, сем 14 тачних одговора (15,9%), још 6 испитаника је претпостављало да се ради о митолошком појму, али пишу да је Атлант бог, а не титан. Атлант испитанике који су дали тачан одговор асоцира на атлас, земљу, свет, планину а у два случаја још и на муке и тежак посао, што указује да им је познат мит о Атланту, који је био осуђен да носи небо на глави или раменима због учешћа у борби титана против богова.

Исти, релативно мали број тачних одговора добијен је за појмове Ајант и Меркур – 12 (13,6%). Ајант, на енглеском *Ajax*, према већини испитаника јесте или фудбалски клуб или детерцент, док је Меркур планета, жива или сазвежђе. Ипак, Меркур, сем поменутих 12, још два испитаника везују за митологију, али погрешно мисли да се ради о богу рата, док одговор бог писмоноша није прихваћен, мада је могуће да је испитаник мислио да се ради о гласнику богова. За Меркур се уз тачне

одговоре јављају асоцијације: планета, ватра, Сунчев систем, свемир, док их Ајант асоцира на Троју, али и фудбал и детерцент.

За нимфу Еху чуло је само 6 испитаника (6,8%), и она их асоцира на пећину, одјек и, у једном случају, музику. Два испитаника наводе да је Еха одјек, али у асоцијацији наводе Грчку и грчки мит, те су и ова два одговора прихваћена као тачна.

Само 5 испитаника (5,7%) написало је да је Амброзија храна богова. Она их асоцира на бесмртност, али и на алергију. Амброзија је била и нифма, али је један испитаник написао да се ради о богињи. За остале испитанике Амброзија је само биљка.

Најмањи број тачних одговора (4 (4,5%)) добијен је за појам Маратон. Само један испитаник написао је да се ради о богу, три испитаника пишу да је Маратон поље на ком се водила велика битка, док је још 7 испитаника очигледно чуло за ову легенду, али погрешно мисле да је Маратон гласник који је прешао пут од Маратонског поља до Атине како би донео вест о победи, а потом преминуо. Испитаници који су написали да је Маратон поље, везују га за битку и трчање или дугачку трку.

Закључак и импликације за наставу

Резултати ове студије указују на слабости у обради митологије у основној и средњој школи. Не само да статистички подаци показују недовољно познавање основних митолошких појмова, већ и, како се види у одељку *Анализа одговора*, многи одговори испитаника показују да је њихово познавање митологије често површно и непрецизно. Овакви резултати указују на потребу да мит заузме веће место у настави, нарочито књижевности и страног језика. Сигурно је да је студентима књижевности мит неопходан за тумачење књижевних дела, али познавање митологије може бити значајно и за оне који се не баве језиком и књижевношћу као струком. Митологија, као начин да се спознају сличности и различитости у културама важна је у данашњем друштву свима, а значајна је и у пословном свету.

Нажалост, у недостатку квалитативног истраживања, није се могло са сигурношћу утврдити да ли испитаници уочавају везу између митолошких појмова и појмова и производа који се данас користе или назива компанија које су данас познате широм света. Иако је већина испитаника одговорила да је *Ajax* назив фудбалског клуба или детерцента, чини се да не уочавају везу између ратника и поменутих савремених назива.

Одговори који се односе на чаробњака Мерлина показују да би у обради митологије требало укључити и друге облике комуникације сем штампаног текста и усмене речи, у оквиру наставе или као ваннаставну активност. Имајући у виду теорије о вишеструким интелигенцијама (на пример: Gardner & Hatch, 1989), у обради мита требало би користити не само штампане текстове, већ и филм, музику, драматизацију, а на неким узрастима чак и плес, и заступати различите облике наставе.

Литература

- Allender, D. (2002). The Myth Ritual Theory and the Teaching of Multicultural Literature. *The English Journal* 91: 52-55.
- Barkowitz, P. A. (1982). Foreign language: The university's sleeping giant. *Canadian Modern Language Review*. 38: 311-314.
- Begg, M. B. (1991). Folk Literature in the Foreign Language Classroom. Paper presented at the Meeting of the Indiana Foreign Language Teachers Association. Indianapolis. Dostupno na www.eric.ed.gov/ERICWebPortal/recordDetail?accno=ED343432
- Campbell, J. & Moyers, J. (1988). *The Power of Myth*. New York: Bantam.
- Dinneen, C. (2007). *Ancient Mythology and Modern Life Lessons*. Dostupno na hti.math.uh.edu/curriculum/unit/2007/02/07.02.05pdf
- Doty, W. G. (2000). *Mythography: The Study of Myths and Rituals*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press.
- Galloway, V. B. (1980). Perceptions of the communicative efforts of American students of Spanish. *Modern Language Journal* 64: 428-433.
- Gardner, H. & Hatch, T. (1989). Multiple Intelligences Go to School: Educational Implications of the Theory of Multiple Intelligences. *Educational Researcher*, 18/8: 4-10.
- Hassan, I. H. (1952). Towards a Method in Myth. *The Journal of American Folklore* 65/257: 205-215.
- House, J. (1992). The Modern Quest: Teaching Myths and Folktales. *The English Journal* 81: 72-74
- Hsu, F. L. K. (1981). *Americans and Chinese: Passage to differences*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- Jocić, M. & Vasić, V. (1989). *Školski rečnik standardnog srpskohrvatskog/hrvatskosrpskog jezika, II knjiga*. Novi Sad: Zavod za izdavanje udžbenika u Novom Sadu, Institut za južnoslovenske jezike Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.

- Jung, C. G. (1934-1954). *The Archetypes and the Collective Unconscious* (1981, 2nd ed. *Collected Works* Vol.9 Part 1). Princeton N.J.: Bollingen.
- Keesing, R. (1974). Theories of Culture. *Annual Review of Anthropology* 3: 73-94.
- Leninger, M. M. (1991). *Culture care diversity and universality: A theory of nursing*. New York: National League of Nursing.
- Prothero, J. (1990). Fantasy, Science Fiction and the Teaching of Values. *The English Journal* 79: 32-34.
- Rosenberg, D. (1999). *World Mythology*. Lincolnwood, IL: NTC Publishing Group.
- Srejić, D. & Cermanović-Kuzmanović A. (1987). *Rečnik grčke i rimske mitologije*. Beograd. Srpska književna zadruga.
- Tidline, T. J. (1999). The Mythology of Information Overload. *Library Trends* 47/3: 485-506. University of Illinois.
- Wheelwright, P. (1955). The Semantic Approach to Myth. *The Journal of American Folklore* 68/270: 473-481.

Vesna B. Pilipović

Nataša V. Bikicki

Classical Mythology in the Foreign Language Classroom

Abstract: Mythological references are present in numerous aspects of the modern world: literature, art, music, business. Understanding these references does not only help students to make connections between the ancient world and the modern world, but it also enables them to observe similarities between different cultures. In the foreign language classroom, myths can be exploited in numerous ways, at all levels using various instructional approaches and methods. However, so far they seem to have been largely neglected.

The aim of this paper is to examine what knowledge and interest of classical mythology university students bring to the foreign language classroom and how they connect it to the modern world. The results can help foreign language teachers decide which direction their teaching should take. The study was conducted at the Faculty of Legal and Business Studies in Novi Sad. The participants were second year students of psychology (20), security management (40) and the English language (29).

Keywords: culture, foreign language classroom, mythology.

УДК 371.3::[821.09-343:398

Снежана Ђ. Шевић
Филозофски факултет, Универзитет у Новом Саду
snezana.sev@gmail.com

ЈЕЗИК И МИТОЛОГИЈА У КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ – УСМЕНА КЊИЖЕВНОСТ У ОСНОВНОШКОЛСКИМ ЧИТАНКАМА

Сажетак: У давној прошлости примитивни и сурови услови живота терали су човека да, барем у песми и причи, урони у натприродну, божанску лепоту и благостање и тако обезбеди духовну и моралну храну. Певало се и приповедало на сеоским прелима и поселима, на ливадама и њивама, уз топло кућно огњиште, о: свецима, вилама и змајевима, Сунцу, Месецу, ветру и небеском огњу, мудроносним бистрим изворима, душама дрвећа и немуштом језику... о јунацима, ратовима, царевима... Те прве „говорне књиге“ утаживале су праисконску жеђ за уметношћу не само одраслих, већ и деце. Слушајући их, детиња душа се напајала животним истинама о људским вредностима које су остављале неизбрисиве трагове. У раду се истражује однос према српској усменој књижевности у настави српског језика у млађим разредима основне школе. Посматрана је заступљеност текстова усмене књижевности у Буквару и читанкама од првог до четвртог разреда као и заступљеност ауторских текстова у које је уплетена барем једна нит из вишеслојног клупка усмене књижевности.

Кључне речи: језик, митологија, књижевност за децу, усмена књижевност, интертекстуалност.

Усмена књижевност и мит – вишеслојан феномен

Човек је у давној прошлости, не могавши друкчије објаснити природу, живот, свет и своју улогу у њему, стварао митове као утврђене верске, вредносне и културне обрасце. Основна функција митова – обликовање људског понашања и обичаја, испољавана је путем многобројних обреда, али њихова улога више је била у служби ублажавања

људске несреће, патње и тешког положаја, те пружања наде „у боље сутра“. Много касније, ширењем националне свести и романтичарске естетике, митологија постаје извор надахнућа многим писцима, али и другим уметницима јер је, како каже Фридрих Шелинг „универзум у свечаном руху, прави универзум по себи, представа живота и хаоса пуног чуда у божанском ликотворству, која је сама по себи поезија, па ипак је сама за себе истовремено, грађа и елемент поезије“ (Тодоров, 2006: 11). У далекој прошлости су, дакле, примитивни и сурови услови живота терали човека да, барем у песми и причи, урони у натприродну, божанску лепоту и благодане и тако обезбеди духовну и моралну храну. Човек се бранио „живом речју“.

Певало се и приповедало, на сеоским прелима и поселима, на ливадама и њивама, уз топло кућно огњиште (симбол просветљења и прочишћења човечје душе), о: свецима, вилама, и змајевима; ратовима, храбрим косовским јунацима, царевима, хајдуцима и ускоцима; Сунцу, Месецу, ветру и небеском огњу; мудроносним бистрим изворима, душама дрвећа и немуштом језику, љубави, чојству, лепоти, човештву, али и о мржњи, кукавичлуку, шкртости и људској глупости. Певали су народни певачи уз гусле о цару Душану, Марку Краљевићу, љубама Јакшићевим, старом Вујадину и о томе како се крсно име служи, али певали су и чобани чувајући стоку, сељаци обрађујући њиву, девојке перући кошуље на врелу, момци гледајући девојке... Народни приповедачи разбијали су једноличност и сивило живота неком шаљивом причом, бајком, новелом, легендом, анегдотом или неком другом маштовитом умотворином. Мајке су својој деци певале успаванке и ташунаљке, казивале песме о породичним славама и обичајима, причале бајке, а очеви причали приче о ратовима и српским јунацима.

Необразован и неписмен народ ипак је знао да „лепа реч и гвоздена врата отвара“ и кренуо да отвара врата своје сензибилне душе бранећи се тако од зала и недаћа што су га снашла у вековном сиромаштву и под туђином. И што је више притискан свакојаким овоземаљским окрутностима, то је више вапио за рајским вртovima, лепотом и савршенством. Својим бритким хумором или тек његовом назнаком у песмама и причама у којима је туђин увек смешан („Еро с онога света“), смушен („Крепао когао“), приглуп („Ера и Турчин“) и кукавица („Марко пије уз рамазан вино“), борио се и бранио од страха, зле коби, очаја и немоћи да такво стање промени.

Хумором одишу песме и приче које су причане најмлађима. Смејала су се и деца невиђеним чудима: оседланим гускама, поткованим

паткама, зечевима у свиленим димијама и медведима у доламама, мишу који сеје проју, врапцу који жени сеницу, кокошки која иде на пазар... Те прве „говорне“ књиге утаживале су праисконску жеђ за уметношћу не само одраслих, већ и деце. Слушајући их, било под сјајним звезданим небом или на трonoшцу око породичног огњишта, дечија душа се напајала животним истинама о емотивним, естетским, моралним, духовним, односно људским вредностима које су остављале дубоке и неизбрисиве трагове.

Међутим, нису деци казиване само песме и приче које су будиле осећај задовољства, у којима су уживала и на основу којих су могла и сама да измисле неку нову умотворину. Слушала су она песме и приче о натприродним демонским бићима (враг, утваре, вјештица-лептирица, баук, Кучи-баба, Дрекавац и др.), породичној неслози (родитеља и деце, браће, маћехе и пасторке, јетрве и снахе и сл.), смрти и страшном страдању (разпињању тела, „копању“ очију), чедоморству... Да ли су оваквим, морбидно-реалистичким, приступом наши преци учили своју децу да је човек несавршен и миноран у односу на природу и Бога који ником дужни не остају или су своје синове и кћери посматрали као „мале људе“ који су, како каже Радовић, расли поред њих „радећи и понашајући се стално као одрасли“ (Радовић, 2009: 19)? Колико су ови мотиви остављали трага и како су деловали на дечји животни оптимизам и ведрину духа?

Иако живећи у подручју на који као да је сама Ерида бацила своју јабуку, и подложен углавном негативној интерференцији, српски народ успео је не само опстати, него и вековима чувати своју усмену књижевност, тако богату и разноврсну, из чије је плодноне котиледоне никла и књижевност за децу. То нежно и крхко стабаоце споро је расло – чак се ни Вук Караџић, сакупљач нашег народног блага, „није занимао за усмену дечју реч“ (Петровић Т., 2001: 20), али је ипак омогућио да многе српске бајке, новеле, приче, легенде, шаљиве песме, успаванке, ташунаљке и друге народне умотворине, не прекрије вео заборава. Тако је посредно омогућио да се танке, готово невидљиве нити усмене књижевности уплету у нова влакна српске књижевности за децу. „Потрага за истином, откривање смисла судбинских и историјских ковитлаца – иконски су покретачи уметничког стварања...“ (Радуловић, 2003: 191). Живећи у сенци „озбиљне“ књижевности, књижевност за децу је, иако несхваћена, маргинализована и ниподаштавана, прво од стране цркве¹ која је сматрала

¹ Тихомир Петровић наводи да свештенство донекле благонаклоно гледа на народне бајке и приповетке јер у њима налази додирних тачака тј. библијских мотива, док забавне умотворине (питалице, разбрајалице, шаљиве песме и др.) сматра

да луцидне умотворине кваре децу и младе, а касније и књижевне критике која је дечје писце² извржавала подсмеху, успела изнедрити уметничка дела која су намењена широком читалачком кругу који обухвата узраст од предшколског до младеначког доба. Тако је настајала и развијала се и српска књижевност за децу од Орфелинове песме „Мелодије к' пролећу“ преко Доситејеве „Басне“ па до песама песника који је први сагледао дете у детету – Змај Јова, узевши га у својим песмама „на руке, показао целом свету и прогласио највећом вредношћу и радошћу живота“ (Радовић, 2009: 19), дозвољавајући му да се смеје, машта, игра, буде размажено и враголасто. Јован Јовановић Змај је поплочао пут на који су закорачили многи тражећи у себи мрве детињства: А Вучо, Д. Максимовић, Г. Тартаља, Б. Нушић, Б. Ћопић, А. Диклић, Г. Витез, Д. Лукић, Б.В. Радичевић, М. Тешић, Д. Радовић, М. Антић, С. Раичковић, М. Данојлић, А. Поповић, М. Стефановић, Б. Црнчевић, Д. Ерић, Љ. Ршумовић, М. Одаловић, С. Велмар Јанковић, Г. Олујић, Г. Малетић, Д. Ђорђевић, С. Станишић, В. Алексић, Н. Попадић... Они се занесено обраћају својим малим читаоцима са „Поштована децо“, и неустрашиво их воде од „Пачије школе“ и „Магареће клупе“ преко „Небеске реке“ до „Плаве звезде“, када су већ довољно одрасла да се могу и сама снаћи. Тада још нису свесна да ће кад одрасту много пута позвати те чаробне слике детињства. О томе Душан Радовић каже: „Тек сад кад смо одрасли, схватили смо да су блаженства детињства, и његове најлепше тренутке трајно формулисали Змај, и Десанка и Бранко, да су на пртљагу нашег великог путовања и потуцања остале налепљене неке песме и неке слике, успомене на она заборављена места где смо некад боравили и срцем и душом“ (Исто: 21).

непристојним и кваритељским јер „ослабљују душу до краја“. Надаље наводи: „Изузимајући сегменте с побожним мотивима, црква ради својих интереса (крај XVIII века) истрајно прогања слово које претпоставља опуштање, безбрижност, површност и неизбилно схватање живота.

² У доба просветитељства, квази-писци (просветитељи, педагози) почињу да се обраћају младима/деци, а текстови упућивани деци углавном су садржавали неку поуку тј. моралистичку тенденциозност, одисали рационалношћу и тежили испуњењу задатог педагошког циља. „Прави“ писци који су пак проналазили путеве уласка у „дечји свет“, у свет детињства, нису имали храбрости да признају коме су своја литерарна дела наменили, плашећи се да ће бити проглашени мање вредним. Често су пишући под псеудонимима (нпр. Шарл Перо је своје прве бајке објавио потписавши се синовим именом) штитили себе и свој уметнички рад од подсмеха и негирања.

Рефлекси усмене књижевност у читанкама млађих разреда основне школе

Проучавање интертекстуалности књижевног дела је једна од савременијих метода у науци о књижевности јер полази од чињенице да су сви текстови међусобно повезани, видљиво или невидљиво везани са другим текстовима, односно, књижевни текст егзистира као систем „знакова културе“, као „мозаик цитата“. Ово стајалиште, као и појам интертекстуалност, у науку је увела Јулија Кристева, шездесетих година XX века. Интертекстуалне реалије могу бити узете из легенде, мита, усмене књижевности, уметничких дела других писаца, других уметности и сл.

Синкретичност народне књижевности омогућава пријемчивост млађем узрасту јер покрива поља дечјег духа (разумевања, интересовања, фантазије) и кроз „генерацијски пренос“ повезивање с архетипским. У нашој књижевности Змај је међу првима уочио ову каузалну везу. „Да није Змај већину својих дјечјих пјесама испјевао опонашајући дух и ритам народних дјечјих пјесама и игара, питање је каква би била судбина те поезије“ (Вуковић, 1996: 83).

Рефлектовање текстова усмене књижевности у уметничке (ауторске) текстове може бити остварено жанровски, мотивски, тематски, језички, обликовањем јунака, тока радње и сл. Интерференција усмене књижевности у савремене текстове може тећи од „посуђивања“ реченица или пасуса до парафразирања и имитације (условно речено јер писци стварају на предлошку легенде или мита).

У овом раду се истражује однос према српској усменој књижевности у настави српског језика у млађим разредима основне школе. Анализиране су читанке српског језика: аутори Симеон Маринковић, Милица Стојановић, Снежана Шевић, у издању Просвјете, Загреб, 2009. Све читанке (и Буквар) су усклађени са новим Наставним планом и програмом (ХНОС) и одобрене за употребу у школама на српском језику и ћириличном писму у Републици Хрватској.

Први разред

Укупно је 98 текстова (Читанка 67, Буквар 31).

Текстови из усмене књижевности

Из усмене књижевности заступљени су следећи текстови: „Ја сам чуда видео“ (шалвива народна песма), „Колико је пет и један“ (шалвива

народна прича), „Пас и кућа“ (народна прича), „Петао и боје“ (народна прича), „Голуб и пчела“ (народна прича), „Коза и седам јарића“ (народна прича), „Радознали сусед“ (народна прича), „Лисица и миш“ (народна прича), „Два јарца“ (народна прича), „Свети Сава и ђаци“ (народна прича), „Мудри дедица“ (народна прича), „Славујак“ (народна песма), „Божић штапом бата“ (народна песма), „Лисица и гавран“ (народна басна), „Ен ден доре“ (разбрајалица), „Народне умотворине“ (пословице, загонетке, питалице).

У Буквару и Читанци је укупно 16 текстова усмене књижевности. Што се тиче жанровске припадности текстова, видљива је већа заступљеност „кратких форми“ – шалјиве народне песме, народне приче, пословице, загонетке и питалице које су примерене узрасту ученика и њиховој слабијој читалачкој способности.

Текстови у којима су видљиве интертекстуалне релације

Интертекстуалне релације присутне су у следећим текстовима: Ј.Ј. Змај: „На леду“, „Чик погоди“, „Свет“; Д. Ђорђевић: „Промућурна песма“; Д. Лукић: „Јабука и Смешна прича“; П. Стокић: „Пада снег“ и „Сеница и дрво“; Д. Максимовић: „Бајка о лабуду“ и „Хвалисави зечеви“; А. Поповић: „Прича о другарском рачуну“; М. Антић: „Гозба“; Д. Обрадовић: „Две козе“; Д. Ерић: „Живот на брежуљку“; Б. Ћопић: „Јежев одговор“ (из „Јежеве кућице“), „Пјесма ђака првака“ и „Сунчев пјевач“; Л. Лазић: „Цар и скитница“.

У Буквару и Читанци укупно је 18 текстова у којима постоји дотицај са усменом књижевношћу (тематски, мотивски, жанровски, или коришћењем паганских симбола).

У предшколском периоду деца су углавном већ чула понеку песму чика-Јове Змаја, било да се ради о успаванкама, цупаљкама или ташунаљкама које су им певале мајке или баке и разбрајалица које су им читале васпитачице у вртићу. У школи се то дружење наставља. Укупно у Буквару и Читанци има девет Змајевих песама које су углавном проткане духом и ритмом усмене књижевности. Песма „Чик погоди“ колерира са народним питалицама:

- Чик погоди, бато,
шта ти сека носи?
- Једно парче шећера!
- Јест' погодио си,
ал' у којој руци,

Би ли мог'о знати?
Ако и то погодиш,
ја ћу ти га дати.

У песми „На леду“ опонаша се ритам и дух обредне народне игре понављањем стихова *Ој дуледу, дуледу* на почетку прве и последње строфе, слично као у додолским песмама (*Ој додо, ој додоле*). Још једна песма, која може успоставити везу са обредом слављења, овог пута пролећа, је песма „Свет“, која сваким својим стихом ствара топле слике и улева животну радост.

Полазећи од народне изреке „Добро ми је као овци међу вуцима“, Драгомир Ђорђевић у „Промућурној песми“ вешто избегава типизираност, представљајући однос овца-вук у измењеном облику – овца више није жртва јер препознаје намере вука и закључује да би најпааметније било да позове ловца „да мангупа слисти“. Не брза, већ размишља и зна од кога ће затражити помоћ да реши проблем и позива малог читаоца да је следи.

У причама Драгана Лукића и Александра Поповића интертекстуална релација је заснована на поштовању норми патријархалног друштва, односно даривања: примање подразумева и давање (дар и уздарје). У причи „Јабука“ испољено је анимистичко веровање да биљке имају душу јер су као и све у природи Божји дар – управо зато јабука (дар) не жели да је узму они који се око ње свађају и не умеју да деле, што потврђују и стихови народне песме: „Босиљак се од мириса даје, / јабука се од милости даје“. Јабука је у српском народу симбол здравља и плодности, али и митски мотив (*златна* јабука као симбол богатства, среће и лепоте). У „Причи о другарском рачуну“ говори се о условљавању дара и уздарја – посећујући болесну другарицу девојчица јој поклања лилихип и потпуно идентичан добива као уздарје. Писац поставља питање о сврсисходности овог чина: да ли је онда резултат једнак нули, ништаван, и даје одговор да није: „У другарском рачуну резултат је раван великој другарској пажњи и љубави“. Овим причама оба писца уводе младе читаоце у свет традиције, свет старих српских обичаја и веровања.

Неки савремени текстови имају карактеристике басне. Тако „Гозба“ Мирослава Антића тематски подсећа на басну „Лисица и рода“:

Био кози рођендан,
па је госте звала,
мачку, пса и квочку
и два прасца мала,
и у тањир сваком

младог лишћа дала.
Гости рекли јадни:
Хвала, нисмо гладни.

Басна „Две козе“ Доситеја Обрадовића, иако настала као имитација на предлошку народне басне „Два јарца“, ипак носи другачију поруку. Две козе су договором успеле решити проблем. Занимљив је и текст „Сеница и дрво“ Петра Стокића (дрво прво одбија да пружи гостопримство сеници, али бива кажњено па је скрушено позива назад; сеница опрашта, враћа се и брани дрво од гусеница; дрво и сеница потом живе у слози). Обичај гостопримства је познат у култури српског народа и његови мотиви су дубоко религиозни. Гост (путник-намерник, просјак) носи у себи или божанско или демонско и како наводи Чајкановић: „Гостопримство је постало на основу веровања да божанства и демони путују по свету, прерушени у путнике и просјаке, и да, према томе, сваки путник и сваки просјак може бити у ствари прерушено божанство“ које ће, ако га лепо дочекамо, наградити, а ако га одбијемо, казнити и упропастити“ (Чајкановић, 1994: 126). Наш народ има једнака схватања и према пружању гостопримства животињама. Верује да одређене животиње (нпр. пас, мачка), ако му саме дођу пред кућу, или птице, ако направе гнездо под стрехом и слично, не треба терати јер доносе срећу.

Савремени текст који има карактеристике шалјиве народне приче је „Смешна прича“ Драгана Лукића. Миш изгризе баки нови кожух и она изриче клетву: „Веселење ти главе дошло“ и од тог тренутка тече фабуларно набрајање (миш-петао-лисица-курјак-медвед-деда), али за разлику од приче „Деда и репа“ следи неочекиван завршетак, односно деда од медвеђега крзна поново шије баки кожух, круг се затвара. Тако је смех збиља мишу „дошао главе“. И „Бајка о лабуду“ Десанке Максимовић интертекстуалну везу са народном бајком остварује већ у самом наслову. Бајка почиње уобичајеним обрасцем: „Живела је на врху планине мала Снежана, краљица зиме“, али већ после те прве реченице ауторка гради композицију која са народном бајком има још само неколико додирних елемената (завршетак, персонифициран лик Сребрне звезде и преображење црне птице у лабуда). Радња је сведена на само један мотивски низ – испунити обећање дато црној птици, учинити је мимикричном. У народном веровању црни лабуд представља злу девојку која се, кад је три пута уроне у воду, ослобађа страшне чаролије и постаје бела, а бели лабуд је симбол светлости, не припада земаљском свету већ Сунцу и небу. Лик Снежане, али и Сребрне звезде дат је реалистично, а при сликању оба лика даје се и

одређена васпитна порука: „Могла јој је заповедити, али Сребрна звезда је била врло стара, па је Снежана због тога умиљато замоли...“ чиме се мала Снежана ставља у раван детета које треба да поштује старије без обзира на свој положај. У структури песме „Хвалисави зечеви“ Д. Максимовић полази од заклетве која је јединствен исказ, односно више молба упућена Богу, у циљу осигурања од зла и несреће. Међутим, песникиња не користи заклетву у логичкој фигуративности, што доводи до апсурда (нонсенса) и ствара хумористичан ефект: „Тако ми не отпала рука, не бојим се вука. / Мајка да ме жива не гледа, не бојим се медведа. / Тако ми купусова струка, не бојим се лисице, копца ни баука“.

Бранко Ћопић у стихованој бајци „Јежева кућица“ говори о вредности и поштовању дома и огњишта. Заплет почиње у тренутку када се јеж опрашта од лисице, одбијајући њен позив да преноћи у гостима те креће кући. Лисица, желећи да види каква је то кућа, коју јеж толико воли, креће за њим. Прикључују јој се вук, дивља свиња и медвед који се такође чуде „јежу будали“. Расплет „приче“ се догађа кад сујетни пратиоци, сем лисице, гину јер нису имали „свој кров над главом“. У одломку – „Јежев одговор“ – који полази од народне изреке „Моја кућица, моја слободица“ дата је и снажна порука:

Ма какав био
мој родни праг,
он ми је ипак
мио и драг.
Прост је и скроман,
али је мој,
ту сам слободан
и газда свој.

У „Пјесми ђака првака“ Б. Ћопић полази од прастарих народних умотворина – тужбалица чије је постојање повезано, како наводи Деретић, „с паганским погребним обичајима, а до новог доба сачуване су у изворној чистоти само у Црној Гори, Боки и источној Херцеговини“.

Збогом, бако, мили роде,
у школу ме јутрос воде,
тамо ће ме вазда тући,
жив ти нећу доћи кући.
Збогом, јање, свилоруно,
чобан ти је погинуо.

Ћопић такође у своју причу „Сунчев пјевач“ уводи неколико елемената из усмене књижевности, али их повезује и са Езоповом басном „Цврчак и мрав“. Међутим, он у својој причи показује далеко хуманији став и оптимизам: цврчак пева свој сунчани дитирамб и само га понекад прекине злуради хрчак својим бесним репликама. То не ремети цврчково расположење, чак и кишу подноси мирно и чека да поново запева, а кад је киша стала и он запевао сунцу приносећи своју песму као дар, свима је пренео своје расположење и животни оптимизам. У басни „Цврчак и мрав“, уметник цврчак бива проган и изопштен из заједнице јер се сматрало да не ради ништа, а у „Сунчевом пјевачу“ Ћопић рехабилитује цврчка уметника.

Добрица Ерић своју песму „Живот на брежуљку“ заснива на симболици имена (Живко, Живка, Живадин, Живадинка, Живан, Живана). Сретен Петровић напомиње „свакако према богињи Живи – која дете оставља у 'животу“ (С. Петровић, 1999: 92).

Лаза Лазих у драмски текст краће форме – „Цар и скитница“, из народне књижевности уграђује само мотив чаробне фруле, инструмента који вреди више од свог злата, сребра и материјалног блага јер „онај ко је носи и свира у њу, слободан је“. Вешти скитница, својом чаробном фрулом, производи умилне звуке и обасипа све око себе духовном лепотом.

Други разред

У читанци има укупно осамдесет текстова.

Текстови из усмене књижевности

Из усмене књижевности заступљени су следећи текстови: „Лисица и гавран“ (народна басна), „Во и миш“ (народна басна), „Бик и зец“ (народна басна), „Краљевић Марко и орао“ (народна песма), „Мајка Јову у ружи родила“ (народна песма), „Смешно чудо“ (шаљива народна песма), „Народне умотворине“ (пословице, загонетке), „Седам прUTOва“ (народна приповетка), „Зец на спавању“ (шаљива народна прича), „Звали магарца на свадбу“ (народна прича), „Лажа и Паралажа“ (народна прича), „Старо лијино лукавство“ (народна прича).

У Читанци је укупно дванаест текстова из усмене књижевности. Што се тиче жанровске припадности текстова и даље је већа заступљеност „кратких форми“ – шаљиве народне песме, народне приче, пословице, загонетке. Основна функција ових текстова је да на шаљив или „озбиљан“

начин прикажу младим читаоцима људске мане (хвалисавост, уображеност, завист, непромишљеност, пргавост) како би развили врлине (оштроумност, мудрост, добротинство, стрпљење), стекли знања о језику, развили комуникацијске вештине и развили естетски доживљај.

Текстови у којима су видљиве интертекстуалне релације

И у овој Читанци има текстова у којима се уочавају интертекстуалне релације. То су следећа књижевна дела: Ј. Ј. Змај: „Хвала“; Ј. Ј. Змај: „Патак и жабе“; Момчило Тешић: „Пролећно јутро у шуми“; Мирослав Антић: „Кад сам био велики“ (мотив – див); Симеун Маринковић: „Свети Сава и млад човек“; Љубивоје Ршумовић: „Жабља басна“; Љубивоје Ршумовић: „Дете“; Доситеј Обрадовић: „Коњ и магаре“; Доситеј Обрадовић: „Пас и његова сенка“; Влада Стоиљковић: „Пргав момак“; Душан Радовић: „Прича о незахвалном мишу“; Душко Трифуновић: „Два јарца“; Радомир Путниковић: „Нилски коњ и антилопа“; Бранко Ћопић: „Жућа рачунџија“; Бранко Ћопић: „Развигор“; Бранко Ћопић: „Доживљаји мачка Тоше“; Десанка Максимовић: „Сликарка зима“.

У Читанци је незнатно већи број текстова (17) у којима постоји дотицај са усменом књижевношћу. Примери интерференције са народном књижевношћу приказане се анализом неколико текстова. Пажљивим читањем Тешићеве песме „Пролећно јутро у шуми“ могу се открити трагови митског значења (Новим лишћем храст се кити / прастари) нпр. мотив дрвета (симболика и значај храста и бора). Храст је дрво које српски народ уважава и сматра светим јер је под његовом широком крошњом вршио многе обичајне радње (сабори и молитвени скупови, суђења), његове гране се узимају за бадњак, а на његовој кори врше записи (божанска снага – јер ако ко посече „запис“ стиже га божја казна па и смрт). Страхопоштовање према храсту, које је, како наводи Веселин Чајкановић „у старим индоевропским религијама познато дрво бога громовника“ (Чајкановић, 1973: 8), вуче корене из далеке словенске прошлости. Други мотив у овој песми је сунце којем се „поклонише борови“ кад се заори химна шумских птица. Поклањање сунцу, симболу плодности, које доноси топлоту, сјај и буди успавану природу, буди снажне емоције. Значајно је што то чини бор, изразито сеновито дрво демонске снаге (ако је самоникло на гробљу или у његовој близини). Може бити и свето ако га је посадио владар, те се онда под њим окупља народ. Чајкановић као пример божанске снаге наводи бор краља Милутина.

Трећи разред

Заступљени текстови из усмене књижевности

У Читанци су заступљени следећи текстови из усмене народне књижевности: „Медвед и лисица“ (народна басна), „Вук и јагње“ (народна басна), „Марко Краљевић и бег Костадин“ (народна епска песма), „Космодеј“ (народна бајка лужичких Срба), „Чардак ни на небу ни на земљи“ (Српска народна бајка), „Народне умотворине“ (брзалице, питалице, разбрајалице, пословице), „Обичајне песме Ветар и Сунце“ (народна приповетка), „Свијету се не може угодити“ (народна приповетка), „Зечеви нису најстрашљивији“ (Српска народна приповетка), „Клин-чорба“ (народна прича), „Свети Сава и сељак без среће“ (народна прича), „Миш посеја проју“ (шаљива народна песма), „Двије сеје брата не имале“ (народна песма), „Женидба врапца Подунавца“ (шаљива народна песма).

У Читанци је укупно петнаест текстова усмене књижевности. Што се тиче жанровске припадности текстова већа је заступљеност народних приповедака и народних прича.

Текстови у којима су видљиве интертекстуалне релације

У Читанци се налазе следећи текстови, у којима је изражена интертекстуална релација: Бранко Миљковић: „Песма о цвету“, Мирослав Антић: „Плави месец“, Добрица Ерић: „Славуј и сунце“, Симеун Маринковић: „Свети Сава помаже човеку да се снађе“, Гроздана Олујић: „Стактарева љубав“, Доситеј Обрадовић: „Магарац у лављој кожи“, Стеван Раичковић: „Бајка о белом коњу“, Стојанка Давидовић-Грозданов: „Прича о доброј роди“, Бранко Ћопић: „Мачак отишао у хајдуке“, Душан Радовић: „Здравица“, Десанка Максимовић: „Бајка о извору“, „Зебе плашљивице“, „Прича о Раку Кројачу“.

У Читанци се налази тринаест текстова у којима постоји утицај усмене књижевности. Наведени текстови су углавном повезани мотивски и жанровски. Коришћењем митских симбола (Месец, Сунце, извор, бели коњ...) аутори повезују прошлост и садашњост.

Четврти разред

Текстови усмене књижевности

У Читанци за четврти разред има мање дела из народне књижевности. То су: „Златна јабука и девет пауница“ (српска народна бајка), „Пепељуга“ (народна бајка), „Међед, свиња и лисица“ (народна приповетка), „Биберче“ (српска народна приповетка), „Јеленче“ (народна

песма), „Најбоље задужбине“ (народна прича), „Стари Вујадин“ (народна песма), „Наджњева се момак и девојка“ (народна песма), „Народне умотворине“, „Јетрвица адамско колена“ (народна песма).

У Читанци је укупно десет текстова усмене књижевности. Што се тиче жанровске припадности текстова, већа је заступљеност прозних врста (бајке и приповетке) .

Текстови у којима су видљиве интертекстуалне релације

У овој Читанци има више књижевних дела, него у претходним разредима, у којима су видљиве интертекстуалне релације. То су: Бранислав Нушић: „Хајдуци“, Бранко В. Радичевић: „Бајка о дечаку и месецу“, Војислав Илић: „Јесен“, Бранко Ћопић: „Месец и његова бака“, Светлана Велмар Јанковић: „Стефаново дрво“, „Златно јагње“, Александар Поповић: „Пепељуга“, Љубивоје Ршумовић: „Аждаја свом чеду тепа“, Љубиша Ђокић: „Биберче убија алу“, Ј.Ј. Змај: „Циганин хвали свог коња“, Гроздана Олујић: „Олданини вртови“, „Звездане луталице“, Добрица Ерић: „Чик да погодите због чега су се посвађала два златна брата“, Брана Црнчевић: „Мрав добра срца“.

У Читанци има четрнаест текстова у којима постоје мотиви из усмене књижевности. Наведени текстови су углавном повезани на три начина:

* мотивски,

* жанровски

* и коришћењем митских ликова (аждаја, ала, виле, вештице, златно јагње...) и митских симбола (вретено, Сунце, месец, огњиште, звезда...).

Прича „Златно јагње“ С. Велмар-Јанковић је посебно занимљива за школску интерпретацију. Она својим називом наговештава снажну повезаност са веровањем наших старих – златно јагње можемо посматрати као двоструки соларни симбол (златна боја и златно јагње – руно). Символика златног овна/руна, као тежње за самоактуализацијом – спознавањем самог себе, света око себе и смисла живота, уграђена је у блиског сродника – златно јагње. Управо се то невино, младо и умиљато златно јагње јавило дечаку Растку једне ноћи у сну. Својом светлошћу поново је дечаку вратило радост и животни оптимизам, али и открило тајну – за остварење неког узвишеног циља потребно је победити мрачне силе, властити страх. У ту причу, која у почетку говори о дечаку Растку који се плаши вука а чији се страх и кукавичлук постепено претварају у храброст – пријатељство с вуком, спретно су уткане нити религиозног (вук је

демонска животиња, припада хтонском) и многобожачког веровања (Сава „вучји пастир“) које имплицира да су Срби у давној прошлости поштовали „вучје божанство, чије су функције пренесене доцније на светога Саву“ (Чајкановић, 1973: 155) .

Закључак

У раду је анализирана заступљеност текстова усмене књижевности у читанкама (од 1. до 4. разреда ОШ) као и заступљеност ауторских текстова у које је уплетена барем једна нит из вишеслојног клупка усмене књижевности. Усмена књижевност уграђена је у све анализирани читанке српског језика при чему су поштовани одређени принципи: прилагођеност децем узрасту – жанровски, тематски, идејно, мотивски; односно њиховим читалачким и рецепцијским способностима што значи да је у 1. и 2. разреду већа заступљеност „кратких форми“ (шаливе народне песме, народне приче, пословице, загонетке и питалице), а у 3. и 4. разреду прозне врсте (приповетке, бајке). Једнак образац је присутан и у интерферирајућим текстовима.

Највећи број текстова из усмене књижевности је у првом разреду (16), а број опада како се приближава четвртном разреду (10). Слично је и са текстовима у којима су запажене интертекстуалне релације са усменом књижевношћу.

Књижевност за децу је дуго био добро сакривен и закључан ковчег препун стваралачког блага. И кад су једном деца пронашла тај древни ковчег, скинула тешки катанац, отворила га, те радознало и нестрпљиво дотицала свакојако благо, не желе га више затворити. Не желе затворити тај магични ковчег који им је разбуктао машту и позивао их на игру. Она су отвореног срца и спремна за беседу са онима који им могу помоћи то благо да сачувају. Увек су спремна на далеке пловидбе и необична путовања са онима који још нису заборавили стазе властитог детињства, који желе да пронађу уточишта властитог духа и прокрче путеве неком новом неоткривеном и тајанственом свету.

Испричати старе згоде на нов начин – зашто не? „Стваралаштво великих уметника у знаку је спиритуалне чежње, сталног духовног раста и напретка, што од ствараоца чини неку врсту хришћанског мистика“ (Радуловић, 2003: 190).

Време пролази и не треба бити неодлучан и несигуран јер што дуже будемо чекали, пре ће нам стазе и мостови зарастати у коров. Протекло је већ доста година откада нам је Радовић исказао своју стрепњу да ће машине

појести човека. Овај дивни поета је ипак задржавао клицу оптимизма говорећи:

Човек, међутим, не одустаје од своје радозналости. Треба га само оружати маштом, ведрим духом и здравом осећајношћу, то је једина шанса да остане супериоран над техником, над бетоном и гвозђем... Детињство је присутно у свима нама. То се тешко може објаснити. Били смо деца, чедни и радосни као пролеће, било је лепо што живимо, што се крећемо, са узбуђењем смо легали и са још већим узбуђењем се будили, халапљиво живели међу малим стварима и безначајним радостима (Радовић, 2009: 21).

Литература

Примарна:

Буквар за први разред основне школе (2009). Аутори: Симеон Маринковић, Милица Стојановић, Снежана Шевић. Загреб: Просвјета.

Читанка за први разред основне школе (2009). Аутори: Симеон Маринковић, Милица Стојановић, Снежана Шевић. Загреб: Просвјета.

Читанка за други разред основне школе (2009). Аутори: Симеон Маринковић, Милица Стојановић, Снежана Шевић. Загреб: Просвјета.

Читанка за трећи разред основне школе (2009). Аутори: Симеон Маринковић, Милица Стојановић, Снежана Шевић. Загреб: Просвјета.

Читанка за четврти разред основне школе (2009). Аутори: Симеон Маринковић, Милица Стојановић, Снежана Шевић. Загреб: Просвјета.

Секундарна:

Вуковић, Н. (1996). *Увод у књижевност за дјецу и омладину*. Подгорица: Унирекс.

Деретић, Ј. (2002). *Историја српске књижевности*. Београд: Просвета.

Илић, П. (2006). *Српски језик и књижевност у наставној теорији и пракси: методика наставе*. Нови Сад: Змај.

Lagumdžija, N. (2000). *Basna u osnovnoškolskoj nastavi književnosti*. Zagreb: Hena.com.

- Петровачки Љ. (2007). Унапређивање наставе српског језика и књижевности. У *Зборник радова*. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Петровић, С. (1999). *Српска митологија*, I књига. Ниш: Просвета.
- Петровић, Т. (2001). *Историја српске књижевности за децу*. Врање: Учитељски факултет.
- Петровић, Тихомир (2009). Дете као читалац. У *Детињство* бр. 3, год. XXXV (24-29). Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Радовић, Душан (2009). Дете и књига. У *Принцеза лута замком*, књ.19. Нови Сад: Змајеве дечје игре.
- Радуловић, Оливера (2003). *Лист небеске књиге*. Нови Сад: Змај.
- Тодоров, Н. (2006). *Методолошко-методички приступ у школској интерпретацији бајке*. Сомбор: Педагошки факултет.
- Радуловић, Оливера (прир.) (2008). *Тумачења књижевног дела и методика наставе*, део 1, 1. изд. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Радуловић, Оливера (прир.) (2009). *Тумачења књижевног дела и методика наставе*, део 2, 1. изд. Нови Сад: Филозофски факултет.
- Срнковић, Милан (1980). *Дječја књижевност*. Загреб: Школска књига.
- Чајкановић, В. (1973). *Мит и религија у Срба*, коло LXVI, књига 443. Београд: Српска књижевна задруга.
- Škreb, Z. I A. Stamać (1986). *Uvod u književnost*. Загреб: Globus.
- Наставни програм српског језика за припаднике српске националне мањине у Републици Хрватској* (2009). Вјесник Министарства просвете и спорта, Загреб.
- Детињство – Часопис о књижевности за децу*, година XXXV, број 1-2, 2009. Нови Сад: Змајеве дечје игре.

Snežana D. Šević

Language and Mythology in Children's Literature – Oral Literature in Primary School Readers

Abstract: In the distant past, primitive and harsh conditions of life urged people to immerse themselves, at least in songs and stories, in supernatural, divine beauty and prosperity and thus provide spiritual and moral food for themselves. They sang and told stories at village spinnings and gatherings, on meadows and fields, beside the warm hearth, about: saints, fairies and dragons, the Sun, the Moon, wind and heavenly fire, wisdom-giving clear springs, spirits of trees and

animal language... about heroes, wars, emperors... These first “spoken books” quenched the primordial thirst for art not only in adults, but also in children. By listening to them, the child’s soul absorbed life truths about human values which left indelible traces. This paper explores the attitude towards Serbian oral literature in the teaching of Serbian language in lower grades of primary school. The quantity of texts of oral literature in the Primer and readers from the first to the fourth grade is looked into, as well as the quantity of authorial texts into which at least one thread from the multilayered coil of oral tradition is woven.

Keywords: language, mythology, children's literature, oral literature, intertextuality.

Danica M. Jerotijević
Faculty of Philology and Arts, University of Kragujevac
danicajerotijevic@gmail.com

TEACHING MYTHOLOGY THROUGH ROLE PLAY AND CONTEMPORARY MUSIC IN AN EFL CLASSROOM

Abstract: Studies conducted in the last decade of the 20th century demonstrated the efficiency of content-based instruction not only concerning EFL learning and content material retention, but also regarding the development of critical thinking skills and overall school success. The present paper aims to determine the benefits of integrating content into EFL teaching, with regard to Greek and Roman mythology, by means of two popular techniques: role play and contemporary songs. A total of 40 high school students at intermediate level of proficiency participated in the study comprising an experimental (=20) and control group (=20). The experimental group underwent a one-month long instruction about mythology through various role play tasks and modern songs containing relevant mythological information. The control group likewise received lessons on mythology, yet in a more traditional setting with the teacher holding lectures. The results confirmed the initial hypothesis that role play and music activities would be more efficient than traditional teacher-fronted instruction.

Keywords: role play, contemporary music, EFL, content-based learning.

Content-Based Learning

Content-based learning (CBL) represents the integration of content and language learning. It includes learning relevant subject-matter by means of authentic material adequate for the needs of learners (Stryker & Leaver 1997). It is suggested that CBL enables actual use of language in real life situations outside the classroom simultaneously stimulating the independence of learners. By learning meaningful content and acquiring skills in a language, students of a

CBL classroom attain a twofold proficiency and are thus more motivated and interested than students studying under different approaches (Davies 2003). However, potential problems may arise due to the fact that learners may disregard the language believing that the subject matter is of primary focus and, furthermore, CBL may be demanding for both teachers and students (Troncale 2005; Stryker & Leaver 1997). Additionally, excessive use of native language during the explanation or practice segments may be a drawback for it decreases the time for TL use. Vocabulary is a fundamental component of the previously mentioned approach, which is why classes must be carefully planned taking vocabulary requirements as well as content suitability into consideration (Gardner 2009). Studies showed favourable effect of CBL on vocabulary retention (Kiji & Kiji 1993), which is why we decided to test the interrelatedness of the two once again in the Serbian EFL context.

Role Play in EFL

A successful language instruction aims at enabling opportunities and activities that might benefit students' overall performance in a target language (TL) especially outside the classroom. Thus numerous renowned authors have been promoting the employment of communicative tasks concentrating on conveying a message, not on form, which will involve students in interaction and develop necessary skills and strategies for further expansion of L2 knowledge (Nunan 1998). Role play, as one of the social communicative activities, is believed to enhance communicative competence for it stimulates the use of a foreign language (FL) in real life situations (Livingston 1983). In the aforementioned technique, students are supposed to use their imagination in assuming another identity and display a range of acquired structures and vocabulary. Furthermore, it is acknowledged that role play increases learners' motivation and involvement, it is enjoyable, enables spontaneous production, development of all four skills and the use of social, empathic and communicative strategies (Van Ments 1999) and informs learners about the aspects of TL culture (Maxwell 1997). However, some of the disadvantages may include discipline issues due to the technique's unpredictability, introverted learners' unwillingness to participate as well as the lack of time for other activities since it is fairly time-consuming (Van Ments 1999).

Music in EFL

Similarly to the use of role play, the employment of contemporary and popular music may be motivating for students, for it provides possibilities for the

expansion of vocabulary, clarification of grammar through authentic language use, pronunciation practice etc. Songs are interesting, pleasant, catchy and thus the relevant aspects of TL they convey are easy to remember. Music likewise decreases anxiety, creates a favourable learning environment and may successfully introduce TL culture to FL students. Hence, the employment of music may have psychological, pedagogical and sociological benefits (Shen 2009). Nevertheless, potential problems with using music may include a lack of clarity and deliberately mistaken pronunciation or structure for special purposes.

Methodology

The Aim of the Study

The present study aims at determining whether integrating mythological content in Serbian EFL curriculum by means of role play and contemporary music can be beneficial in terms of expansion of overall knowledge about mythology and TL vocabulary. We likewise investigate the attitudes of students enrolled in a content-based classroom towards learning about mythology through the aforementioned techniques, although the latter goal was not our primary concern.

Research Questions

Before conducting the actual research, we formulated two fundamental research questions relevant for the study:

- Is the use of role play and contemporary music in a content-based classroom more efficient than traditional teacher-centred techniques, especially regarding teaching mythology?
- Can the employment of the previously mentioned techniques in a content-based classroom (in our case content is concentrated on mythology) benefit EFL learners' vocabulary expansion?

Hypotheses

Bearing the research questions in mind, we based the present study on the following hypotheses:

Hypothesis 1: Learning about Greek and Roman mythology is facilitated by the use of role play and contemporary music.

Hypothesis 2: Learning about mythology through role play and contemporary music benefits EFL learners' vocabulary retention.

Participants

A total of 40 high-school students at an intermediate level of proficiency (B1 level CEFR)¹ participated in the study. To measure the proficiency level, the participants took the relevant Cambridge diagnostic test. For the purpose of the study the participants were divided into two equally numbered groups: experimental (=20) and control (=20). Only the experimental group underwent a one-month long instruction about mythology through role play and contemporary music, whereas the control group had traditionally instructed classes also including facts about Roman and Greek mythology

Instruments

To measure the participants' current knowledge of mythology we distributed a multiple-choice and fill-in-the-gap test before the experiment and repeated it after the experiment with both groups (pre-test/post-test). Furthermore, to explore the second hypothesis, we conducted a vocabulary test containing the words covered during the experiment with both groups and compared the results. Again, there was a pre-test prior to the experimental period, and a post-test following the period in question. Finally, in order to gain an insight into students' attitudes towards this particular type of content-based learning, we conducted a five-point Likert scale questionnaire that comprised two parts. The first part regarded general attitudes towards learning mythology, and was done by both groups, whereas the second part contained statements about techniques employed in the experimental group and was thus completed solely by them.

Procedure

The experiment was conducted from February to March 2011/2012 academic year. The participants received course credit for the engagement in 45-minute after school sessions of content-based learning, two days a week, irrespective of their regular English classes. The experimental classes consisted of various role play activities (Appendix 1) in which students usually assumed the roles of certain mythological beings transforming myths into real-time situations. Role play activities were then followed by diverse exercises discussing the topics or characters occurring during the role play as well as the relevant vocabulary. In addition to the previously mentioned techniques, each class included at least one contemporary song (Appendix 2) containing either

¹ Diagnostic tests were taken from the official Common European Framework of Reference website <http://www.examenglish.com/CEFR/B1.htm>

mythological situations or characters. Songs were likewise followed by discussions and exercises including vocabulary explanation and practice.

Statistical Data Processing

To accurately compare results of the two groups before and after the experiment, a t-test was conducted to explore whether there was a statistically significant difference in the performance of the two groups. Percentage counts were determined and compared for the results of the final questionnaire.

Results

Results part 1: Knowledge of Mythology

Results of the pre-test: Accuracy count

Experimental group: mean value 3.15; percentage count 15.75%

Control group: mean value 2.65; percentage count 13.25%

Statistical significance (t-test score)

$p=0.2345$ $t=1.2080$ $df=38$ Standard Error of Difference: 0.414

Standard Deviation: 1.31 SEM: 0.29

The results of the test that preceded the actual experimental period show that the two groups were not significantly different statistics-wise ($p=0.2345$), which means that both groups possessed an approximate level of knowledge of mythology. These results could be supported by the mean values of answers, which was 3.15 for the experimental group, and 2.65 for the control one, or percentage scores (15.75% accurate answers in the experimental group, and 13.25% accuracy in the control group). Although the means were not identical they were similar enough to ensure the validity of the starting point concerning similarity of the two groups participating in the study. Furthermore, we notice a slightly lower achievement within the control group, however, it was not considerable enough for us to consider it a drawback for the control group.

Results of the post-test: Accuracy count

Experimental group: mean value 16.25; percentage count 81.25 %

Control group: mean value 8.30; percentage count 41.5%

Statistical significance (t-test score)

$p<0.0001$ $t=10.9053$ $df=38$ Standard Error of Difference: 0.729

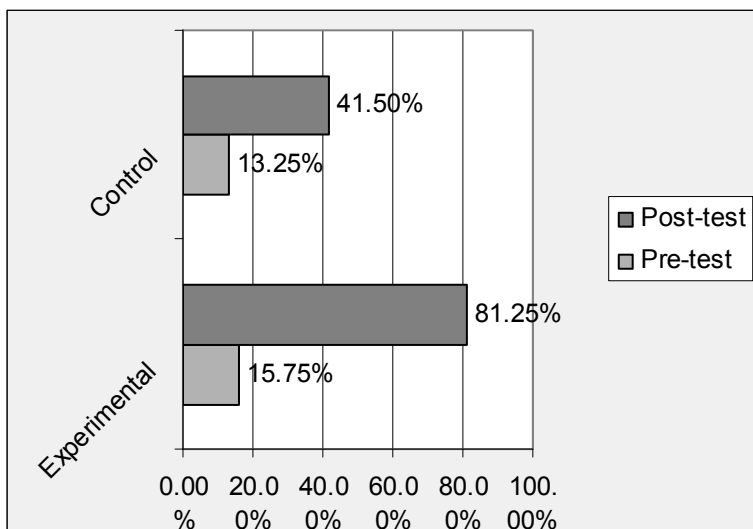
Standard Deviation: 2.67 (E Group) / 1.87 (C Group) SEM: 0.60 (E Group) / 0.42 (Group)

After the experimental period, the performance of the experimental group was almost two times higher than that of the control group, which could be seen from the mean values (experimental group 16.25 and control one 8.30)

or percentage scores (81.25 % for the experimental versus 41.5% for the control group). Judging by the results of t-test, the difference in the performance of the experimental and control group proved extremely statistically significant ($p < 0.0001$), meaning that the improvement in the accuracy percentage was not due to chance but to successful implementation of the two investigated techniques. The results of the performed statistical analysis thus confirmed our first initial hypothesis, that learning about Greek and Roman mythology is facilitated by the use of role play and contemporary music. Hence, the aforementioned techniques may be considered more beneficial than traditional ones in helping students acquire knowledge of mythology.

Diagram Chart for Percentage Scores

For the sake of clarity and conciseness, we present the summarised percentage scores for both groups and both testing periods in a chart that follows.



Results part 2: Vocabulary Retention

Results of the pre-test: Accuracy count

Experimental group: mean value 11.30; percentage count 45.2%

Control group: mean value 10.75; percentage count 43.2%

Statistical significance (t-test score)

$p=0.4839$ $t=0.7070$ $df=38$ Standard Error of Difference: 0.778

Standard Deviation: 2.89 (E Group) / 1.94 (C Group) SEM: 0.65 (E Group) / 0.43 (C Group)

Similarly to the results of pre-test of general mythological knowledge, the results of the initial vocabulary proficiency test for both groups did not appreciably diverge from each other. Mean values (11.30 for experimental versus 10.75 for control) or percentage scores (45.2% for experimental and 43.2% for control) for both groups show that both groups had almost the same level of relevant vocabulary knowledge and could thus participate in the experiment on equal terms. Following the t-test calculations, there was no significant statistical difference ($p=0.4839$) between the two groups which ensured the validity of the choice of groups. Although there was again a slightly lower test score on the part of the control group, it was not significant enough to affect post-experiment level of attainment concerning the control group.

Results of the post-test: Accuracy count

Experimental group: mean value 20.35; percentage count 79.4 %

Control group: mean value 12.00; percentage count 48%

Statistical significance (t-test score)

$p<0.0001$ $t=11.8540$ $df=38$ Standard Error of Difference: 0.704

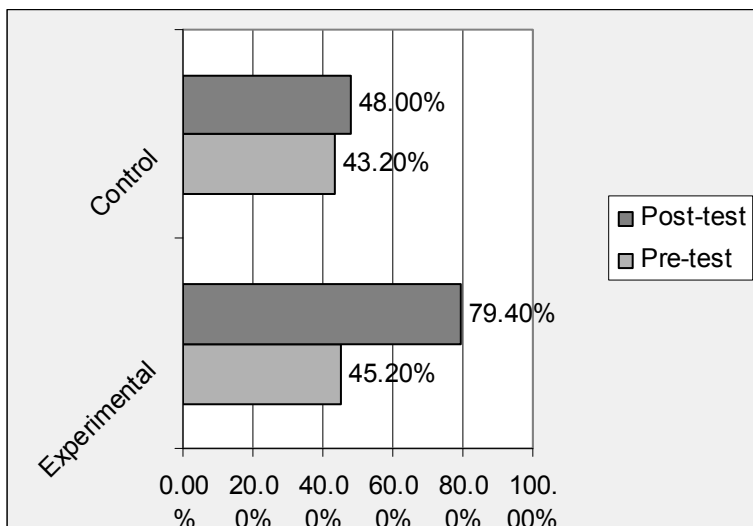
Standard Deviation: 2.28 (E Group) / 2.18 (C Group) SEM: 0.51 (E Group) / 0.49 (C Group)

The results of the post-test for vocabulary retention were more favourable for the experimental group than the control one (again almost two times better performance on the part of the experimental group - mean value 20.35 (79.40%) versus 12.00 for the control group (43.20%)). T-test scores showed that the difference between the two groups was statistically extremely significant ($p<0.0001$), which means that the improvement in vocabulary production with the experimental group was not accidental, but a result of consistent application of the two studied techniques and content-based learning. Hence, our initial hypothesis that learning about mythology through role play and contemporary music can enhance EFL learners' vocabulary retention was likewise confirmed. Thus, we may conclude that carefully structured and persistent implementation of role play and contemporary music may assist not only successful acquisition of content, in our case mythology, but also in retention of relevant vocabulary. Judging by the pre-/post-test scores, the control group displayed considerable improvement in content acquisition (28.25%) when compared to vocabulary retention (4.80%), which could be explained by the fact that students are generally accustomed to learning content in traditional fashion, i.e. without the employment of non-conventional techniques. Furthermore, the fact that the results of vocabulary retention were also less successful than content acquisition with the experimental group, could be justified by the previously mentioned potential problem of content-based

learning. Namely, students may have predominantly focused their attention upon content learning and consequently disregarded the language part of content-based lessons, which is why their performance was at a higher level concerning mythological knowledge.

Diagram Chart for Percentage Scores

Once again, for the sake of clarity and conciseness, we present the summarised percentage scores for both groups and both testing periods in the chart below.



Results part 3: Questionnaire

Table 1: Questions answered by both groups (Experimental (E), Control (C) (%))

Statements		Strongly agree	Agree	Neutral	Disagree	Strongly disagree	
1.	Learning about Roman and Greek mythology is enjoyable.	E	10 (50%)	5 (25%)		5 (25%)	
		C	2 (10%)	3 (15%)		12 (60%)	3 (15%)
2.	An educated person needs knowledge about different mythologies.	E	4 (20%)	10 (50%)	5 (25%)	1 (5%)	
		C		5 (25%)	9 (45%)	6 (30%)	
3.	Integrating lessons about mythology in English classes can make the classes more interesting.	E		11 (55%)	4 (20%)	5 (25%)	
		C		2 (10%)	6 (30%)	5 (25%)	7 (35%)
4.	Stories about mythological beings can be interesting.	E	7 (35%)	5 (25%)	3 (15%)	5 (25%)	
		C		4 (20%)	4 (20%)	8 (40%)	4 (20%)
5.	Schools should offer mythology as one of the optional subjects.	E		3 (15%)	3 (15%)	12 (60%)	2 (10%)
		C			1 (5%)	5 (25%)	14 (70%)
6.	Learning about mythology is unnecessary and boring.	E		4 (20%)	4 (20%)	7 (35%)	5 (25%)
		C	10 (50%)	5 (25%)		3 (15%)	2 (10%)
7.	Learning about mythology is demanding.	E	7 (35%)	5 (25%)		2 (10%)	6 (30%)
		C	12 (60%)	8 (40%)			
8.	The knowledge of the morals of mythological stories can be applied to real-life situations.	E	15 (75%)	5 (25%)			
		C	2 (10%)	5 (25%)		12 (60%)	1 (5%)

To examine the level of motivation and investigate students' attitudes towards incorporating mythological content into FL learning, we conducted a questionnaire after the experimental period. The results of the questionnaire done by both groups show that the majority (75%) of members of the experimental group (75%) find learning about Roman and Greek mythology enjoyable and think that it should be incorporated in EFL lessons hence making them more interesting (55%), whereas those belonging to control group mostly disagree (75%) when it comes to enjoying and only 10% believe that including mythology in an EFL curriculum is interesting. Likewise, 70% of the experimental group are of the opinion that an educated person needs knowledge about different mythologies, while merely one quarter of the control group believes so. However, even though a majority of the experimental group (60%) state that stories about mythological beings can be interesting, they would not like mythology to be offered as an optional subject in schools (70%). 60% of the control group does not even consider mythological stories interesting and, correspondingly, would not like mythology to be offered as a school subject (95%). A possible explanation may lie in the fact that both experimental (60%) and control group (100%) claim that learning mythology is demanding, while the control group simultaneously finds it uninteresting and boring (75%). Members of the experimental group predominantly disagree (70%) and they all state that knowledge of the morals of mythological stories can be applied to real-life situations, whereas merely 35% of the control group think so.

Table 2: Questions answered by experimental group only

Statements		Strongly agree	Agree	Neutral	Disagree	Strongly disagree
1.	I enjoyed learning about the lives of Roman and Greek gods and goddesses.	5 (25%)	7 (35%)	3 (15%)	4 (20%)	1 (5%)
2.	Assuming the roles of mythological beings makes learning about them easier.	10 (50%)	6 (30%)		4 (20%)	
3.	Listening to songs about mythological beings makes remembering easier.	2 (10%)	8 (40%)	5 (25%)	5 (25%)	
4.	Listening to songs made me feel relaxed and less intimidated to speak about mythological beings.	16 (80%)	2 (10%)	2 (10%)		
5.	Role play with mythological content made me feel confident and relaxed.		11 (55%)	4 (20%)	5 (25%)	
6.	Role play and music activities are more demanding than the ones I am used to.		3 (15%)		5 (25%)	12 (60%)
7.	Role play and songs help me remember English words.	16 (80%)	4 (20%)			
8.	I would like to learn more about different mythologies.	10 (50%)	8 (40%)		2 (10%)	

Regarding the attitudes of the group that underwent classes with role play and contemporary music activities, the majority (60%) enjoyed learning about the lives of ancient gods and goddesses, which points to the effect these techniques had on making the lessons more interesting and pleasurable. Additionally, 80% believe that role play activities facilitate learning and 50% think that music may do so. Furthermore, the vast majority (90%) stated that music had made them feel relaxed and less intimidated to speak about mythological beings, and they also preponderantly claimed (55%) that role play had made them feel confident and relaxed. They likewise believe that the previously mentioned activities help them remember English words (100%) and 90% would like to learn more about different mythologies.

Conclusion

After a brief account of the recently conducted studies closely related to the issues dealt with in the present paper, the results of the conducted research were presented and elaborated on. Our initial concern was to investigate whether two techniques known as role play and contemporary music can benefit students' retention of mythological content as well as TL vocabulary. The results of the research supported by statistical analysis showed that learning about Greek and Roman mythology was facilitated by the use of the investigated techniques. Furthermore, the results demonstrated significant vocabulary retention enhancement. Thus both our original hypotheses were confirmed and we may conclude that the current study successfully answered its initial research questions.

Judging by the results of the questionnaire, we dare say that implementing role play and contemporary music when teaching mythology within the content-based learning in EFL can be beneficial not only regarding actual performance, but in terms of motivation and increasing confidence as well as the creation of positive and enjoyable classroom atmosphere.

Although the presented research was preliminary in nature and consequently restricted by certain limitations predominantly concerning the number of participants and the length of time invested in the training, it may serve as a cornerstone for future research and promote the increased employment of content-based learning in daily Serbian EFL instruction.

References

- Brinton, D., Snow, M., & Wesche, M. (2003). *Content-Based Second Language Instruction*. Michigan: The University of Michigan Press.
- Davies, S. (February 2003). Content Based Instruction in EFL Contexts. *The Internet TESL Journal*, Vol. IX, No. 2. Web page accessed 25.5.2012. <http://iteslj.org/Articles/Davies-CBI.html>.
- Gardner, T. (2009). Vocabulary Integration in a Content-Based International Business English Program. *Latin American Journal of Content & Language Integrated Learning*. 2 (1). 24-28.
- Kiji, M. and Kiji, Y. (1993). Using Content-Based Instruction to Improve Vocabulary Retention. *The Language Teacher* 17, no. 1 (January).
- Livingston, C. (1983). *Role Play in Language Learning*. Essex: Longman.
- Murphey, T. (1992). *Music & Songs*. Oxford University Press.
- Nunan, D. (1998). *Second Language Teaching & Learning*. Heinle & Heinle Publishers.
- Shen, C. (2009). Using English songs: An enjoyable and effective approach to ELT. *English Language Teaching*, 2 (1), 88-94.
- Stryker, S.B. and Leaver, B.L. (1998). *Content-based instruction in foreign language education: Models and methods*. Georgetown University Press.
- Troncale, N. (01.12.2005). Content-Based Instruction, Cooperative Learning, and CALP Instruction: Addressing the Whole Education of 7-12 ESL. Teachers College, Columbia University Working Papers in TESOL & Applied Linguistics, 2 (3). Web page accessed 19.4.2012. <http://journals.tc-library.org/index.php/tesol/article/viewArticle/19>.
- Van Ments, M. (1999). *The effective use of role play: Practical techniques for improving learning*. London: Kogan Page Publishers.
- Woodhouse, J. (2007). Role play: A stage of learning. In J. Woodhouse & D. Marriss (Eds.), *Strategies for healthcare education: How to teach in the 21st century* (pp. 71-80). Oxford: Radcliffe Medical Press.

Appendix 1

Role Play Examples

Icarus and Daedalus

Roles: Homer, and ancient Greek epic poet

Daedalus

Icarus

Audience

Icarus and Daedalus are telling their story to Homer, who is asking various questions about the event from Greek mythology. The audience watches and writes down the most important facts on which they will base their essays.

Theseus and the Minotaur

Roles: Theseus

Minotaur

Audience

The whole class except the roles of Theseus and the Minotaur get the story in advance to become familiar with it. The two characters receive the text about the famous mythological story in advance to prepare, as well, but their story is incorrect. As they act it out, the audience corrects and later reports the corrections.

Narcissus

Roles: Narcissus, three roles

Director, three roles

Costume designer, three roles

Jury

The whole class gets the story about Narcissus. The class is divided into groups, they are supposed to recreate the story about Narcissus as a dramatic monologue. The jury decides what the best performance is based on truthfulness and dramatic elements.

Appendix 2

Songs containing mythological facts

Led Zeppelin – Achilles Last Stand (Greek; reference to the hero of the Trojan War)

Aphrodite – Kylie Minogue (Greek; reference to the goddess of love and beauty)

Daedalus – Thrive (Greek; reference to the skilful craftsmen)

God of Wine – Third Eye Blind (Greek; reference to Dionysus)

Sophia – Laura Marling (Greek; reference to the goddess of wisdom)

Troy – Sinéad O'Connor (Greek; reference to the city of Troy)

Phoenix – Wishbone Ash (Greek; reference to the bird that rises from the ashes)

Zephyrus – Bloc Party (Greek; reference to the god of west wind)

Wrapped Around Your Finger – The Police (Greek; reference to sea monsters)

Venus – The Shocking Blue (Roman; reference to the goddess of love and beauty)

Possible questions for discussion (summarised)

What are the characters or events in the song you listened to?

What mythology are they derived from?
Is there a similar story in Greek/Roman mythology?
What is the moral of the story?
If you had been in shoes, what would you have done?
Have you heard about a similar event in modern history or in your neighbourhood?

Даница М. Јеротијевић

Настава митологије кроз игру улога и савремену музику у учионици где се енглески учи као страни језик

Сажетак: У последњој деценији двадесетог века спроведене су студије које су показале значај укључивања разноврсног наставног садржаја у часове енглеског језика, и то не само по питању учења самог језика и памћења датог садржаја, већ и за развој критичког мишљења и општег успеха у школи. У раду се испитују предности укључивања наставног садржаја, у нашем случају грчке и римске митологије, у наставу енглеског језика као страног, и то уз помоћ две популарне дидактичке технике, *играње улога* и *савремену музику*. Укупно 40 средњошколаца на средњем нивоу постигнућа учествовало је у истраживању, подељени у две групе: експерименталну (=20) и контролну (=20). Експериментална група је месец дана имала предавања о митологији, и то кроз активности попут играње улога и кроз савремене песме које говоре о релевантном митолошком садржају. Контролна група је такође имала наставу везану за митологију, али су часови држани на традиционалнији начин, уз наставника који је држао предавања *ex cathedra*. Резултати су потврдили иницијалну хипотезу да ће настава у којој се користе претходно поменуте технике бити успешнија од традиционалних предавања.

Кључне речи: митологија, савремена музика, играње улога, настава страног језика.

СВЕТСКА КЊИЖЕВНОСТ

*Свет књижевности је свет у коме нема
ниједне друге стварности до стварности људске маште.*

НОРТРОП ФРАЈ

WORLD LITERATURE

*The world of literature is a world where
there is no reality except that of the human imagination.*

NORTHROP FRYE

Adrijana N. Vidić

University of Zadar, Department of Russian Language and Literature

avidic@unizd.hr

THE MYTH OF YOUR WOMB: MYTHOLOGIZING MOTHERS IN RUSSIAN WOMEN'S AUTOBIOGRAPHY

Abstract: While describing autobiographical experiences ranging from second half of the 18th to early 20th century and involving public spheres as different as philanthropy, army and poetry, parallels can be drawn between narrative representations of mothers and future public roles, or, where available, careers of Anna Labzina, Nadezhda Durova and Marina Tsvetaeva. For example, various types and various degrees of mother mythologizations seem to invariably produce predestination effect, whereas some mother narratives can be said to have apologetic function, dependent on author's sociohistorical context. Mothers tend to leave ambivalent impression, since they all employ eccentric and usually harsh bringing up methods. In some of these cases mythologization even allows for mothers' supernatural qualities and prophetic talent. The aim of this work is to examine dimensions of narrative roles given to mothers regarding autobiographers' stepping out into public spheres.

Keywords: Russian women's autobiography, public sphere, narrative role of mothers, mythologization.

Although exceptionally rich and versatile, Russian women's autobiography had been severely marginalized up to the 1980s when Western feminist criticism brought it to the center of attention. Due to its documentary significance, it was Russian historians rather than literary scholars who took interest in these texts prior to the collapse of the Soviet Union. What followed was the broadening of existing issues concerning genre limits, referentiality, subject universality, essentialism, relations of power, etc., with specific polemics

about the adequacy of Western methodology¹. Another widely popular concept, that of the private and public, also became an attractive frame for analyzing genre which exposes private lives and depicts other types of coming out into the public sphere.

While writing a doctoral thesis in which I extensively described models of private and public in five Russian female autobiographers (Vidić, 2011), I noticed an intriguing pattern. Three authors included detailed accounts of their mothers and none of them were portrayed in a simple mimetic manner. Although imposed mythic qualities provoked questions about autobiographical referentiality, it was their function in the texts that struck my interest. All mothers seemed to have been given special roles when it comes to their daughters' stepping out into public sphere, and in doing so, they were fictionally remodeled to become greater than life, but also to become useful, so to say. Memories are not fossils enabling precise reconstruction of the past, Živa Benčić warns referring to the psychological research of M. Ross and M. Conway. “Our present emotional conditions and persuasions influence our memories modifying them towards greater consistency between our past and our present Selves“ (Benčić, 2006: 158). The aim of this work is to examine mythologization strategies and narrative roles of mothers regarding authors' stepping out into public sphere in texts dealing with autobiographical experiences ranging from second half of the 18th to early 20th century. The questions I'll try to answer are the following. In what way does Anna Labzina choose and shape her mother's lessons and childhood experiences to point to the possibility of woman's self-realization through the alternative public sphere of philanthropy? How does Nadezhda Durova use her mother's biography to justify her choice of military career? And finally, in what way does Marina Tsvetaeva narrate her becoming a poet while recollecting her mother?

First, let me briefly explicate my position towards the seemingly dichotomous relationship between private and public. My attitude towards autobiography in general is strongly anti-essentialist; therefore, I find any strict separation of private and public, or popular link between private and domestic, unacceptable. Concepts similar to Jürgen Habermas' bourgeois public sphere, defined as “private people gathered together as a public and articulating the needs of society with the state” (1991: 176), tend to be extremely elitist, since they exclude women in most cases. Such concepts remain idealistic and utopian,

¹ For further reading about this topic I heartily recommend introduction to *Russia Through Women's Eyes: Autobiographies from Tsarist Russia* by Toby W. Clyman and Judith Vowles and introductory chapters of Irina Savkina's doctoral dissertation.

failing to perceive subordinate public spheres, which existed alongside, or even counteracted the bourgeois public sphere. Because the contrast between private and public is extremely heterogeneous, as are the phenomena covered by these two terms, I suggest an approach aware of these problems. In her study of Italian women's autobiography, Graziella Parati recognized "weak" and "strong" publics and alternative public spheres as the only ones available to women in most cases (1996: 7-9). For example, 18th century women's philanthropy would generally hardly be linked to the public sphere, but it can lead to considerable public impact.

Such is the case of Anna Labzina (1758-1828), whose autobiography simulates hagiographic mode of representing life as spiritual path full of challenges to one's virtue (Clyman & Vowles, 1996: 19). In this case, challenge comes from her marriage, which forms the center of the narrative: she describes her first husband as cruel, secular person educated in natural sciences, full of the Age of Enlightenment principles, which he interprets towards sexual liberation, and which pose constant threat to her Christian principles. She was forced into this marriage when she was only thirteen because her terminally ill and rather oddly religious mother felt obliged to provide for her future. Little did she know about her future son-in-law's morals. From the first day of their shocking wedlock he tried to debase all foundations of Labzina's Orthodox upbringing by trying to impose his own. This marriage can be viewed as a kind of pedagogical experiment in which author's husband tried to introduce her to the world of carnal pleasures, often violently, and with no success at all. Her faith and stubbornness would hardly suffice as shields against these attacks were it not for her powerful protectors, her husband's superiors, whose loyalty and respect she gained through philanthropic work she inherited from her mother.

Mother's narrative role is exceptionally stressed. Labzina's father died when she was five, after which her mother isolated herself and fell into a kind of hallucinatory state in which she claimed to be able to communicate with her late husband. This ended with her mother's mystic dream, in which an old man told her that it was actually a monster she communicated with, and that she was a great sinner who must repent and amend by selflessly devoting herself to philanthropic work. That was the beginning of Labzina's training as she became her mother's constant companion and active partner in helping the needy.

Mother's methods were rather cruel and eccentric, directed towards building Labzina's endurance. Not only was her diet completely ascetic, but her garment depicted as unbelievably scarce:

I had no fur coat for the winter, and I wore nothing on my legs but knitted stockings and boots. During the harshest frosts she would send me out on foot, and my only warmth came from a flannel housecoat. If my stockings got wet from the snow, she would have me keep them on, saying, "they'll dry on your legs (Labzina, 2001: 6).

Fascinatingly enough, Labzina displays awareness of her mother's oddity, but she fails to show any sign of protest². Instead, she makes effort to add prophetic qualities to her already supernatural mother who had communicated with the unearthly, and who superhumanly sacrifices all of herself for the well being of the needy.

Several people asked my mother why she was giving me such crude upbringing, but she always responded: "I don't know what her circumstances will be. Perhaps she will be poor, or she might marry someone with whom she will be obliged to travel. In that case she will not pester her husband, she will not know what caprice is, and she will be satisfied with everything. She will be able to endure anything, be it cold or filth, and she won't catch colds. If she ends up rich, then it will be easy for her to grow accustomed to the good life". It was as she had foreseen my fate, which held all these things in store for me (Labzina, 2001: 7).

Two improvised initiation ceremonies frame the evolution of matrilineality in this text. First of the two comes immediately after her mother's death, when sick and poor gather to mourn. A significant thing happens: she receives a note from prison warden asking for permission for prisoners to pay their respect to her mother. Gary Marker recognizes the significance of this episode, and also the alternative public sphere, prophetically introduced by mother.

In this one small gesture her nascent worldly authority is acknowledged by the warden who symbolically passes the torch from mother to daughter. In the process she brings another dimension to intercession, one that momentarily subordinates male temporal authority to a female spiritual one. Here we see the suggestion of a third social realm – faith – outside both the civil and the household, in which social patriarchy is finally supine before the fatherhood of God and in which the feminine

² Memoirs of one of Labzina's nieces she was in custody of reveal that she followed her mother's Spartan principles, although she let her nieces choose their husbands themselves (Zirin, 1994: 356).

becomes truly powerful. This act of moral inheritance legitimated Labzina's own sense of public spirituality, utterly unconnected to material inheritance (Marker, 2000: 386).

This episode is obviously paired to another which acknowledges public success of matrilineal commitment. Her acts of charity during Nerchinsk days were so notable that this time *her own* wards gather to pay their respect before she moves to Irkutsk. Matrilineality is explicitly proclaimed and confirmed (“My honorable birth mother, here is your daughter carrying out your testament! Of course you hear and see this, and if you can be, you are glad.” [Labzina, 2001: 95-96]). A surprising turn can be added in conclusion. The uttermost impact of Labzina’s public activity seem not to be praises of venerable superiors, but capacity to protect herself from her husband within private domain through respects she gets from living her mother’s testament.

Another case of shocking upbringing is that of Nadezhda Durova (1783-1866), the first woman in Russian history to be awarded the Cross of St. George. Durova had to cross-dress to become officer in Napoleonic wars, and her refusal of female garment becomes synonymous with refusal of woman’s destiny embodied in her mother’s. She was the first Russian woman autobiographer to publish her text during one’s lifetime, for which she obviously had to adapt her public image to a certain degree. This adaptation seems to be largely supported by giving mythologized role to her mother, as I will show.

“My Childhood Years”, an introduction to her military autobiography, can be read as detailed apology of her unusual choice of career, otherwise unacceptable by early 19th century standards. She begins her life narrative with a clearly mythologized episode from her mother’s biography – her elopement to marry Durova’s father, and this childhood chapter turns out to be framed with complementary event from Durova’s life – her own flight to army. Comparison between the two episodes reveals intriguing parallels: both escapes are set into similar gothic ambient, both women are exactly the same age (although this wasn’t true), and cinematic steps named to the last detail are taken to leave oppressive homes. Nevertheless, there seems to be one crucial difference. While her mother dresses in female garment and joins her future husband who awaits by the gate in a coach, only to trap her in another patriarchal household, Durova casts off her female clothes on a river bank, and she rides off alone into the desired freedom in a male uniform.

Furthermore, while Labzina’s mother prophetically raises her daughter enabling her to endure hardships to come, Durova is born physically predestined to become soldier. That would hold little significance without her mother’s

agency: each (mostly fictionalized) step her mother takes from the very birth merely leads her to become one. Durova couldn't have been more explicit about being pushed off her mother's lap into the cavalry, but, obviously, she couldn't witness such details of her birth, nor could she gather them from the mother she had a most terrible relationship with.

My mother passionately desired a son, and she spent her entire pregnancy indulging in the most seductive daydreams. "I will give birth to a son as handsome as cupid", she would say (...) So my mother dreamt but, as her time grew near, the pangs preceding my birth came as a most disagreeable surprise to her (...), and produced on her a first unfavorable impression of me. (...) "Give me my child!" said my mother (...) The child was brought and placed on her lap. But alas! This was no son as handsome as cupid. This was a daughter – and a *bogatyr* of a daughter at that! (...) Mother pushed me off her lap and turned to wall (Durova, 1988: 2).

Besides being burdened by mother's name and surname, Nadezhda Durova Jr. also inherits apologetic burden of prenatal erroneousness. Experiencing painful labor and letting blood can be read as sacrificial introduction to the mythical birth of a double mistake – a daughter, who is not a strongly desired son, and a daughter deviant in her appearance and behavior. Constant parallels frame the text, leaving close readers with a sense of conclusion. Mother turns away from her baby, however, baby also turns away from her mother, symbolically refusing her breast with a proper mythic explanation:

But I evidently sensed the lack of maternal love in that nourishment and therefore refused her every effort to make me nurse. Mama decided to exercise patience to overcome my obstinacy and went on holding me at the breast, but, bored by my continued refusal, she stopped watching me and began talking to the lady who was visiting her. At this point, evidently guided by the fate that intended me for a soldier's uniform, I suddenly gripped my mother's breast and squeezed it as hard as I could with my gums (Durova, 1988: 2).

The aforementioned scene of mother's disappointment at Durova's birth is paired with her turning away to the wall on her deathbed, when recklessly informed by her husband that their daughter fled because of her excessive strictness. Durova was told about her mother's death the same day she was awarded the Cross of St. George for her undaunted courage by the Tsar himself.

“When this letter was brought to her, she took it and read it through; then, after a minute of silence, she said with a sigh, ‘She blames me’, turned her face to the wall, and died” (Durova, 1988: 67). Mother turns her face away from her twice: when she fails to be the desired son, and when her mutant, teleologically mythologized appearance becomes potency realized, approved by the supremacy of Alexander I who was aware of her sex.

Mother’s bringing up methods are as gentle as those in Labzina’s case. She forcefully tried to train the child to become a conventional woman. However, if one tries to distinguish her goal, ambiguity emerges. Was she just a neurotic parent who didn’t know better, or she tried to trick her daughter to avoid her truly misfortunate life pattern by provoking disgust towards women’s destiny?

Perhaps I would (...) become an ordinary girl like the rest, if my mother had not kept depicting woman’s lot in such a dismal way. In my presence she would describe the fate of that sex in the most prejudicial terms: woman, in her opinion, must be born, live, and die in slavery; eternal bondage, painful dependence, and repression of every sort were her destiny from cradle to the grave; she was full of weaknesses, devoid of accomplishments, and capable of nothing. In short, woman was the most unhappy, worthless, and contemptible creature on earth! (...) I resolved, even at the cost of my life, to part company from the sex I thought to be under God's curse³ (Durova, 1988: 8).

Durova’s text doesn’t resolve this ambivalence, but merely exposes her mother’s cardinal, mythologized part on her way towards freedom.

The third author needs no special introduction, since she is one of the best known Russian poets, Marina Tsvetaeva (1892-1941). Her shift from poetry to autobiographical prose began in 1930s resulting from both existential and publishing problems she was experiencing in Paris exile, detached from Russia and Russian readers. It was also encouraged by frequent news of death and forthcoming death anniversaries of her loved ones, whom she mythologized, and, therefore – eternalized – in these texts (Саакянц, 1988: 415-416)⁴.

³ Compare with: “If mother had lived longer, I would certainly have finished at the Conservatory and emerged a fair pianist, for the essential capacities were there. But there was something else: the one essential thing that was not to be compared with music and that sent music back to its proper place in me: a general musicality and ‘fair sized’ (how inadequate!) abilities. There are powers which, even in a child like that, cannot be vanquished, even by a mother like that.” (Tsvetaeva, 1983: 293-294)

⁴ Tsvetaeva's use of myth is very extensive and complex in both poetry and prose, but different authors seem to agree about its purpose in the latter case. Olga Raevsky-

Although her autobiographical prose formally functions as a family chronicle for the most part, it actually tells her version of becoming a poet, “unashamedly engaging in self-exploration, mythicizing her poetic calling“ (Chester, 1994: 1026).

Careful reader will probably feel different degrees of mythologization in different pieces of her childhood reminiscences, depending on their central character. For example, her father’s documentary depiction may seem to imply that he’s left out from the myth, especially if compared to the intriguing figure of her pseudo-ancestor Ilovaisky; however, his emphasized absence can be mythologized in itself. Whereas most myths require polarization of good and evil, Tsvetaeva rearranges her past in a different manner. The entire universe of her childhood in these texts becomes polarized so she can choose the side of the nonconformists, where she places memorable relationality figures like Alexander Pushkin and her mother. She draws the line of conformity distribution between the two genealogies she was surrounded with – between Tsvetaev and Ilovaisky domain. Ilovaisky is the maiden name of her father’s beloved first wife, whose portrait hung in their living room, and whose belongings, so carnal and different from her mother’s, frequently appear to map the conformist domain. Nonconformists are estranged, lonely, misunderstood and talented like her mother, an excellent pianist forced to give up her musical career and marry Tsvetaeva’s much older widower father. Although he is the progenitor of the Ilovaisky domain, her father’s grandiosely mythologized first father-in-law obviously belongs to the nonconformists. This division might be the result of the conflict young Marina, her unhappy mother’s first-born, must have felt while growing up, but it now becomes utterly utilized for her purpose.

Hughes, for example, links Tsvetaeva's mythologization with her search for a "purely subjective perspective (...) to win a place in eternity for the past and her loved ones" (Grelz, 2004: 16), whereas Svetlana Elnitskaya sees her use of myth as therapeutic transcendence, or a certain revenge to transience (Grelz, 2004: 17). Gadiyatulaev's is aware of strong equalization between earthly and vulgar, mythic and the ideal in her work (Гадиятулаев, 2011: 1). Tsvetaeva herself will metafictionally explain and apply her attitude towards myth in "The House at Old Pimen". If closely read, the following passage will prove that myth for her annihilates death, but also that she is a modernist poet, unable to see world other than through the prism of myth: "And since everything is myth, since there is no non-myth, no extra-myth, no supra-myth, since myth anticipated and once and for all cast the shape of everything, Ilovaisky now emerges for me in the form of Charon, conveying across the Lethe in a boat, one after the other, all his mortal children. (...) Myth does not know the shroud; all living people enter into death as living, one with a branch, another with a book, another with a toy..." (Tsvetaeva, 1983: 234-235)

Inasmuch as mythic complexity of Tsvetaeva's autobiographical prose goes beyond dimensions allowed by this paper, I am constrained to a mere outline of mother's role in genesis of a future poet. Therefore, I will focus on a single text entitled "Mother and Music" to draw parallels with previously discussed parents. Like Durova's, Tsvetaeva's mother also dreams of having a son, and she also forces her daughter to become someone she was not predestined to become – a musician. Consequently, Tsvetaeva also rationalizes her ambivalent breeding from her future vocation's position: she succeeds in recognizing the lyrical link between poetry and music. Mother never falls outside the lyrical, but it takes time for young Marina to properly identify her gift, while her early deceased mother lacks time to do so. When not explicitly proclaimed, predestination for the future public sphere becomes strongly felt as typically modernist, revealed through synesthetic associative streams into which she converts mother's lessons⁵. Nevertheless, just like in Durova's case, predestination would mean little were it not for her mother's eccentric agency, but, like Labzina, she rationalizes her harshness towards understanding and gratitude:

Mother was happy about my good ear and involuntarily praised me for it, and then and there after every runaway "Good girl!" she would add coldly: "But then of course you're just incidental. A good ear comes from God." And that is the way it stayed in my mind for good, that I – am just incidental, that a good ear – comes from God. That preserved me both from self praise and from self doubt, from any self love in art since a good ear comes from God. (...) And if I didn't ruin that good ear of mine, not only did not ruin it myself, but did not let life ruin and kill it either (and how I tried!), this too is the debt I owe to mother (Tsvetaeva, 1983: 271-272).

Maria Alexandovna Meyn and Nadezha Durova Sr. share similar life patterns within patriarchic context, and they display similar behavioral ambivalence. Their mythologized biographies obviously hold much significance for both daughters as they are functionally embeddable into their own life

⁵ "Do, Musya, do, and this is re, do – re..." That do – re soon turn into a huge book, half as big as me – a "koob" as I said it, for the time being only into its, the "koob's", cover (...). That's do – re (Dore), and re – mi is Remy, the boy Remi from *Sans famille* (...). That's re – mi. But taken separately: do – is clearly white, empty, do vsego "before anything else", re is blue, mi is yellow (maybe – midi?), fa is brown (maybe mother's faille street dress, and re is blue – reka – river?) (...) (Tsvetaeva, 1983: 271)

narratives. In both cases, mothers could hardly serve as positive examples: they're both obsessed with raising their daughters into something their daughters find undesirable, but in spite of their harsh methods, daughters are supplied with enough willingness to rationalize their behavior. However, Savkina's claim that Durova's mother forcefully tries to domestify young Nadezhda only to provoke disgust towards women's destiny, can be extended to Tsvetaeva only to a certain degree (Савкина, 2001: 169-170). Maria Alexandrovna refuses to domestify; instead, she supplies her daughter with means of stepping out from the enclosed life she was forced to choose ("So my daughters will be the 'free artists' I wanted so much to be." [Tsvetaeva, 1983: 174]), but she also acts against her daughter's predestination. And, again, both Tsvetaeva and Durova express pity for failing to satisfy their mothers' expectations: "Poor mother, how I embittered her and how she failed ever to realize that all my 'unmusicalness' was nothing more than *another* vocation!" (Tsvetaeva 1983: 289); "Woe to me, the first cause of all my mother's troubles! My birth, sex, traits, propensities – none of them were what my mother would have wished" (Durova, 1988: 14). Final parallel occurs when Tsvetaeva mythologizes her prematurely deceased mother towards prophetic wisdom, just like Labzina did. Harshness once again becomes justified; both mothers fantastically transcend present moments and sense what future holds for them and their daughters.

I find no better conclusion for this short outline than the following passage, as it sums up all mother roles mentioned so far. It is here that the prophet-mother, supernaturally endowed with early death premonition, nonconformist icon mother, and mother as her lyrical mentor come together, for eternity.

Oh how mother hurried with musical notes, with alphabet letters, with the Undines, the Jane Eyres, the Anton Goremykas, with contempt for physical pain, with Saint Helena, with the one against all the many, with the one – without all the many, as if she knew that she wouldn't have time for everything, no matter what she wouldn't have time for anything, so here – at least this and at least this too, and this too, and then this... so there'd be something to remember her with! So as to feed them full all at once – for a whole lifetime! From the first minute to the last, how she gave to us – and even pressed upon us! – not letting herself be calmed, be depressed (or us be set at rest), she poured down, she pounded down right to the brimful – impression upon impression and memory upon memory, as if into a trunk already crammed full (which, however, proved bottomless), inadvertently or on purpose? (...) Mother truly buried herself alive inside us – for life eternal. (...) And what good

fortune that it was all not science, but Lyricism (...) (Tsvetaeva, 1983: 175-176).

To sum up, Tsvetaeva's mythically re-created childhood universe is deprived of underlying ethic categories; instead, it becomes polarized by the principle of conformity. Her history of self-realization thus becomes history of recognizing her predestined place in the nonconformist, poet's domain, introduced by her mother. If rethinking worlds of Labzina and Durova in terms of polarization, two additional models emerge. Labzina's self-realization was largely connected to finding her place between Christian and Enlightenment ideologies she was compelled to live by. Her passive resistance to husband's secular ideas becomes wondrously powerful as the narrative progresses, and as she manages to gain enormous respect for her philanthropic work, especially from those who possess power to protect her. Again, author is indebted to her mother for presenting her with means for such stepping out into the alternative public sphere. Although Tsvetaeva's and Labzina's mothers both employ eccentric and rather harsh bringing up methods, they both serve as positive figures for their daughters' future, whereas that can't be said about Durova's. Her life, as told by her daughter, becomes model for this autobiography's polarization between confinement and freedom, of which Durova chooses latter, realized in a male uniform.

In short, three mothers, whose depiction in these texts goes beyond documentary towards mythologization, showed their daughters three different paths towards public spheres of philanthropy, military and poetry. Even in such cases where choice of career becomes motivated by predestination, role of mothers is nohow diminished. Moreover, mothers' eccentric methods of bringing up tend to be justified by their prophetic vision and their acts connected to their daughters' best interest. Not only do mothers present their daughters with means or models for self-realization, but their mythologized re-creation in these autobiographies has potential apologetic uses. This is especially valid in Durova's case, since she obviously had to discover ways to reconcile with her socio-historical context to be able to publish such unusual military text during her lifetime. Tsvetaeva's explicit statement that "after a mother like that I had only one alternative: to become a poet" (1983: 276) by no means points to all dimensions of mothers' mythologized narrative role in these texts; however, it certainly underlines their crucialness.

References

- Benčić, Ž. (2006). *Lica Mnemozine*. Zagreb: Naklada Ljevak.
- Chester, P. (1994). Engaging Sexual Demons in Marina Tsvetaeva's 'Devil': The Body and the Genesis of the Woman Poet. *Slavic Review*, 53.4, pp. 1025-1045.
- Clyman, T. W. & Vowles, J. (1996). *Russia Through Women's Eyes: Autobiographies from Tsarist Russia*. New Haven: Yale University Press.
- Durova, N. (1988). *The Cavalry Maiden: Journals of a Russian Officer in the Napoleonic Wars* (M. F. Zirin, Trans.). Bloomington: Indiana University Press.
- Гадиятулаев, Д. М. (2011). Мифопоэтическое начало в творчестве М.И. Цветаевой. *Теория и практика общественного развития*, 1, Retrieved July 12, 2012, from <http://teoria-practica.ru/-1-2011/filologiya/gadiyatulaev.pdf>
- Grelz, K. (2004). *Beyond the Noise of Time: Readings of Marina Tsvetaeva's Memories of Childhood*. Stockholm: Almqvist och Wiksell International.
- Habermas, J. (1991). *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Cambridge: The MIT Press.
- Labzina, A. (2001). *Days of a Russian Noblewoman: The Memories of Anna Labzina* (G. Marker & R. May, Trans.). DeKalb: Northern Illinois University Press.
- Marker, G. (2000). The Enlightenment of Anna Labzina: Gender, Faith, and Public Life in Catherinian and Alexandrian Russia. *Slavic Review*, 59. 2, pp. 369-390.
- Parati, G. (1996). *Public History, Private Stories: Italian Women's Autobiography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Саакянц, А. (1988). Проза Марины Цветаевой (Afterword). In М. Цветаева, *Сочинения. В 2 т. Т. 2.* (pp. 415-478). Минск: Народна асвета.
- Савкина, И. (2001). *"Пишу себя...": Автодокументальные женские тексты в русской литературе первой половины XIX века.* (Doctoral dissertation). Retrieved July 7, 2012, from <http://acta.uta.fi/pdf/951-44-5059-0.pdf>
- Tsvetaeva, M. (1983). *A Captive Spirit: Selected Prose* (J. Marin King, Trans.). London: Virago Press Limited.

- Vidić, A. (2011). *Ruska ženska autobiografija: Modeli osobnog i javnog*. (Doctoral dissertation). Retrieved July 6, 2012, from http://bib.irb.hr/datoteka/564153.Adrijana_Vidic_-_Zenska_autobiografija_u_Rusiji.pdf
- Zirin, M. F. (1994). Dolgorukaia, Natal'ia Borisovna. In M. Ledkovsky, C. Rosenthal & M. Zirin (ed.), *Dictionary of Russian Women Writers* (pp. 154-155). Connecticut: Greenwood Press.

Адријана Н. Видић

Мит утробе твоје: митологизација мајки у руској женској аутобиографији

Сажетак: При опису аутобиографских искустава од друге половине 18. до раног 20. века, која укључују различите сфере јавности као што су филантропија, војска и поезија, могу да се повуку паралеле између наративних приказа мајки и будућих јавних улога, или, онде где је то могуће, и каријера Ане Лабзине, Надежде Дурове и Марине Цветајеве. Свака од мајки је на одређени начин избегла да буде приказана искључиво документарно, па су у текстовима наведених ауторки задобиле додатну митолошку карактеризацију. Иако такав поступак првенствено покреће питања о референцијалности аутобиографског, оно што је у овом раду покушано да се прикаже је управо на какав начин се мајке митологизирају и који могући разлози повезани с аутобиографским приповедањем о искорак у јавно стоје иза тих наративних поступака. Иако три ауторке припадају различитим социо-историјским контекстима, појављују се многе подударности. Ана Лабзина успева да се реализује у алтернативној јавној сфери филантропије коју јој представља и у наслеђе оставља мајка. Последице њезиног јавног деловања буквално су од животне важности јер путем њих успева да се одбрани од мужевих педагошких напада на сопствени светоназор кроз заштиту коју остварује због поштовања његових надређених. Издржљивост коју показује приликом мужевих шокантних насртаја такође је матрилинеарна, будући да је стекла путем мајчиног васпитања чију округлост оправдава мајчином пророчанском визијом. Пророчанство није једини мајчин наднаравни, митолошки квалитет јер је читаоцу на почетку представљена и њезина способност комуникације с неземаљским светом. Мајка Надежде Дурове много је приземнија, али је зато израженије митологизиран сам аутобиографски субјект, који свој

необичан избор војне каријере оправдава и предодређеношћу. Међутим, и овде је мајчина улога у будућој ћеркиној каријери пресудна и митолошки обликована. Независно о предодређености, као и у претходном случају, мајчино је васпитање на граници физичке издржљивости и комбиновано с изразито негативним моделом женскости који за ћерку представља. Мотивација таквог мајчиног понашања остаје амбивалентна, али за последицу експлицитно има ћеркин избор јавне сфере. Прозни свет детињства Марине Цветајеве у митологизацији одлази даље од осталих, па иако код ње не налазимо класичну митолошку подељеност света на етичке категорије, појављује се поларизација по принципу конформизма која јој служи да исприповеда свој избор. Цветајева бира песнички неконформизам, а у том пресудну улогу у текстуалној реконструкцији, осим предодређености, својим амбивалентним деловањем одиграва прерано преминула мајка. Пошто се чини да она сумира квалитете истакнуте у два претходна случаја, у завршном делу рада разматра се кроз поређење с њима.

Кључне речи: руска женска аутобиографија, сфера јавног, наративна улога мајки, митологизација.

Ивана М. Крсмановић
Висока школа техничких струковних студија, Чачак
krsmanovici@gmail.com

МИТОЛОШКА БОГИЊА КАО АЛТЕР ЕГО: „ОДА ПСИХИ“ ЦОНА КИТСА

Сажетак: Поетски репозиторијум грчко-римских божанстава у Китсовој поезији није део неког естетског естаблишмента епохе романтизма, већ део брижљиво планираног песничког маневра који открива нову, органску митологију његове песничке креације. Китсове богиње, не случајно, господаре песничким светом који је комплексан, хуман и веома савремен. Тај свет нас дубље уводи у проблематику песничког стварања и преноси на план Китсове преокупације процесом стварања, креативности.

У раду се посебно разматра Китсова „Ода Психи“ која је настала као прва у изванредној серији ода из Китсове такозване *annus mirabilis*. У миту о љубави Купидона и Психе, Китс је нашао довољно добар подстицај да фузији природе, митологије и креативности понуди једну нову, прилично личну, а нимало нарцисоидну димензију. „Ода Психи“ слави проналажење песниковог унутрашњег гласа, освајање споствених креативних снага и признање да свака лична и песничка потрага за стварањем полази од потирања разлике између објекта и субјекта.

Кључне речи: Цон Китс, Ода Психи, митологија.

Китс и митологија

Енглески песници епохе Романтизма посматрали су мит као органски део песничке грађе који се уклапао у њихово обожавање имагинације и егзалтирано уважавање фантазије и романсе. Мит за њих није била конвенционална песничка играчка, примитивно сујеверје или „из модела навика мисли“ већ, како Мајлс тврди, трајно, веродостојно средство увида (Miles, 1999:12). Видети пејзаж насељен боговима и нимфама за њих је била жива метафора божанске силе која насељава свет.

Китсово најраније интересовање за митолошко започело је проучавањем класичних дела. Његова прва песма за коју се зна, „Имитација Спенсера“ (“Imitation of Spenser“), садржи многобројне митолошке референце. Колико је био очаран Чапмановим преводом Хомера сведочи Китсова кореспонденција са пријатељем у којој наводи да је, након непродаване ноћи, написао песму „Када сам први пут прочитао Чапманов превод Хомера“ (“On First Looking into Chapman's Homer“). Осим те песме, упечатљиви су спевови *Ендимион* (*Endymion*) и *Хиперион* (*Hyperion*), два епска дела на чије је стварање потрошио готово четири године од седмогодишње песничке каријере, и који су у потпуности обојени митолошким ликовима – само у оквиру *Ендимиона*, срећемо Аполона, Баха, Купидона, Дијану, Пана, Нептуна и Венеру.

И у другим његовим делима, а нарочито у одама, налазимо велики број митолошких алузија које појачавају интертекстуалност Китсовог дела. Нарочито у познијим радовима, Китс напушта романтичарске митолошке конвенције, и користи митолошки корпус на оригиналнији начин, као личну космогонију која треба да изрази дубље филозофске поруке и боље артикулише лични, песнички израз.

Класични Пантеон био је веома подесан за Китса. Свет божанстава са Олимпа, у изворима које је налазио, био је психо-физички недвосмислено представљен, док је јудео-хришћански божански свет био исувише апстрактан за Китса. Заклети деиста, убеђени хуманиста, решен да научи грчки језик да би могао читати Хомера у оригиналу, Китс је био искрено заљубљен у Грчку, не само као непресушни извор песничког материјала, већ и као колевку модерног друштва, слободоумља и демократије. Поред тога што се, типично романтичарски, залагао за *egalité*, либералне принципе у животу и уметности, Китс је у грчкој митологији открио плодно тло за своју најсјајнију лирику.

„Ода Психи“

„Када сам био дечак, мислио сам да је лепа жена права Богиња, а мој ум меко гнездо у коме неке од њих спавају иако тога нису ни свесне“¹
(Gittings, 1970:136).

Китсов кратак и трагичан живот обележиле су жене. У раном детињству мајка и бака, затим сестра, снаха, најпоследње вереница Фани Брон остављају дубоки траг у песниковом животу. Познанице, комшинице,

¹ Сви преводи у тексту дело су аутора рада.

пролазне љубави бивале су често предмет помне анализе у писмима које је размењивао са пријатељима. Жене – реалне или имагинарне, уклапале су се у Китсов доживљај света, а неретко су тај исти свет знале да уздрмају или потпуно поруше. Тако су многе песме понеле наслове упућене дамама, а неке од њих недвосмислено имплицирају женски елеменат, попут „Оде грчкој урни“, „Оде јесени“, и других.

„Ода Психи“ (“Ode to Psyche“) написана је у пролеће 1819, године, а први пут је штампана две године касније у збирци *Ламија, Изабела, Вече уочи празника Свете Агнесе и друге песме*. Иако није завредила веће пажње књижевне јавности, „Ода Психи“ је прекретница у Китсовој каријери јер означава важан тренутак – овом песмом Китс ће отпочети серију незаборавних ода. Због неприкосновене књижевне доминације других ода („Оде славују“, „Оде грчкој урни“), „Ода Психи“ је често називана „Пепељугом Китсових великих ода“ (Allot, 1967:89). Сложили бисмо се са констатацијом Т.С. Елиота да су оде, а нарочито „Ода Психи“ довољне за Китсову репутацију (Allot, 1967:89), јер она поседује велики драмски капацитет и најлепшу архитектонику од свих Китсових остварења.

Китсова Психа има корене у Апулеју (Bate 1963:488-90), позном латинском аутору и делу *Златни магарац* (*The Golden Ass*), које је Китсу било познато вероватно у преводу Виљема Адлингтона из 1556. Између осталог, *Златни магарац* садржи причу о Купидону и Психи, коју је 1805. године у спенсеровској строфи обрадила Мери Тај (Mary Tighe). Доказе да су и Апулејева прича и песма Мери Тај (којом и није био нарочито одушевљен) биле познате Китсу, налазимо у Китсовим писмима. Прича о Купидону и Психи је често интерпретирана као путовање душе, као и врста пре-хришћанске алегорije. Познати сиже овог мита гласи овако:

Венера, љубоморна што лепа Психа одвлачи њене удвараче, наређује Купидону да је мучи. Међутим, Купидон се заљубљује у Психу и посећује је сваке вечери, увек по мраку, забрањујући јој да га потражи. Сестре су јој рекле да је он заправо чудовиште. Кад, супротно његовој жељи, она упали свећу да га види, она бива очарана његовом лепотом, али испушта свећу и нехотично га пробуди. Он, љут, одлази, са идејом да јој се више не врати. Психа лута по земљи у потрази за Купидоном, и успут извршава све Венерине наизглед немогуће задатке, од којих је последњи силазак у подземни свет. Очекивали бисмо да је Психин немиран дух, због ког је готово остала без љубавника, сада пољуљан. Ипак, он је све само не уништен. Пошто је Персефона упозорила Психу да не отвара кутију коју јој је послала Венера, Психу ипак савлада

радозналост и она отвори кутију у којој не проналази Лепоту већ Сан, и тако заспи дубоким сном. Купидон интервенише, убеђује Зевса да Психу учини бесмртном и да је помири са Венером. Након тога, љубавници уживају на Олимпу (Strachan, 2003:141).

Док је читао причу о Психи у *Златном магарицу*, Китсову пажњу су вероватно привукле Психине многобројне невоље кроз које је морала проћи да би постала бесмртна и венчала се са Купидоном. Етимологија речи такође је Китсу морала бити позната. Грчка реч за душу, *психе*, означава нешто покретно, ваздушасто, шарено, дакле нешто попут лептира који лети од цвета до цвета и живи од меда и љубави (Keats, 2001: 461). У језицима других народа ова реч се повезује са дахом и пламеном/ватром. Истовремено, реч душа потиче од речи сила, снага, што души даје значење невидљиве животне снаге, покретачке силе (Требјеџанин, 2010: 39). Сложићемо се са Јунгом, да је душа нешто невидљиво, неухватљиво, лагано, али нешто што има своје снажно, опипљиво дејство и велики значај за човеков духовни и ментални живот, као и целокупно његово понашање, индивидуално и социјално.

Китсова ода у четири строфе доноси нешто другачију верзију приче; Ода почиње сликом двоје неименованих љубавника у високој трави, у цвећу и пупољцима где се назире и поток. Песник изражава сумњу у призор који види. Пита се да ли је сањао или је заиста видео лепу богињу. Двоје љубавника леже загрљени, мирни, успорено дишу и ухваћени су у покрету који није ни крај пољупца ни његов почетак, као да су усликани у вакууму између два вођења љубави. Полако их савладава слатки сан. Они су заклоњени, и читаоцу није јасно да ли је песник само воајерски посматрач или је и сам део тог пејзажа. Песник/наратор сада препознаје Купидона и схвата да је присутна дама његова *срећна голубица*, Психа. Песник се затим окреће Психи, помиње њену лепоту и заборављену славу. Иако лепша од Фебе, она нема ни олтар, ни храм, нити хор девица, ни тамјан, ни пророчиште, ни пророке. Песник, који живи у световном друштву далеко од *срећних побожности* схвата Психин значај.

У трећој строфи песник каже: „Видим и певам сопственим видом инспирисан“. Он се сам нуди да буде тај који ће Психу обожавати и бити њен хор, тамјан и пророк.

У последњој строфи која почиње врло одлучним „Да!“ (а које као да алудира на сексуални климакс – да не заборавимо, Купидон је Психу сексуалним чином учинио бесмртном, богињом) песник решено тврди да ће он бити свештеник који ће јој саградити храм. Тако се песник са

отвореног, похотног, романтичног простора природе, премешта у затворен, унутрашњи свет. Храм ће поставити у најчистијем делу свога ума где ће његове разгранате мисли (*branched thoughts*), срасле са *пријатним боловима*, шапутати на ветру. Обећава да ће Психу сместити у светилиште пуно ружа где је Машта баштован, где ће увек расти другачије цвеће, а за њу постојати светла бакља и прозор отворен у ноћи кроз који треба да уђе *топла љубав*:

Уцветали олтар обући ћу
сав од венаца ума мог
са пупољцима и звонима и звездама
[...] и биће ту за тебе само нежно задовољство
које нестварна мисао може освојити
буктиња светла и окно отворено у ноћи
да упусти топлу љубав.

Зашто је Китс, од свих других митолошких дама, одабрао Психу за главну јунакињу своје оде? У тренутку када је стварао ово дело, песме актуелних романтичара обиловале су митолошким референцама. Ипак, класичне алузије нису давале Китсу простора да своје песничке поруке универзализује, и тадашњи митолошки симболизам био је предвидив и лако разумљив читалачкој публици. Китсу је био потребан митолошки лик који, између осталог, није превише експлоатисан у поезији његових савременика. Избор је пао на Психу, чији је животни пут, како се наводи у изворима, био прожет сличним невољама које је и сам Китс искусио.

Аналогија између Психе и Китса као песника је очигледна. У време стварања оде, Китс је био непризнат, игнорисан песник. Оптуживан да је залудели протеже Ли Ханта, неталентован песник, припадник Кокни школе, Китс није могао очекивати друштвено признање за свој рад, нити било какав комерцијални успех. Као и Психа у митолошком корпусу, Китс је био маргинализован у књижевним круговима. Обрађујући мит о Психи, Китс је желео да поетски рехабилитује занемарену богињу, и индиректно, буде тај који ће „исправити вековну неправду“. Истовремено, чин креативне употребе занемарене богиње, значио би и уздизање Китса као песника у друштву које није имало слуха за његове стихове. У писму Китс каже: „Психа није отеловљена као богиња пре Апулејевог времена, Платоничара који је живео након Августовог раздобља, и као последица тога Богиња није никад обожавана или жртвована са неким древним жаром – и можда није ни имала помена у старој религији – ја сам више правоверан

него да дозволим да паганска Богиња буде тако занемарена“ (Gittings, 1970: 253).

Поред тога што је као књижевни материјал и извор била „неискоришћена“, Психа је, као логичан Китсов избор, имала и других предности – она је смртна јунакиња која постаје богињом тек након сједињења са вољеним, тек након реализације еротске љубави. На почетку мита, али и Китсове оде, Психа је само заљубљена лепотица неважног порекла. Као и Китс, који је важио за неуког, сиромашног, ранара без већих књижевних изгледа за успех, тако је и Психа, виђена само као обична, лепа девојка. И Психа и Китс ће, уз много муке и препрека, доживети потпуну афирмацију – Психа до обожења, а Китс до књижевног успеха, дакле, обоје ће постати бесмртни, свако на свој начин.

Поистовећивање са Психом, занемареном грчком богињом, често се посматра као логична екстензија Китсове андрогене личности. Због своје неугледне појаве, ниског раста и крхке грађе, Китса су (највише његови савременици) видели као немужевног, женкастог момка са мањком мушке енергије (Mellor, 2001: 214). Физички инфериоран, болешљив, са девојачким локнама, Китс је, како су сматрали, имао и других особености које најчешће красе даме – зарађивао је мало и нередовно, по формалном образовању био је медицинска сестра, а време је проводио у читању и посматрању природе. Блискост са женама Китс је видео као квалитет више, а само женско биће као носиоца живота, јер је жена плодна, загонетно привлачна, она рађа. У креативном смислу, поистовећивање са женским елементом Китс је видео као неопходан песнички маневар у тренутку када је тек требало да напише своје најбоље стихове.

Сложићемо се са ставом Ен Мелор која тврди да Китс на врло суптилан начин брише границе између полова (Исто: 214). Потирањем полних разлика, макар само ради поезије, Китс слави идеју родне равноправности и по том ставу је врло прогресиван. Осим тога, непостојање јасне границе између мушког и женског пола, и неважност постојања било какве границе којом се дефинише *ego*, Китс је елаборирао у писму својом чувеном тезом о „песнику-камелеону“ који заправо нема идентитета. Он стално губи себе у душама других, по потреби може да буде било ко, зато је песник најмање поетичан од свега, јер заправо нема своје ја (Gittings, 1970: 157).

Потирање разлике, у песничком смислу и на Китсов начин, постиже се емпатијом, емоционалним и духовним саживљавањем са предметом певања. Емпатију је Китс означавао многобројним изразима:

врста јединствености (sort of oneness), друговање са суштином (fellowship with essence), стапање (blending), мешање (mingling) (Wright, 1989: 579). Овакво уметничко искуство за Китса не подразумева потпуни губитак ега, већ мало „померене“ свести. Форд тврди да је тај процес интензивне апсорпције естетског објекта код Китса степеностан, и да је заправо пројекција сопствених осећања на објекат (Ford, 1948 : 479).

У складу са избором митолошке јунакиње, Китс је бирао и подесну форму за своју песничку идеју. Ода у песничкој традицији важи за свечану песму која најчешће пева о узвишеним темама. Одлука да своју верзију мита о Психи заодене у оду, за Китса је значила ставити акценат на тематику песме и истаћи важност личне и песничке проблематике о којој песма говори. Постоји још један доказ о добровољном Китсовом „преласку“ у супротан пол: у раном 19. веку, песникиње су често повезиване са сонетом и одом, а амбициозни мушкарци су на оду гледали као на мање важну, мање престижну врсту (у односу на еп или трагедију) (Mellor, 2001: 219).

Да је књижевни излет у супротан пол за Китса била сасвим природна и уметнички оправдана ствар, сведочи и Китсово писмо упућено брату и снахи; за разлику од већине песама које је написао готово „у трку“ и са нестрпљењем, „Ода Психи“ је стварана са посебном посвећеношћу и озбиљном песничком намером: „У већини случајева сам писао стихове у журби – ову сам писао полако – Мислим да ће оставити сјајан утисак и због тога и да ће ме охрабрити да и остале ствари пишем у још смирењем и здравијем духу“ (Gittings, 1970: 253).

Пре него што ће написати „Оду Психи“, Китс је дуго мучило питање постанка душе, па се у његовој кореспонденцији налазе записи у којима је уверен да је нашао одговарајуће решење, елаборирао ту проблематику. У писму брату Џорџу у пролеће 1819. године, на ту тему Китс каже:

Назовите свет ако желите Долина Обликовања Душе. Онда ћете пронаћи сврху свету. Кажем Обликовање Душе, која није исто што и Интелигенција – Можда постоје интелигенције или искре божанског код милиона људи – али то нису Душе док не стекну идентитете, док свака не постане лично своја. Интелигенције су атоми перцепције – оне знају, оне виде, и оне су чисте, укратко оне су Бог – па како се онда обликују Душе? Како ће онда ове искре које су Бог стећи идентитет – да би до века поседовале блаженство својствено само тој индивидуалној егзистенцији? Како, него путем посредника – оваквог света (Исто: 249).

Како сам наводи у писму, душа не постоји док не стекне идентитет, а идентитет се стиче искуством бола. Пошто реч психа значи душа, идентификација са поетском душом је више него јасна. У складу са класичном конвенцијом којом се и душа и муза персонификују као женско (Mellor, 2001: 221), Китс експлицитно приписује родни квалитет својој имагинацији, души, психи – она је, дакле, женског рода. Душа је у тесној вези са еросом, животом, смислом. Јунг тврди да је душа само један посебан, динамички део психе, аутономан комплекс функција који превасходно карактерише моћ имагинације, стварање емоцијама набијених представа и симбола, пуних загонетног смисла (Требјеџанин, 2010: 38). Парадоксално, та динамична, плодна душа то тек треба да постане.

Долина Обликовања Душе заправо је Китсов одговор на питање постанка душе и филозофска припрема за настанак „Оде Психи“ која ће, хронолошки, уследити недуго након овог писма. Китсово разумевање људских патњи, трагедије и очаја свакако показује да он не занемарује земаљску стварност. Он је заправо „грли“ и покушава да се са њом избори тако што је претвара у генеративну, стваралачку силу. Никад декадентан нити ретроградан, Китс је свесно трагао за реалнијим, употребнијим системом који од људског бића не чини послушника нити роба, већ индивидуу која сопственим напорима, прихватајући невоље и личне грешке, треба да изгради неко боље и свеобухватније, теже, али испуњеније постојање.

Китсова *Долина Обликовања Душе*, разрађена до танчина у писмима и тестирана у поезији, показује да постоји могућност да се освоји душа, идентитет, исклесан од свих смртних напора и божанских ограничења, али и да постоји могућност пречишћавања себе у потрази за извесним, дефинитивним, и на крају, бољим собом. Као што Психа осваја своју божанску природу и венчава се са Купидоном пошто је савладала бројне препреке, тако нас и Китс уверава да је свет патњи и бола неопходан јер је бол знак живота, позив на деловање, оживљавање: „Видиш како је неопходан Свет Бола и несрећа да би подучавали интелигенцију и направили од ње душу?“ (Gittings, 1970: 205).

А да би сачувао такву душу, формирану интелигенцију, Китс није имао друго решење, до да се окрене литургијском обожавању Психе. Будући да није прихватао званичне религије и чак презирао свештенство (Исто: 214), Китс је створио врсту еротског паганизма који је био довољан да Психу остави недоступну другима, у царству личног обожавања, у храму који је песник саградио само за њу. Скривена, али не и скрајнута,

Психа ће му омогућити нове духовне изазове, растење „у себе“, у дубину, посезање за другачијим нивоима разумевања ствари.

Колико је Китс променио, заправо модернизовао познати мит и подигао га на виши ниво, најбоље се види на динамици његове позиције у односу на двоје љубавника, а која се врло драстично мења након испеване две строфе. Са свемоћне, божанске позиције коју заузима (*видим и певам, сопственим очима инспирисан*), песник свесно одлучује да сам „изрежира“ наставак приче и пружи му другачији завршетак. Он редефинише класичан мит и поставља га у себи својствен оквир: пут до обожења, индивидуације, бесмртности је љубав, страст, спознаја, прихватање бола и истине.

Иако ода почиње перцепцијом љубавника, чулним доживљајем њихове страсне љубави, Китс се на почетку песме намеће као посматрач, неми гледалац у бајковитом пејзажу, да би, како песма одмиче, од воајера и сам постао учесник, онај који Психу поседује. Док на почетку песме љубавнике у заносу само примећује (*крилати дечак је Купидон, а срећна голубица Психа*), тек ће на крају друге строфе Китс открити митски карактер протагониста овог љубавног заплета (*Ко си ти, О срећна голубице?! Његова Психа драга!*).

Китс је, да би потпуно скрајнуо Психиног легитимног љубавника Купидона, лукаво сакрио Психу у храм у коме је он једини поданик. У том скривеном, унутрашњем, само њему познатом светилишту, Китс ће обожавати Психу и изградити јој достојно место пуно цвећа, мириса и мелодија. Тиме је Китс одао признање стваралачкој песничкој снази и уметничку инспирацију ставио на заслужени пиједестал.

Посесивно је чувајући само за себе, он ће Психи (имагинацији, машти), како сам каже, оставити *прозор отворен да упусти топлу љубав*. Прозор имплицира постојање зида, што нас даље преноси на план Китсове жеље да снагу имагинације, психе, остави само за себе, скривену у интимном делу ума. Као идеални песников алтер его, тајни двојник и зачарана богиња, Психа ће, сједињена са еросом, створити свет уметности довољно велик да се у њему живи.

До потирања разлике између себе и Психе/субјекта и објекта Китс долази феминизацијом себе, емпатичким ангажовањем, преузимањем на себе улоге „песника-камелеона“. Та емпатија је заправо моћ песника да види лепоту у ружним стварима, да искуси обе стране људског искуства јер све може бити инспирација, подстицај за стварање. Дуалитет, контрапунктност и дијалектичност живота и појавног света песник користи да ствара, да ангажује, да црпи из себе и да трагичну или тужну страну живота претвара у уметност. Фантазија је, у крајњем, „крајња материнска

стваралачка снага мушког духа“, тврди Јунг (Јакоби, 2008: 281). Материнска је зато што рађа, носи клицу новог живота. Апсорбовањем вољене, конзумацијом вољене, песник ће родити бројне потомке – *branched thoughts*, а то су заправо песме које тек треба да се роде. Психа је симбол Китсовог поетског ја, али то није креација личног нарцисизма. То је екстензија његовог песничког себе.

Не треба заборавити да је бакља, која уноси светло, у оригиналном миту, донела Психи и Купидону само несрећу (на светлу је уследило препознавање љубавника). Иако ватра доноси светлост и топлоту, она призива и истину – свест о препознавању и буђење из незнања, рађање самосвести, обогаћивање искуства. То нас опет враћа на Китсову идеју да је свет истине и агоније неопходан да би се од интелигенције направила душа.

Китсова Психа је заљубљена душа (Vendler, 2007: 18). Као што је Китс био уверен да је имагинација, као способност уметничког увида уско повезана са појмовима лепоте и интензитета (Gittings, 1970: 37), тако је и Психа, лепа смртница, у сусрету са снажном еротском љубављу придобила вечност. Имагинативни ум прима идентитет од Купидона, отелотворења страсти. Купидон, односно страст или љубав, јесте онај састојак без ког имагинација не може постојати. Савршени брак Купидона и Психе је, заправо, испуњење које је Китс прижељкивао у поетском животу. Сексуално сједињење Купидона и Психе је божанска синтеза емоција и имагинације, главе и срца, разума и душе, уније чији је главни предмет поезија. У одређеном смислу, Психа заувек постоји, испреплетана са Купидоном у краљевству митских форми.

Китсова Психа је високо еротизован објекат и читава ода одише сензуалном еротиком која позива на *pleasant pain* и љубавне уздахе. Сексуалан чин је свакако креативан, архетипски чин. Из њега се рађа живот, као што из ума песниковог настаје песма. Китс, заправо, читавим низом песнички оправданих метода, ствара жену, своје друго ја, алтер его, јер је Душа сједињена са Еросом (дакле, Психа и Купидон) једина креативна, једина ствара и једина доноси спасење. Психологија стваралачког је, сложићемо се са Јунгом, уствари „женска психологија, јер се стваралачко дело подиже из несвесних дубина, уистину из царства мајки“ (Јакоби, 2008: 277), те је поистовећивање песника са Психом буђење женског елемента у мушкарцу, призивање Аниме из колективно несвесног које за циљ има нову и богату песничку продукцију. Као што Блум тврди, Психа је сексуална богиња која „успоставља свест и тако обнавља земљу“ (Bloom, 1961: 405). Обновљена земља припрема је за нова рађања, нове

изазове инспирације и нове доминације креативности на делу. Овакав, еротски обојен паганизам, како га формулише Ијан Дек (Strachan, 2003: 142), истовремено је и Китсово храбро одбијање савремене религије и вера у свет митолошких истина.

Закључак

„Ода Психи“, као прва у низу сјајних Китсових ода, потпуно мења класичан мит о Купидону и Психи и редефинише песников однос према митолошком корпусу и званичним религијама. Истовремено, овом песмом Китс решава проблем настанка душе или интелигенције и демистификује процес уметничког стварања приказујући га као врсту понирања у себе, где је страст, здружена са искуством и интелектом једини сигуран пут до књижевне продукције.

„Пресвлачећи се“ у женски елеменат за потребе приближавања исконско креативним снагама, Китс успешно исписује нову причу о двоје љубавника дајући јој неочекиван обрт и крајње позитиван, хуман крај. Пуна бајковитих призора, религиозне лексике, очаравајућих слика еротског слављења живота, сликовитог и пријемчивог односа Психе и Купидона, потом и наратора, обогаћена митолошким референцама које појачавају интертекстуалност саме песме, ова Китсова ода је успела медитација о природи песничке имагинације. Психа, душа или имагинација, која мора прећи трновит и непредвидив пут да би постала то што јесте, увек се мења, мултиплицира и као таква увек награђује.

У овој паралелној драми где је песник најпре лењи и неми посматрач, луталица, а касније активан учесник, обожавалац, страствени поданик, песник као да поручује – стварање поетске душе, интелигенције није само посматрање, примећивање ствари, кохабитација, већ је то активан процес, тежак рад и потпуно укључивање, или како то Вендлер формулише, песников хумани напор, који је дат више као „лични задатак него као служба друштву“ (Vendler, 2007: 22).

Емпатија, игоовски схваћена као лепота различитости, врста је Китсовог ескапизма, начин да се, макар на тренутак, побегне из своје коже у друге идентитете, да се, барем у уметности, сакрије од света, а приближи универзалној уметничкој вредности. Преобликовање, феминизација, пресвлачење у женски елеменат, буђење Аниме у мушком постојању такође су облици и врсте ангажованости у којима се ствара. Схваћена као природно поистовећивање са оним што већ постоји скривено у нашем колективно несвесном, или пак као његово буђење, емпатија означава идентификовање уметника са објектом, али и враћање песника исконском

себи. Постајући неко други (као песник-камелеон), у овом случају митска богиња Психа, модификујући бол, ужас или страх у искуство које доноси уметничке плодове, овај Китсов концепт је радикално позитиван, ослобађајући. Решен да храбро прихвати животне поразе, песник је вољно одлучио да, сагледавши своје неуспехе, крене даље, у потенцијално боље, у другачије. Остављајући места за емоционалност, као кључни састојак сваког живота, па и песничког а не само личног, Китс успоставља култ љубави, којој ће приписати највећу могућу вредност – бесмртност.

Посежући за митом о Купидону и Психи, Китс као да је уживао у древној причи без лажног архаизма. Његова идеја је била да, полазећи од мање познатог, али утврђеног сижеа, понуди љубавној причи једну нову димензију, другачији завршетак. Китс се нада да стварање поезије неће више бити само интелектуални напор, ствар рационалног, умног рада већ и здружено деловање страсти и искуства на делу.

„Ода Психи“ слави проналажење песниковог унутрашњег гласа, освајање сопствених креативних снага и признање да свака лична и песничка потрага за стварањем полази од потирања разлике између објекта и субјекта. То је савршен чин Китсове песничке иницијације, где је, рехабилитацијом митске богиње, повраћен сјај уметничкој инспирацији уопште.

Литература

- Allot, K. (1967). Keats's Ode to Psyche. In O'Neil, J. (ed.), *Critics on Keats*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Bate, W. J. (1963). *John Keats*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bloom, H. (1961). *The Visionary Company*. New York: Cornell University Press.
- Ford, F.N. (1948). Keats, Empathy and The Poetical Character. *Studies in Philology*, Vol. 45, No. 3. Univeristy of Carolina Press.
- Gittings, R. (1970). *Letters of John Keats*. London: Oxford University Press.
- Jakobi, J. (2008). *Antologija Jung*. Novi Sad: Prometej.
- Keats, J. (2001). *The Complete Poems of John Keats*. London: Wordsworth Poetry Library.
- Mellor, A. (2001). Keats and the complexity of gender. In S. Wolfson (ed.), *Cambridge Companion to Keats* (214-229). Cambridge: Cambridge University Press.
- Miles, G. (1999). *Classical Mythology in English Literature: A Critical Anthology*. London: Routledge.

- Sheley, E. (2007). Re-imagining Olympus: Keats and Mythology of the Individual Consciousness. *Romanticism on the Net*, Number 45. Retrieved February 17, 2007 from <http://id.erudit.org/iderudit/015826ar>
- Steyaert, K. (1996). Poetry as Enforcement: Conquering the Muse in Keats's "Ode to Psyche". *Romanticism On the Net*, Number 1. Retrieved February 25, 2010 from <http://users.ox.ac.uk/~scat0385/psyche.html>
- Strachan, J. (2003). *The Poems of John Keats, a Sourcebook*. London: Routledge.
- Trebješanin, Ž. (2010). *Šta Jung zaista nije rekao*. Beograd: Službeni glasnik.
- Vendler, H. (2007). Tuneless Numbers. In Bloom H. (ed.), *Bloom's Modern Critical Views: John Keats* (13-37). New York: Infobase Publishing.
- Wright, S. (December 1989). Private Language Made Public: The Language of Letters as Literature. *Poetics*, Volume 18, Issue 6. Pages 471-588.

Ivana M. Krsmanović

Mythical Goddess as an Alter-Ego: "Ode to Psyche" by John Keats

Abstract: The poetic repository of Greco-Roman deities in Keats' poetry is not a part of some aesthetic establishment of the Romantic period, but part of a carefully planned poetic maneuver which reveals a new, organic mythology of his poetic creation. Keats' goddesses, not by accident, reign a poetic world which is complex, humane and very contemporary. This world takes us deeper into the problematics of poetic creation and transfer us to the level of Keats' preoccupation with the process of creation, creativity.

This paper particularly analyses Keats' "Ode to Psyche" which was created as the first in the extraordinary series of odes from Keats' so-called *annus mirabilis*. In the myth about love between Cupid and Psyche, Keats found sufficient incentive to offer a new, quite personal, and not at all narcissistic dimension to the fusion of nature, mythology and creativity. "Ode to Psyche" celebrates the finding of the poet's inner voice, conquering his own creative powers and confessing that every personal and poetic quest for creation starts with the erasing of the difference between the object and the subject.

Keywords: John Keats, Ode to Psyche, mythology.

UDC 25''652''(38)

Zorica Jelić

Faculty of Philology, University of Belgrade

zoricajelic@hotmail.com

FROM FEMALE GODDESS TO MERE WOMAN – SUCH IS FEMALE FATE

Abstract: This paper shows a close analysis of a powerful female (Venus) and a handsome younger man (Adonis). Here, where there is no society, only nature, the woman gains power and uses it. Yet the outcome is equally unsatisfying and tragic. I look into the criticism that shows how Venus is infatuated with Adonis' beauty and how it is the main cause of her chase, which is influenced by the works of Don Cameron Allen, Coppélia Kahn, and Douglas Bush. Allen bases his arguments on the theory of the soft and hard hunt, which is of special interest to my study because it explains the connection of Venus' pursuit to Adonis' hunt for the boar. According to Cameron, Love is the hunter and seduction is a chase. Thus Venus, the goddess of love, lust, and sex, entertains herself by hunting inexperienced Adonis, which is considered the soft hunt and is essentially regarded as improper. On the other hand, Adonis hunts the boar, which symbolizes the hard hunt of life; therefore, there is no desire, lust, or passion in it. He just wants to capture the boar to prove his manliness.

Of great importance for my work is the meaning of the boar and how it is connected to Venus and her sexuality. Some critics see Venus as a lover occupying the structurally masculine position of the seducer. The crucial point of the poem is reached when Venus asks if he knows of love and Adonis answers, "I know not of love," quoth he, "nor will not know it, / Unless it be a boar, and then I chase it". From this point on, her desire metamorphoses into the boar that kills Adonis. The message is that explicit female sexuality is fatal for a man.

A significant part of my analysis is on this role of Venus as a woman. Venus is a goddess with immense power. Even though she is portrayed as a voluptuous, aroused, and physically strong goddess "Over one arm the lusty courser's rein, / Under her other was the tender boy," her power gives her no supremacy in relationships with men. Even though Venus is a goddess, with supernatural powers, she is essentially a woman, and as such Venus cannot force

Adonis into an amorous relationship, nor can she win his heart: “She red and hot as coals of glowing fire, / He red for shame and frosty in desire”. Venus desires Adonis and wants to ravish him. Throughout the poem she constantly attempts to coerce him into having sex with her, and yet she does not succeed. In the end, her limitations as a woman limit her as a goddess as well. Ultimately, she is brought down to the status of a woman, and the narrator comments, “Grief hath two tongues, and never woman yet / Could rule them both, without ten women’s wit”. Love has made Venus a hurt woman, suffering for her lost love.

Keywords: Soft hunt, hard hunt, goddess of love, coercion, metamorphoses, sexuality, lust, desire, limitations, suffering.

Love settled long in your reluctant heart.
You had the power to change men to a thousand
Shapes, but no power to change your own heart’s
laws.
“The Cures for Love” (Ovid, 1986)

According to David Bevington (1988), William Shakespeare referred to *Venus and Adonis* (published in 1593) as the “first heir” of his invention (Shakespeare, 1988: 11). This narrative poem was written as the sponsorship of the Earl of Southampton and it was, together with the *Rape of Lucrece*, carefully and correctly written. *Venus and Adonis* was the most famous work during his lifetime, and his reputation rested on it. It also remains the most re-printed piece of the time. Many of his contemporaries believed that these works would assure him a place among the greatest poets. Bevington quotes Francis Meres who wrote in 1598, “the sweet witty soul of Ovid lives in mellifluous and honey-tongued Shakespeare: witness his *Venus and Adonis*, his *Lucrece*, his sugared sonnets among his private friends, etc.” (Ibid: 11) Many critics agree that this poem has stemmed from the few stanzas of the “Passionate Pilgrim,” which are dedicated to Venus. Don Cameron Allen (1959: 101) does not agree with this claim because he believes that in the “Passionate Pilgrim” the boy is mocked for missing his chance and in *Venus and Adonis*, Adonis scorns love. I argue that in the “Passionate Pilgrim” Shakespeare does not go in depth with the story and that is the reason why Adonis does not accept Venus’ wooing. However, in the

narrative poem he addresses this issue in the first stanza¹. Critics believe that the success of this work is based upon its explicit sexuality, which makes the poem exceptionally popular with the young. For modern readers there is a slight hint of eroticism that lingers through the lines of the work, but for the sixteenth-century reader the text is almost pornographic material. Regardless of the interpretations or intents of Shakespeare, one claim is certain—Shakespeare based his poem on the story of Venus from Ovid's *Metamorphoses*. Bevington (p.11) quotes Gabriel Harvey (1589) who finds that the text of *Venus and Adonis* mirrors a current vogue for Ovidian erotic poetry. Nevertheless, the purpose of my writing is not to find the discrepancies in different texts about the myth of Venus, or to compare Shakespeare's version of the tale to other ones. My objective is to look into Venus' adoration of Adonis and her infatuation with his beauty, which is the main cause of her chase. I also discuss the chase as the soft and hard hunt with reference to the research of Allen, A. C. Hamilton (1997), Coppélia Kahn (1997), and Kay Stanton (1986). Last but not least, I look into the meaning of Adonis' hunt of the boar. My argument is that for Adonis, who is the male representative of Elizabethan social norms and criteria, it is unacceptable that Venus, a female character, takes the lead and hunts the male². She is not allowed to be dominant and express her feelings and her sexuality openly. I claim that such behavior repulses Adonis and turns him toward hunting of the boar, because Elizabethan social norms do not accept women to take upon themselves male initiatives and roles. If they choose to do so, then they are perceived as wanton or ridiculous. I argue that this is precisely what Shakespeare is trying to criticize. Many critics have commented on Venus being overdramatic, lustful, and hideous in her headless pursuit for Adonis. However, I

¹ Even though Venus is a goddess and not a woman I claim that Shakespeare gave her the emotions, characteristics, and behavior of one. She is a personification of any woman, in Shakespeare's time, and, I argue, in ours.

² According to mythology, Adonis' mother, Myrrha, refuses to worship Venus, and for that rebellion Venus decides to punish her. She makes the young girl develop a strong sexual desire for her father. Not being able to suspend the lust Myrrha gets him drunk and has sex with him. Out of that incestuous episode Adonis is born. When the father finds this out, he sends her away. After this Venus takes pity on the girl and turns her into a tree and delivers the baby. Shakespeare references resemblance in attitude toward Venus in the first stanza and in the following one:

“Therefore, despite of fruitless chastity,
Love-lacking vestals and self-loving nuns,
That on the earth would breed a scarcity
And barren dearth of daughters and sons,
Be prodigal. (Shakespeare, 1988, 751-56)

claim that Shakespeare portrays her in such a light because he wants to show how women of the Elizabethan society are not allowed to expose their emotions and desire, and that they are not understood when taking lead in the matters of love and sex.

In the first stanza of the poem, Shakespeare reveals to the reader the problem of the poem. Venus is a “boldfaced suitor” (Shakespeare, 1988: 6), and she woos “rose-cheeked” Adonis (Ibid: 3), who in return is not interested in her but in his own hunting (Ibid: 4). It is clear to the reader that there is nothing stereotypical about this amorous relationship, and that the female character is openly chasing the male one. However, Shakespeare hints that such social and sexual role reversals are bound to have a tragic end, since the sun has taken leave of the “weeping morn” (Ibid: 1,2). To my writing it is crucial how in two of his narrative poems the first two lines hint to a tragedy at stake. In *The Rape of Lucrece*, Shakespeare shows “lust-breathed Tarquin” (Ibid: 1) flying on “the trustless wings of false desire” (Ibid: 2). These lines foreshadow grief and sorrow, as does the weeping morning in *Venus and Adonis*. I mention his other narrative poem only to make a parallel between the male role Tarquin and Venus share as Adonis and Lucrece share a female one. In both, the characters embodying the female one have to die.

Venus is hopelessly enamored with Adonis, and his beauty is the main cause of her state. She exclaims, “Thrice-fairer than myself” (Ibid: 7) when she is talking about him in the opening lines of the text. Furthermore, she refers to him as the “chief flower” (Ibid: 8) and “more lovely than a man” (Ibid: 9). This last comment is important for my argument, because I assert that if he is “more lovely” than a man then he is like a woman. There is a degree of emasculation in these lines and a feminine aura around Adonis in the text (*passim*). His effeminate characteristics are juxtaposed to Venus’ manly-like immodest behavior, and strength. Apparently, she coerces the youth, and she is strong enough to “pluck” the young man from his horse (Ibid: 30). I also claim that Adonis’ feminine features cause Venus to take upon herself the role of the male and employ the *carpe diem* attitude in order to gain sexual control over him.

Venus is the goddess of love. She is a skillful lover, a seductress, a temptress, and above all a female. Yet, in the game of love with Adonis she cannot win. I argue that Shakespeare portrays the character of Venus as a strong and willful character only because he uses her to show what it looks like when a woman has the power to seduce and sexually obtain the male. Adonis’ effete beauty inspires Venus to coerce the youth into a sexual relationship. She says:

Make use of time, let not advantage slip;
Beauty within itself should not be wasted.
Fair flowers that are not gathered in their prime
Rot and consume themselves in little time (Ibid: 129-32).

Venus' argument mirrors one of many dialogues of male persuasion from the sixteenth and seventeenth century. Carpe diem poetry is based on the fact that beauty is ephemeral and that one should seize the moment. There is almost an identical parallel between Venus' words and Andrew Marvel's "To His Coy Mistress" (Abrams&Greenblatt, 2000: 1691) in which the male lover tells the woman that if they had all the time in the world he would love to take it slowly; however, she should not waste time, and she should make up her mind, because her "beauty shall no more be found" (Ibid: 25). Another instance of the same masculine persuasion is Robert Herrick's male lover in "To the Virgins, to Make Much of Time," who plainly states that the "flower that smiles today" tomorrow "will be dying" (Ibid: 1649, 3-4). In the end, he tells his lady that once she loses her prime she "may forever tarry" (Ibid: 15-16). There is a plethora of similar poems in which the male character uses persuasive language to talk the female character into having sex with him. My argument is that, in Venus' case, it is she that is using the florid elocution to get Adonis to be her lover. Also, with this courtship role reversal, Shakespeare is trying to show society's acceptance of a male as a seducer. He also comments that when a woman acts the same, she is perceived as ridiculous and comic.

I have argued that it is Shakespeare's intention to criticize the Elizabethan society with this work. To prove my claim I will discuss the two reasons why Shakespeare writes this work. First, the work itself is written for the purpose of ushering a young aristocrat into marrying and having offspring. The first 126 sonnets are written in the same light and are dedicated to "Mr. W. H." The poet urges the youth to "make thee another self" (Shakespeare, 1988: 202, 205), "Thou shouldst print more" (Ibid: 203, 206), and because the young man "Had a father; let your son say so" (Ibid: 205-06). There are many more examples in the sonnet sequence where the poet tries to persuade the man into marriage. I assert that lines of *Venus and Adonis* echo some of these lines from the sonnets. This reflecting is seen in the lines about Adonis' beauty, when Venus exclaims that Adonis' beauty is fresh for use (Ibid: 164), and that "seeds spring from seeds, and beauty breedeth beauty" (Ibid: 167). Furthermore, throughout the text she keeps referring to his "fair cheeks" and how his presence and image arouse her. At one point, she even says that the boar "seeing his beauty" decides to "strike at it" (Ibid: 938).

Second, I wish to show that while on the one hand he is writing this narrative for his benefactor, on the other he is criticizing the society for having double standards when it comes to sexuality. It is clear, and it can be seen throughout his works (*Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *A Lover's Complaint*, etc.) that Shakespeare believes women should not be submissive and mere objects in society. I hold that *Venus and Adonis* is his unique work because in it he shows that when a woman openly uses her charms, and when she uses her sexual power, she is perceived as an absurd bawd. Later, in his plays, Shakespeare gives his female characters the same power, but he masks it (often literally), because only with this masked power the women are able to manipulate the system and gain independence. However, critics seldom share this view.

Douglas Bush (1957) writes on this poem and says that Shakespeare mimics the Italian pastoral in which a “vain pursuit of a woman by a man or a man by a woman” is common (Bush: 143). He does not discuss Venus' character in depth and suggests that the poem is about “an unattractive pair” remote from humanity. Nancy Lindheim (1986) deems Venus in a more favorable light and discusses her character as a personification of Love. According to Lindheim, Venus is not “Love” in the abstract sense, but a more empirical one: “Venus is—by turns and simultaneously – comic, pathetic, ridiculous, humiliated, exulting, self-deceiving, playful, devious, repulsive, aggressive, sensitive to pain, and helpless because all these possibilities are contained in the experience of love” (193). I concur with her that Venus embodies all these emotions and states; however, I assert that Shakespeare adds a deeper and more critical side to her character. His female characters are not shallow or just one thing.

Even though England has a Queen at the throne, the Elizabethan society is a male-dominated one; therefore, Shakespeare intentionally uses his female characters in different ways either to give them power or to make a comment on certain issues. In a similar fashion to Lindheim's comments, A. C. Hamilton (1942) discusses how Adonis is the *reason love* and Venus the sensual side of the same. He quotes L. E. Pearson who discusses that this poem is a didactic piece of work and that Shakespeare shows how, if chaos and lust rule (Venus), then love, truth, and beauty (Adonis) die (as cited in Hamilton: 141). Catherine Belsey (1997) presents Venus as a personification of desire and comments how the goddess of love, in the end, has failed to conquer, because she cannot command the desire of Adonis. Although personifying Venus and Adonis can be a tempting way of interpreting the text, I cannot agree that the poem should be brought down to only that.

Another proof that Shakespeare uses the female-dominated love story to criticize society is the fact that he juxtaposes the courser and jennet episode to the relationship of Venus and Adonis. In the episode, the horse sees the jennet and takes after him, so the female is in pursuit of the male. At this point, there is a projection of Venus' chase onto the mare. After a bit of running the jennet stops and the "courtship" begins (Shakespeare, 1988):

He looks upon his love and neighs to her;
She answers him as if she knew his mind.
Being proud, as females are, to see him woo her,
She puts on outward strangeness, seems unkind,
Spurns at his love and scorns the heat he feels,
Beating his kind embracements with her heels (307-12).

The tables have turned, and in order for the relationship to work, and the social norms of engagement to be fulfilled the jennet takes to his male role. If the reader takes this episode as a mirroring of a courtship in Elizabethan England, then there are a few interesting details in this stanza about proper female behavior that Shakespeare wants to stress. First, the woman is supposed to be well versed and informed about the way the play between a wooer and the wooed goes; she is to "know his mind," and act in the desired fashion. Second, the woman should "be proud" that a man courts her. The man has the advantage to pick and choose whom he will woo. Third, there is a degree of hostility and coyness a woman should display to appear honorable and respectful. Kay Stanton (1986) also addresses the issue of coyness in this work and writes:

Thus female "coyness" and seductiveness most likely sprang from women's understanding that because they could not force men into sex, as men could them, they would have to use more complex, subtle tactics. Conversely, since men could pride themselves on the ability to take women by force, in order to have sex without physical force, perhaps they would need to feel that they had used some kind of force to bend women to their will: force of intellect, poetic ability, logic, money, future security, etc. (5).

I agree with the reasons Stanton gives that women had to employ certain "tactics." However, those same tactics are expected and given by society. The woman is chaste and moral as long as she follows the rules of the game.

Finally, the jennet answers to proper female behavior and rewards her by his love, which grows kinder as his fury assuages (Shakespeare, 1988: 318).

Even Adonis tells Venus, “I hate not love but your device in love, / That lets embracements unto every stranger” (Ibid: 789-90). He cannot accept her because of her “loose” morality. A woman is supposed to be chaste and virtuous. Obviously, Venus breaks all the rules of courtship and takes the male social role of pursuing the other. One can conclude that her wooing will finally, as the proper way goes, be rewarded with Adonis’ acceptance of her love. Unfortunately, it is not so. Shakespeare shows that such role reversals in society can only end tragically. In the end, Adonis is struck down and pierced by a boar’s tusk.

There is great dispute among critics about the significance of the boar. I would like to state that there is a strong inclination of critics to claim that the boar represents desire. Venus pursues Adonis and he runs away to hunt the boar. I argue that, since Venus is the seducer, she repulses and frightens Adonis. It is possible that he is chased by Venus and killed by her desire, which he is not willing to accept in the first place. Coppélia Kahn (as cited in Kolin: 1997) writes about the two possible meanings of the boar in this poem. In the first, the boar is Eros, and Adonis keeps it out of his life by hunting it. In the second interpretation, the boar presents Venus’ insatiable desire (194). Either way, Adonis feels that he needs to kill it before the beast devours him. Also, a common interpretation of this episode is that the boar presents homosexuality, and that Adonis’ fight with the boar is his battle with homoeroticism. Critics have based their opinion on the fact that Adonis plans to “hunt the boar with certain friends of his” (Shakespeare, 1988: 585) in which case the hunt of the boar becomes a homosocial bonding. There is also an abundance of phallic imagery in the lines that explain the boar and, later, Adonis’ death. The boar’s tusks sheath themselves into Adonis’ body (Ibid: 617-18), “His snout digs sepulchres” (Ibid: 622), “His brawny sides with hairy bristles armed” (Ibid: 625), etc. If the reader interprets the tusks as phallic symbols, these lines express the power of the male sex organ and show how it can be destructive. The scene when the boar thrusts its tusks into Adonis’ thigh is erotic. The piercing of Adonis’ body can also be perceived as a castration. Stanton (1986) elaborates on the phallic-martial terms that define the boar, the possibility of castration, and its significance:

The boars intimate “nuzzling” of Adonis simultaneously castrates him and creates a “sheath” for the boar’s tusk, or phallus. Although, the male realm is more homosocial than homosexual, in a sense in it a man tries to make himself more phallic. He accomplishes that by making other

men less phallic, such that they become “women” compared with him (8).

Although the homoerotic aspect of the poem’s ending is not a part of my research, I agree that there is a homosocial element to the story and the phallic symbolism in the lines that portray the boar. At this point, I would like to revert to my claim that the reversal of the social and sex roles in society is tragic. The above discussion has led to the understanding that Venus has put herself in the position of the wooer and pursuer and that the boar presents her sexuality. If it is so, and I argue it is, then the boar’s tusks are in fact hers. Thus, Venus kills Adonis with the power of her sex organ. In society, it is deemed natural and normal that a man pursues a woman, forces himself onto her, and sometimes, unfortunately, rapes her. However, if a woman does the same, then she brings down the social system and is considered either a whore or pitifully ridiculous.

However, apart from this discussion, I would like to examine the question of Adonis’ hunt of the boar as a hard hunt, and how it is placed parallel to Venus’ soft hunt of Adonis. Allen elaborates on this theory and basis his understanding of the *hunt* on poetical texts from the Middle Ages and the Renaissance. Throughout literature Love is considered the hunter and the love game a chase. This is called the soft hunt and is deemed improper. The other type of hunt is the hunt of life, which is the sacred work of heroes. This hunt is noble and it betters the conduct. According to Allen (1959), Venus’ hunt of Adonis is the soft hunt of love, and Adonis’ hunt of the boar is the hard hunt of life (106). Allen continues with his analysis of the poem and comments how in the hunt Venus’ strategy is, first, to get Adonis off the horse, and second, to “make the soft hunt with its meaningful ease so attractive that he will abandon the hard hunt, the preparation for the heroic life” (108). With this particular explication I disagree. The theory of the soft and hard hunt works as far as he explains what it is. So, Venus’ pursuit of Adonis is improper and not chaste, and his chase after the boar is the hard hunt of life. That seems clear. However, if one interprets the roles these two characters play as reversed, then the explication is different.

Also, W. R. Streitberger (as cited in Kolin: 1997) concurs with Allen and states that Venus does everything in her power to persuade Adonis to abandon his duty (the hunt) and reject everything that a young noble must train for. However, I claim that there is no proof in the text that Adonis is a noble. He is a young man, and according to my theory a representative of a male-dominated society, but he may very well be a child of nature, a simple country-folk. Therefore, the reader cannot say for sure that the hunt represents Adonis’

rite of passage into the noble world of duty. Kahn (as cited in Kolin: 1997) also discusses the hunt, and she writes:

We can look at the hunt as Adonis' attempt to regain mastery over the inner danger of losing his sense of self by mastering an external representative of that danger. In short, he projects his anxiety about being devoured by Venus onto the boar, and attempts to destroy the boar so that Venus will not destroy him (197).

I do not agree with her interpretation that Adonis needs to “regain mastery” in order to preserve his sense of self. From the beginning of the poem, Adonis is confused and behaves like an innocent and naïve boy. Therefore, there is nothing to regain, only perhaps to gain. He does not look like a person who is composed and in control of what is happening. Her other explication, that Adonis is afraid that Venus will devour him and that the boar represents Venus is interesting; it concurs with the opinion of some other critics, and my own interpretation as well. However, these critics seem to avoid the connection between the hunt and the male/female roles of the two characters. Venus has the male role and is in sexual pursuit of the Adonis. Adonis feels the need to be in charge of the chase. He says that he does not know love “unless it be a boar” and he will chase it (Shakespeare, 1988: 410). He wants to be in command of the chase and catch his own prey. While Venus is chasing him, he is the prey. The narrator comments on her predatory nature:

Now quick desire hath caught the yielding prey,
And gluttonlike she feeds, yet never filleth;
Her lips are conquerors, his lips obey,
Paying with ransom the insulter willeth (Ibid: 547-50).

Conclusion

It is quite clear that Adonis is sexual prey to Venus, and that she will not stop, until she satisfies her sexual hunger. She stalks him throughout the forest, and begins her seduction anew. She is as persistent as any man would be given he is all alone with a beautiful woman. Stanton (1986: 5) writes on the reversed sex roles and says that although Venus has “usurped most of the traditional male sex role, Adonis has one thing left in reserve: that he is a male after all,” and furthermore, she continues: “the little bits of success that Venus achieves with Adonis occur only when she lapses into her female sex role.” This view supports my claim that the two characters reverse both sexual and social roles in the poem.

However, I also assert that Venus does not only have feminine lapses, but that she changes at the end of the poem. In the beginning, Venus is the goddess of love and sex; dominant and flirtatious by nature. I find resemblance between Venus' male-like behavior, the behavior of Tarquin (*The Rape of Lucrece*), and the one of the male lover (*A Lover's Complaint*). She is the "boldfaced suitor" of the story (Shakespeare, 1988: 6). Venus burns with desire and becomes more and more excited by Adonis' refusals. The narrator comments how she is "red and hot as coals of glowing fire" (Ibid: 35), while Adonis "burns with bashful shame" (Ibid: 49). The more he begs for mercy the more she gets "fired up."

When burning like hot coals, Venus resembles Tarquin. Both cannot quench their lust and respect the other party's "no." He says, "As from this cold flint I enforced this fire, / So Lucrece must I force to my desire" (Ibid: 181-82); "This night I must enjoy thee. / If thou deny, then force must work my way" (Ibid: 512-13); "My will is strong, past reason's weak removing" (Ibid: 243). They share the passionate force that keeps them striving for their prey. Therefore, Shakespeare gives Venus and his other male character the same role, which supports my interpretation that Venus becomes in behavior as bold as a man. Yet, there is nothing positive about their persistence. It seems that they only keep on hurting people around them. Venus chases Adonis, and he openly tells her, "You hurt my hand with wringing. Let us part / And leave this idle theme, this bootless chat" (Ibid: 422). Adonis, as Lucrece, cannot accept the vile seduction that is taking place. The narrator comments how the "poor queen" loves a cheek that "smiles at thee in scorn" (Ibid: 251-52). Adonis' only chance to escape is to go hunting the boar, and it is the boar that kills him. In many of his works, Shakespeare shows that the way out of a society for a woman, who is ridiculed, abused, slandered, etc. is death. In *Much Ado About Nothing*, Hero has to figuratively die in order to regain her chastity, in *Hamlet* Ophelia dies after re-inserting herself into society in which she is ridiculed, so does ravished Lavinia in *Titus Andronicus*, as does scorned Desdemona in *Othello*. There are other examples, but these are just to name a few. By the same token, Adonis, who asserts the female social role, has to die as well. It is with his death that Venus breaks down and is brought down to being a mere woman, and with that the social order and equilibrium is brought back and male/female roles are restored.

References

- Allen, Don Cameron (1959). *Elizabethan and Jacobean Studies*. Oxford, UK: Clarendon Press.
- Belsey, Catherine (1997). Love as Trompe-L'oeil: Taxonomies of Desire in Venus and Adonis. In Philip C. Kolin (ed.), *Venus and Adonis: Critical Essays* (pp. 261-86). New York, NY: Garland.
- Bush, Douglas (1957). *Mythology and the Renaissance Tradition in English Poetry*. New York: Pageant.
- Hamilton, Edith (1942). *Mythology*. Boston: Little, Brown.
- Kahn, Coppélia (1997). Self and Eros in Venus and Adonis. In Philip C. Kolin (ed.), *Venus and Adonis: Critical Essays* (pp.181-202). New York, NY: Garland.
- Lindheim, Nancy (1986). The Shakespearean Venus and Adonis. *Shakespeare Quarterly* 37, 190-203.
- Marvel, Andrew (2000). "To his coy mistress". In M.H.Abrams & Stephen Greenblatt (eds.), *The Norton anthology of English literature: The Sixteenth and the early seventeenth century* (7th Edition, Vol. 1B, p.1691). New York, NY: Norton.
- Ovid (1986). *Metamorphoses*. Oxford: Oxford UP.
- Shakespeare, William (1988). *The Poems*. David Bevington (Ed.). New York, NY: Bantam.
- Stanton, Kay (1986). Sex and sex role in *Venus and Adonis*. *Shakespeare Association of America Convention*. March 27-29.
- Streitberger, W. R. Ideal conduct in *Venus and Adonis*. In Philip C. Kolin (ed.), *Venus and Adonis: Critical Essays* (pp. 171-80). New York, NY: Garland.

Зорица Јелић

Од свете богиње до жене само – таква је судбина жене

Сажетак: У овом раду се даје детаљна анализа моћне жене (Венере) и згодног млађег мушкарца (Адониса). Овде, где нема друштва, већ само природе, жена добија моћ и користи је. Па ипак, исход је подједнако незадовољавајући и трагичан. У раду испитујем критику која приказује како је Венера залуђена Адонисовом лепотом и како је то главни узрок њене хајке, према тумачењу Дона Камерона Алена. Ален заснива своје аргументе на теорији „лаког и тешког лова”, што је од посебног интереса

за овај рад, зато што објашњава везу између Венериног „лова” и Адонисовог лова на дивљег вепра. Према Камерону, љубав је ловац, а завођење хајка. Зато се Венера, богиња љубави, пожуде и сексуалности, забавља ловом на неискусног Адониса, што се сматра „лаким“ ловом и што се, у бити, сматра непримереним. С друге стране, Адонис лови дивљег вепра, који симболизује „тежак“ лов живота; због тога у томе нема жеље, пожуде нити страсти. Он само жели да ухвати дивљег вепра како би доказао своју мушкост.

Од велике важности за мој рад јесте значење дивљег вепра и како је он повезан са Венером и њеном сексуалношћу. Она полако преузима структурно мушку позицију заводника. Пресудан тренутак у песми се достиже када Венера пита да ли он зна за љубав, а Адонис одговара: „Не познам, нећу љубав”, - он одврати- / ’Тек да је вепар, да га ловим, гоним;“. Од овог тренутка на даље, њена жеља се преображава у дивљег вепра који на крају убија Адониса. Порука је да је експлицитна женска сексуалност фатална за мушкарца.

Значајан део рада говори о овој улози Венере као жене. Она је богиња неизмерне моћи, мада се приказује као путена, ватрена и физички снажна богиња. Међутим, ова моћ јој не даје преимућство над мушкарцима. Она је ипак само жена и као таква она не може присилити Адониса на љубавни однос, нити освојити његово срце. Венера жуди за Адонисом и жели да га напаствује. Током читаве песме она жели да га примора на љубавни однос, па ипак, не успева у томе. Напоследку, њена женска ограничења је спутавају и као богињу. Најзад, она је унижена до статуса жене. Она постаје само повређена жена која пати због изгубљене љубави.

Кључне речи: Богиња љубави, лак и тешки лов, сексуалност, пожуа, жеља, патња.

Carla Comellini
University of Bologna
carla.comellini@unibo.it

THE USE OF MYTH IN D.H. LAWRENCE'S WORKS

Abstract: D.H. Lawrence has always been fascinated by Italy, the place where, in his opinion, most myths are rooted and where the sexual energy usually connected to Pan and Dionysus seems to be still a pervasive presence, as Lawrence says in *Sea and Sardinia*. Then, there are the intriguing references both to the vegetative Myth and to the White Goddess and to the Myth of Pluto and Proserpine, as told in his poem "Purple Anemones" (in *Birds, Beasts and Flowers*). And Lawrence fictionalizes the Mediterranean myth also in some stories and novels such as: *Sun, The Ladybird, The Man Who Died* and *Lady Chatterley's Lover*. Moreover, Lawrence's interest in the Aztec Myth is expressed in *Mornings in Mexico*, in some poems written in the area and fictionalized in some stories and in his novel *The Plumed Serpent*.

Keywords: D.H. Lawrence, myth, transformation, goddess, old religions, renewal.

D.H. Lawrence has always been fascinated by Italy, the place where, in his opinion, most myths were rooted and where the sexual energy usually connected to Pan and Dionysus seemed to be still a pervasive presence, as he says in *Sea and Sardinia*: "go to Italy and to *penetrate* into Italy is like a most fascinating act of self-discovery – back, back down the old ways of time [...] Italy has given me back I know not what of myself, but a very, very great deal. She has found for me so much that was lost: like a restored Osiris" (1981: 123). In his quest, which is interwoven with his own peregrination in the form of an endless search for Paradise, or the land of Eden, or a better world, D.H. Lawrence was attracted by countries characterized by a sort of "virgin" and primitive quality and not yet contaminated by the negative process both of industrialization and "mental consciousness" – as he says in the poem "What's to Be done?" (Nardi, 1959: 838-839) – Lawrence tried to react against a society

he considered “insane” (Ibid: 839) and lacking in vitality. Thus, his use of myth and his quest for vitality, were a tentative solution to revitalize humanity.

D.H. Lawrence's use of myth in his poetry and especially in the collection of poems entitled *Birds, Beasts and Flowers* (1923) is closely connected to and interwoven with the places he visited, such as Italy, New Mexico and Mexico. In these places, primitivism and some legacies of the pristine Pagan gods were in part still traceable and visible, as poems, such as “Purple Anemones” (Ibid: 688-692)¹, or “Eagle in New Mexico” (Ibid: 821-825), clearly make manifest. In fact, as D.H. Lawrence himself declares in the Preface to his *Collected Poems* (1928), *Birds, Beasts and Flowers* “were begun in Tuscany, in the Autumn of 1920, and finished in New Mexico in 1923”.

During his first and second visits to Italy (in 1912-1914 and in 1919-1922 respectively), the country was permeated by a lively atmosphere which, thanks to music, dancing and wine, seemed to be reminiscent of Pagan times, of the old vegetative myths and, consequently, of the pristine Mother Goddess as well as the God Pan/Bacchus/Dionysus, who was also considered to be the god of wine. Primitivism and animistic religion were equally visible in Mexico during Lawrence's sojourn in 1922-1925. He could easily perceive the “stillness” of a world which seemed to be as “Primeval” as “Before anything had a soul” (Nardi, 1959: 818), as he says in the poem “Humming-Bird”. Lawrence's use of myth is built on references which are related not only to primitivism and ancient gods, but also to the entire world of nature. Notwithstanding the fact that his poetry “operates on several levels”, and communicates “unique freshness and vividness” (De Sola Pinto, 1964), his use of myth is in connection with both the Pre-Socratic, Pagan vision of the Mediterranean myth (where nature itself was the expression of the divine) and with the North American primitive animistic religion. Thus, Lawrence can easily be defined as a mythological poet as De Sola Pinto argues:

Lawrence is a mythological poet [...], but his mythology is no elegant fiction or learned reconstruction. The Gods are realities to him as they were to a Greek poet [...] This is a use of mythology not as a decoration or allegory, but like that of Keats in “The Fall of Hyperion”, as a means to lead the reader to a world of wonder and reverence” (1964: 19-20).

¹ The purple anemones and the pomegranates are strictly linked to the *Magna Mater*. On the myth, on the Moon Goddess and on pristine religions see: Robert Graves and Joseph Campbell.

After his first visit to Italy, in Gargnano on lake Garda, Lawrence discovered a different conception of life, as transcribed in the poem "Sunday Afternoon in Italy" (Nardi, 1959: 504). In fact, he noticed that men and women generally stayed in separate groups, men with men and women with women and that the man and the maid of the poem seemed to prefer to stay with their "natural" groups. As reported in the poem, the man "sighs" with "relief" when "he can join the group of men [...] in a flame of wine / Among the eager, cordial men"; similarly, the maid "Moves at her ease again", when she is together "with her women hot and hard". As Lawrence notes in the poem, the man and the maid become the two champions of the two separate worlds (Ibid: 504). After the man and the maid are joined in marriage, thanks to their carnal union, they will be able to constitute the unity or the one; thus, a sacred ritual is elusively suggested; a ritual which seems to be as old as the birth of humanity and which alludes to the cosmic marriage between the Moon and the Sun as emblems of the female and male principles respectively; a union which used to be symbolized by the myth of Demeter and Dionysus and ritually celebrated in the *Dionysia*.² In those pristine rituals, a complete sexual experience corresponding to a liberation of the unconscious was obtained through the magic effect of drinking, thanks to "the wine Dionysus" (Graves, 1989: 159). In the poem, the magic of drink is referred to as "a flame of wine" (Nardi, 1959: 506).

A similar male/female union, metaphorically seen as the source of mystery, and which seems to re-echo the ancient rituals in which wine contributed to create a state of ecstasy or frenzy, is clearly manifest in the poem "Mystery". The two representatives of humanity, the man and the woman (who are hidden behind the "Commingle wines / Of you and me" of the poem) can reach a complete fulfillment "in one" thanks to the ecstasy and "mystery" which are behind their carnal union; thus, Lawrence alludes both to the mystery of creation, and to that idea of unity obtained through the reconciliation of opposites, a unity which used to be represented by the divine twins Apollo and Dionysus or Pollux and Castor, as well as by androgynous creatures.

Lawrence's feeling that Western society had lost almost all its revitalizing powers, such as the capacity of experiencing the mystery, "the delicate magic of life", as he says in the poem "Cypresses" (Ibid: 664), led him to rediscover the balance between consciousness and unconsciousness, body and mind, or spirit and senses in the societies of ancient peoples. This balance, which he had retraced in the Etruscans, finds a correspondence in what can be called

² See: R. Graves, pp. 89-102; R. Graves, *The White Goddess*, pp. 392-393; C. Comellini, "La Luna: simbolo e mito in D.H. Lawrence", pp. 123-41.

his ideal concept of life. Since his first visit to the Etruscan ruins in Fiesole, he had been fascinated by “the pure Etruscan smile” (Ibid: 664), a smile which is reminiscent of Leonardo’s painting “Mona Lisa”, cited by Lawrence in the poem “Cypresses”. Lawrence was fascinated by the Etruscan joy of living which he believed to be perceived as laugh, resounding everywhere in the Etruscan tombs, decorated with lively scenes of dancing, drinking and music. Thanks to his direct experience during his tour of the Etruscan tombs, he ended up by hoping that, instead of denying life, humanity would take the Etruscan path back and let their vitality explode again. Moreover, as they possessed that “wholeness” which constitutes the main theme of Lawrence’s quest, the Mediterranean Etruscans represented the fulfillment of all his ideals. To Lawrence, the Mediterranean myth as an example of a vital religion offers the only possibility of revitalizing humanity and therefore, society. And Italy seems to express the vitality he was seeking. These motives, which Lawrence’s entire literary production is permeated with, reflect his real and metaphorical process of self-discovery and suggest the metaphorical passage from destruction to creation, or re-creation, from death to rebirth, or renewal, as is brilliantly expressed by that unique mythical bird, the phoenix, which is the main symbol in Lawrence’s vision. In fact, in Lawrence’s vision, which is based on archetypal substrata (such as the Bible and *esoterica*), the pervasive resurrection theme can also be traced back to the archaic religion of the Etruscans, and to the *Magna Mater*.

The vitality which Lawrence perceived in the Italians is at the basis of his attraction to Italy. In fact, at the time of his visits, the vital creative energy still vibrating in Italy and the spontaneity of the Italians were due to the heritage of the ancient Mediterranean Myth, as he says in *Etruscan Places*. By affirming that the Italian artistic expressions are but germinations of the Etruscan seed, he underlined that the Italian vitality constituted an endless but invisible continuity of the past, a sort of preservation of the past. *Sea and Sardinia* and several poems written in Sicily seem to confirm the subtle link between the Italians and the Mediterranean Myth. This idea was certainly reinforced by visual suggestions of archaic works of art (such as the statue of *The Seated Demeter* or *Core* representing the *Earth Mother* as the Goddess of corn, in the archeological museum in Syracuse) (Viinikka, 1988: 92-93). Even the poems written in Taormina and collected in *Birds, Beasts and Flowers* constantly show that Lawrence considered nature as the best expression of the continuity of life. As is revealed by the title *Birds, Beasts and Flowers*, Lawrence’s idea of life is rooted in a complete communion with nature, as in ancient times when Gods were closely linked to the natural process of renewal. Undoubtedly, Lawrence’s

sojourn in Sicily, an island so imbued with mythical hints³, confirmed his belief that the only way to revitalize humanity was to go back to “the world before the floods” (Nardi, 1959: 640) where Bacchus was still a God, whereas nowadays “Bacchus is a dream’s dream” (Ibid: 640), as he is defined in Lawrence’s poem “Grapes”.

It is in “Sicily, [in a] December’s Sicily in a mass of rain [...] round Etna” (Ibid: 672) that one can perceive and re-experience the interaction between humanity and nature, that feeling of wonder and mystery which was inborn in primitive peoples and, consequently, in their religions and rituals, which Lawrence masterfully recreates in the poem “Bare-Almond-Trees”, written in Taormina. It is worth adding that the almond-trees were closely related to “the white Goddess Artemis [who was] identified with the nymph Phyllis who was metamorphosed into an almond tree” (Graves, 1999: 340).

Moreover, it is in Sicily and more precisely in Fontana Vecchia, near Taormina (where Lawrence spent almost two years) that the Volcano Etna is a pervasive presence. According to the myth, it is there that the God Vulcan used to live. In the poem “Peace”, Lawrence uses the eruptive lava of Etna as an expression of change and transformation, thus elusively suggesting the process of self-renewal leading to fulfillment. In the poem, he brilliantly shows that everything in life is in constant, although long, transformation, thanks to the lava whose meaning is reinforced and multiplied by a subtle comparison with a snake, which is one of the best emblems of transformation: “Brilliant, intolerable lava, / Brilliant as a powerful burning-glass, / Walking like a royal snake down the mountain towards the sea” (Nardi, 1959: 658).

This idea of continuity expressed by elements of nature is reinforced by the poem “Almond Blossom”, written in Fontana Vecchia: not weaker than that of the eruptive lava of the poem “Peace”, the almond-trees’ strength emerges as a “supreme annunciation to the world!” (Ibid: 684) and seems to be reminiscent of the snake connected with the previously cited poem. It recalls the endless cycle of life through a constant renewal, where the new is simply a transformation of the old. This renewing of life, or the mystery of creation, is in line with the “primitive religions of wonder” (De Sola Pinto, 1964: 17) and with the ancient vegetative myths where the Triple Goddess was an emblem of the

³ On this myth and Sicily see K. Sagar, “The Genesis of 'Snake”, p. 32: “Lawrence would have known the version of the birth of Dionysos [:] Zeus in the form of a snake fertilized the virgin Persephone. She gave birth to Zagreus, the horned god. But Zagreus is Zeus in his underworld aspect, continually giving birth to himself, as snakes were believed to do. This primal rape, from which came all birds, beasts and flowers took place in Sicily”.

whole or, as Graves says; “the mother of all things” (Graves, 1999: 388) who “ruled all living creatures” (Ibid: 386), or – to use Campbell’s words – the “divine multiplicity in unity” (149). Thus, as in the ancient, vegetative myths, “The tree[,] being life-divine / Fearing nothing” (Ibid: 211), represents the mystery of creation, or of the perennial renewal of life. It is the mystery which is inborn in Nature itself: “Something” – as Lawrence says – a mysterious entity, “Something [which] must be reassuring to the almond, in the evening star” (Nardi, 1959: 682). It is the faith in the eternal renewal of life, a faith which is rooted in those ancient vegetation cycles which have been figuratively conveyed through myths. So, it is not by chance that Lawrence refers to mythical elements such as “the evening star” and “Sirius” in the poem⁴, where “Sirius” (Ibid: 682) is also “the dog-star” and Etna is evoked as “the snow-wind”, while Lawrence says significantly: “give me the tree of life in blossom” (Ibid: 682). The “perennial” cycle of life is particularly visible in Sicily, where the transformation of everything is manifest in the previously cited lava. The same long process is retraceable in those old objects which were first transformed into iron and which, centuries later, became part of the almond-trees, or inborn in them, as is revealed by the poem in which the almond-tree are described as “enveloped in iron [...] against the ages” (Ibid: 682).

In “Purple Anemones”, another poem written in Taormina, Lawrence rewrites, or “revises” the Myth of Pluto and Persephone, as if it had taken place in Sicily⁵. Alluding to Pluto as “The dark one” who was “Proserpine’s master” (Ibid: 688) and to Persephone/Proserpine and Ceres, Lawrence writes in the poem:

[...] in Sicily, on the meadows of Enna,
She thought she had left him;
But opened around her purple anemones,
Caverns,

Little hells of colour, caves of darkness,
Hell, risen in pursuit of her; royal, sumptuous
Pit-falls. (Ibid: 688)

⁴ In *The White Goddess*, Graves analyses the relationship of the Goddess with the evening-star and the sacred serpent, as pointed out by Sagar, “The Genesis of ‘Snake’”, pp. 23-24. On “the dog-star, Sirius”, on the wind (“the serpent is the wind itself”) and on their links with the Goddess, see R. Graves, *The White Goddess*, cit., p. 53 and p. 158.

⁵ Lawrence uses only Sicily, while there are also other places for the myth. See J.Campbell, *The Masks of God*, cit., pp. 78-79.

The closely correlated myths of the Moon Goddess and the Mother Goddess (or *Magna Mater*), emerge clearly in the references to Proserpine/Persephone and Ceres, the deities representing the Goddess in her multiform manifestations. Moreover, in the poem, Lawrence warns the Goddess when he says: “Look out, Persephone! / You, Madame Ceres, mind yourself, / the enemy is upon You” (Ibid: 689). With these lines Lawrence seems to allude to the pre-Socratic times when the worship of the goddess hadn’t been yet replaced by the Sun God (Graves, 1999: 388-392; Campbell, 210), or by patriarchal values, or as Sagar says: “[...] when, throughout Europe and the Near East, worship of the Goddess was overthrown by the emerging patriarchal religions, the snake inevitably went down with her. Marduk slaughtered the serpent-goddess Tianat. Apollo slaughtered the Python” (1992: 24-25).

In line with this substitution, as has been figuratively told and retold in the Myth of Pluto and Persephone, the Goddess’ power was limited to a period of freedom connected to spring and to the fertilization of the lands. Mythically, both the Moon and the *Magna Mater* are emblems of transformation, since the Moon changes shape weekly in a cycle of twenty-eight days and the *Magna Mater* renews herself yearly in a four-season cycle. Consequently, all the elements and creatures sharing these characteristics are under their dominion: among these, the snake, which renews “itself by sloughing its skin [and] suggests the annual renewal of the earth itself [; it] was sacred to Dionysos, and to Asklepios, god of healing and renewal (Sagar, 1992: 29). Then, it is not surprising that in Taormina Lawrence ended up not only comparing lava with a snake in “Peace”, but also writing a poem, entitled “Snake”, when by chance he met a reptile. The snake is described by Lawrence in connection with its divine mythical characteristics. The snake “looked around like a god”, “Like a king in exile, uncrowned in the underworld / Now due to be crowned again”, and “one of the lords / Of life” (Nardi, 1959: 772-776).

Once more, Lawrence seems to elusively suggest that only by restoring old religions – or one might say by crowning the snake again and consequently the pristine goddess – can humanity rediscover the real meaning of life. Thus, as he says in the poem “Turkey-Cock”, the only way to revitalize our ghostly society is either to go back to the way of life of ancient peoples, such as the Etruscans and the Amerindians, or to experience a renewal through flames, as symbolized by the Phoenix, Lawrence’s favorite emblem⁶.

⁶ The phoenix – a mythical bird rising from its ashes – was connected with the sacred eagle which represented a Sun-god for the Egyptians; Graves says (1999: 388-413): “the totem bird or beast of each society was burned alive”.

A renewal through a bird, although not a phoenix or an eagle, is suggested by Lawrence when he wonders in the poem “Turkey- Cock”: “Are you [Turkey-Cock] the bird of the next dawn?” (Ibid: 816). In the poem, both the reference to the dawn as a new beginning and to the bird, which looks “Like a Red Indian darkly unfinished and aloof” (Ibid: 812), allow Lawrence to invoke a metaphorical process of self-discovery and renewal, either through “fire” – as for the phoenix – or through a journey along “the trail of the vanished American”:

[...]

Take up the trail of the vanished American
Where it disappeared at the foot of the crucifix.
Take up the primordial Indian obstinacy,
The more than human, dense insistence of will,
And disdain, and blankness, and onrush, and prise open the
new day with them?
The East a dead letter, and Europe moribund...Is that so?
And those sombre, dead, feather-lustruous Aztecs,
Amerindians,
In all the sinister splendour of their red blood-sacrifices,
Do they stand under the dawn, half-godly, half-demon,
awaiting the cry of the turkey-cock?
Or must you go through the fire once more, till you're smelted
pure [...] (Ibid: 816).

The Amerindians, embodied by “the vanished American” in “Turkey-Cock”, belong to the land. They are close to all the elements of nature, such as eagles, such as in the poem “Eagle in New Mexico”, written in Taos. Thanks to the analogy between the “big eagle” and the “Aztec priests” – both Sun worshippers – Lawrence implicitly identifies the Indians with the eagle: “And are you his priest, big Eagle, / Whom the Indians aspire to?” (Ibid: 822). The animistic belief, known “as ‘animism’, possesses life and consciousness” (Spence, 1989: 80) and is inborn in the Amerindians, because of the long, uninterrupted line of continuity of their ancestral traditions, as the following lines from “The American Eagle”, a poem written in Lobo, seem to reveal: “The big bird of the Amerindian being the eagle, / Red Men still stick themselves over with bits of his fluff, / And feel absolutely IT” (Nardi, 1959: 900).

By both penetrating and experiencing the interaction between human beings and any element of nature in New Mexico, Lawrence perceived that the “white God [...] / fell to dust as the twilight fell” (Ibid: 880), as he asserts in “The Red Wolf”, a poem written in Taos. By constantly switching from the

Natives' to his own perspective, he confesses his hope for a renewal which implies a return to a life in harmony with nature, just as in the Natives' tradition:

As for me...
Since I trotted at the tail of the sun as far as ever the
creature went west,
And lost him here,
I'm going to sit down on my tail right here
And wait for him to come back with a new story. [...] (Ibid:
882).

The Red Indian, who is defined by Lawrence as “the dark old father”, significantly calls himself “Star-Road”, and defines Lawrence as a wolf as is reported in the poem: “And wolf, he calls me, and red” (Ibid: 882). Lawrence's direct experience of the Native animistic religion which (although differently) is *reminiscent* of the archaic idea of the divine in nature, “touched” him to such a point that he ventured into a complete, if merely poetic, experience of renewal; thus, he ended up not only accepting the idea of being identified with “the red wolf” by “the dark old father”, but also embodying “the red-dawn-wolf”, as is shown by the closing line of the poem: “All right, the *red-dawn-wolf* I am” (Ibid: 882).

To express his ideal vision metaphorically, Lawrence uses words such as red, dawn and wolf, which symbolize renewal: dawn alludes to the daily new beginning and, consequently, its perennial renewal, while wolf is considered as an emblem of renewal both in the North American Native myths and in the Western ones⁷. Thus, in “The Red Wolf”, Lawrence lets his hope emerge, not only for his own renewal, but also for a new “dawn”, or a rebirth, or a new beginning for all the humanity.

It is worth underlining here that Lawrence tried to build his ideal social reality in his Mexican novel, entitled *The Plumed Serpent*. This novel deals with a society rebuilt on the Aztec Myth. But just while he was writing it, Lawrence perceived that it was necessary to use military forces to create this society; thus he rejected all this. In fact, he left Mexico for ever, going back to Italy again. Curiously enough, he let Kate, his heroine, stay in Mexico, perhaps to avoid the

⁷ For the Natives, the wolf is one of the animals possessing “the mastership of the ‘medicine’”, one of “the mediators” and one of “the ‘Makers of the Path of Life’” (Spence, 1989: 95); in Western myths, the wolf is in Pan's service; it is connected with the oak-cult and with Artemis, the Wolf-goddess, and consequently it is sacred to the Moon-goddess (Graves, 1999: 359, 282, 222).

total failure of his idealistic project to restore an ancient society in order to give a new future to humanity (Comellini, 1979).

Even in his Mexican travel book, *Mornings in Mexico*, we can find echoes of Lawrence's attraction to Italy and to its Mediterranean civilization and Gods, thanks to words in Italian and to the allusions to the Moon and to those Pagan Gods (Dionysus or Pan) suggested through the Latin sentence *in vino veritas*, which evokes the ancient Mediterranean rituals, connected with the magic of drinking, and symbolizing the first step in the process of self-discovery. By ending *Mornings in Mexico* with the Italian words "*Un poco di chiar' di luna, con canella e limone...*" (Lawrence, 1971: 98), and alluding to the Moon, since the Italian Luna means Moon in English, perhaps Lawrence is implicitly suggesting that the only possible future should be rooted in that natural vitality and spirituality which, in his belief, the Etruscans and all primitive people possessed, and which was still below the surface in Italy, at the time of his visits. Thus, by restoring vital religions or the old myths and the pristine Gods and Goddess of the old Mediterranean civilization, Lawrence believed that humanity might survive.

References

- Campbell, J. (1976). *The Masks of God: Occidental Mythology*. London: Penguin Books.
- Campbell, J. (1994). *Il potere del mito (The Power of Myth, 1988)*. Milano: Tea.
- Comellini, C. (2009). *D.H. Lawrence, A Study on Mutual and Cross References and Interferences*. Bologna: Clueb.
- Comellini, C. (1999). D.H. Lawrence e le cerimonie hopi. In S. Piazza (ed.), *D.H. Lawrence: Arte e Mito*. Napoli: Cuen.
- Comellini, C. (1990). La Luna: simbolo e mito in D.H.Lawrence. In N. Minerva (ed.), *La Luna allo Specchio*. Bologna: Patron.
- Comellini, C. (1979). D.H. Lawrence: il mito infranto in *The Plumed Serpent. Spicilegio Moderno* n.11, pp.106-22.
- Conte, G. (1999). *Il sonno degli dei*. Milano: Rizzoli.
- Cowan, J.C. (1990). *D.H. Lawrence and the Trembling Balance*. The Pennsylvania State University Press.
- De Sola Pinto, V. and Warren Roberts F. (eds.) (1964). *The Complete Poems of D.H. Lawrence, Vol.II*. London: Heinemann.
- Graves, R. (1999). *The White Goddess*. New York: The Noonday Press.
- Graves, R. (1989). *I miti greci (Greek Myths, 1955)*. Milano: Longanesi.

- Janik, D.I. (1981). *The Curve of Return: D.H. Lawrence's Travels Books*. Victoria, B.C.: University of Victoria.
- Lawrence, D.H. (1981). *Twilight in Italy, Sea and Sardinia*. In *D.H. Lawrence And Italy*, ed. with "An Introduction" by A. Burgess. London: Penguin Books.
- Lawrence, D.H. (1992). "Bare Almond Trees", "Almond Blossom". In *Birds, Beasts and Flowers*, pp. 50-51, p. 57. Santa Rosa: Black Sparrow Press.
- Lawrence, D.H. (1971). *Mornings in Mexico*. Harmondsworth: Penguin.
- Lawrence, D.H. (1971). *Etruscan Places*. Harmondsworth: Penguin.
- Nardi, P. (1959). *Tutte le Poesie (The Complete Poems)*. Milano: Mondadori.
- Sagar, K (1992). Lawrence and the Resurrection of Pan. In *D.H. Lawrence, The Centre and The Circles*. Nottingham: University of Nottingham Press.
- Sagar, K. The Genesis of 'Snake'. *Etudes Lawrenciennes*, n. 20, pp. 21-38.
- Spence, L. (1989). *The Myths of the North American Indians*. New York: Dover Publications.
- Viinikka, A. (1988). *From Persephone to Pan: D.H. Lawrence's Mythopeic Vision of the Integrated Personality*. Turku: Turun Yliopisto.

Карла Комелини

Употреба мита у делима Д.Х. Лоренса

Сажетак: Дејвида Херберта Лоренса је увек опчињавала Италија, земља у којој се, по његовом схватању, налази корен већине митова и у којој је, како се чини, сексуална енергија која се обично повезује са Паном и Дионисом и даље присутна и свепрожимајућа, као што Лоренс наводи у путописној књизи *Море и Сардинија*. Ту су, затим, и интригантне референце на вегетативне митове, митове о Белој Богињи, као и на мит о Плутону и Персефони, којим се бави његова песма „Пурпурне анемоне“ (из збирке *Птице, звери и цвеће*). Осим тога, Лоренс такође фикционализује и медитеранске митове у неким причама и романима као што су: *Сунце, Бубамара, Човек који је умро и Љубавник леди Четерли*. Поврх свега, Лоренсово интересовање за астечке митове изражено је у збирци есеја *Јутра у Мексику*, у неким песмама са овом тематиком, а фикционализовано је и у неким причама, као и у роману *Перната змија*.

Кључне речи: Д.Х. Лоренс, мит, преображај, богиња, старе религије, обнављање.

UDK 821.131.1.09 D'Annunzio G.

Boško Knežić
Sveučilište u Zadru, Odjel za talijanistiku
boknezic@unizd.hr

ELEMENTI BIBLIJSKE I ANTIČKE MITOLOGIJE U DJELIMA GABRIJELA D'ANNUNZIJA

Sažetak: Članak pokušava analizirati trajnost mita i mitske svijesti, te odgovoriti na pitanje jesu li, i u kolikoj mjeri, mitski sadržaji i iracionalne predodžbe u stanju zavladatai mentalitetom suvremene zajednice. Analizirajući odabrana djela Gabrijela D'Annunzija, naglasak će se staviti na koliziju naizgled oprečnih i suprotstavljenih elemenata antičke mitologije i kršćanstva, te će se na primjeru uloge žene, pokušati pokazati njihov zajednički odjek na suvremeno društvo. Na tragu Nietzscheovog i Wagnerovog koncepta idealizirane mitske prošlosti, d'annunzijeovski su ambijenti nabijeni duhom prošlosti koja jedina nudi ostvarenje ideala vječne ljepote, koji je utjelovljan u liku žene i iz daleke prošlosti projiciran u naše doba. D'Annunzio se teško može osloboditi antičke konvencije prikazivanja žene kao pasivne i osjećajne, ali ipak statične poput helenističkog kipa. Tom će konceptu suprotstaviti kršćanski koncept žene mučenice koja može biti shvaćena kao simulakrum, fantom, a njena jedina zbiljska manifestacija u tom bi slučaju bio njen kip iz idealne prošlosti. Za produljenje ljudske rase, važnu ulogu igra ideja o Nadčovjeku koju D'Annunzio preuzima od Nietzschea, a koju nadograđuje i upotpunjuje mistificiranim likom žene roditelje.

Ključne riječi: antika, D'Annunzio, kršćanstvo, mit, žena.

Kontroverzna figura talijanskog književnika, pustolova, iredentskog *Comandantea* kratkotrajne i nadasve neslavne avanture zvane *La Reggenza del Carnaro*, koja je poput osrednje kazališne predstave postavljena na pozornicu Velikim ratom iscrpljene i oslabljene Europe, dugo je vremena izazivala oprečne stavove i pobuđivala različite emocije između dviju, povijesnim i kulturološkim sponama povezanih, jadranskih obala. Polazeći od same osobnosti ovog, usprkos svim manama, nedostacima i moralno sumnjivim postupcima, velikog autora,

postaviti ćemo si nekoliko pitanja na koja ćemo na sljedećim stranicama ovog rada pokušati odgovoriti. Da li je moguće govoriti o D'Annunziju kao književniku čiji je opus među ostalim prožet dekadentističkim i romantičarskim elementima, o D'Annunziju koji nam poklanja neke od najljepših ljubavnih stihova, a da se s druge strane izuzme D'Annunzio koji na smrtnoj postelji odbija ispuniti posljednju želju umirućoj glumici i dodijeliti joj ulogu u svom komadu *La figlia di Iorio*? Riječ je, dakako, o slavnoj talijanskoj glumici Eleonori Duse, inače dugogodišnjoj ljubavnici i muzi koja mu je bila inspiracija za mnoga književna ostvarenja, među kojima su i roman *Il Fuoco* i tragedija *La città morta* kojima ćemo se i ovom prilikom poslužiti ne bi li odgovorili na gore postavljeno pitanje. U kakvoj su vezi D'Annunzijeve odnos prema ženama i njegova politička uloga u fašističkoj Italiji, kao i veličanje latinske rase (*la nostra stirpe eletta*) i nadčovjeka koji je jedina neprikosnovena kreacija nepogrešive umjetnosti pobjednice, kako će je sam u nekoliko navrata nazvati?

Odgovor na ova pitanja pronaći ćemo krenemo li od samog autora i njegove neobične, nekima i pomalo iritantne osobnosti. Ako nekog znatiželjnika put odvede na jezero Garda u mjesto Gardone Riviera, i ako slučajno odluči posjetiti pjesnikovu kuću (ako je uopće tako možemo nazvati, budući da se radi o svemu osim o toplom obiteljskom gnijezdu, gdje na zidovima umjesto obiteljskih slika vise ratni trofeji i krvlju umrljane talijanske trobojnice) već na samom ulazu bit će mu jasno s kakvim domaćinom ima posla. “Al visitatore: teco porti lo specchio di Narciso? Questo è piombato vetro o mascherai? Aggiusta le tue maschere al tuo viso ma pensa che sei vetro contro acciaio”¹ natpis je koji dočeka svakog znatiželjnog gosta koji se odvaži prekoračiti prag ove kuće-muzeja, a koji je izvorno upućen talijanskom *Duceu* Benitu Mussoliniju koji je proveo tri sata čekajući u predvorju da ga pjesnik primi. Sintagmu *piombato vetro* D'Annunzio vrlo vjerovatno preuzima od svog velikog uzora Dantea koji je prvi put koristi u XXXIII. pjevanju *Pakla* kad s Vergilijem posjećuje krug licemjera (Alighieri, 2004: 124).

Motiv maske proteže se gotovo kroz cijeli D'Annunzijeve opus. Maska skriva pravo lice, ona omogućava da se predstavljamo kao netko drugi, da se sakrijemo iza nečije druge sudbine. Maska nas mijenja, upravo kao što je promijenila Leonarda kad među ruševinama antičkog grada pronade zlatnu masku Atrida u drami *La città morta*, ili nas već unaprijed obilježi kao što je protagonist romana *Il Fuoco*, Stelio obilježio Foscarinu kad joj već na početku romana objavi da je maska koju ona nosi tragična. Foscarina, ili kako je Stelio

¹ Posjetitelju: nosiš li Narcisovo ogledalo? Ovo je olovno staklo ili maskeraj? Namjesti maske na svoje lice, ali zapamti da si staklo nasuprot čelika (prijevod: B. Knežić).

od milja zove *Perduta*² nije nitko drugi nego Eleonora Duse, a cijeli je roman zapravo detaljno prepričana istinita ljubavna priča između poznate glumice i našeg pjesnika. Već citiranu D'Annunzijevu poruku većina će obrazovanih čitatelja razumjeti jednostavno kao autoglorifikaciju dostojnu ni manje ni više nego jednog rimskog cara ili Cezara. No, ako podrobnije analiziramo pjesnikovu poruku, vidjet ćemo da zapravo cijela njegova životna filozofija utkana u književno djelo leži u ovoj naizgled jednostavnoj rečenici. Krenimo od jednostavne semantičke analize i zaustavimo se na odabiru plurala, *le tue maschere*³ umjesto sasvim očekivane imenice *la maschera* u jednini. Zašto nas D'Annunzio savjetuje da namjestimo maske na svoje lice, misli li on pritom na različite manifestacije koje može imati ljudski karakter uzgred različitih stanja svijesti i raspoloženja? Ako da, to bi značilo da čovjek nije dovoljno jak da se odupre vanjskim utjecajima i da odredi svoje prioritete činjenicom da je uvijek isti, nepromijenjen. Na neki bi način to bio put ka dokinuću čovjekove slobode jer on ne bi više odlučivao sam za sebe, postao bi ranjiv i podložan čimbenicima na koje ne može izravno utjecati. Govorimo, dakako, o ljudskoj subjektivnosti, o kategoriji koju Viktor Žmegač pozivajući se na Macha naziva *kategorija „ja“*. Žmegač smatra da je čovjek sprega sjećanja, ugođaja i osjećaja, a svjestan je kontinuiteta svog bića jer raspolaže sjećanjem. Čovjekovo jedinstvo samo je prividno, a temelji se na pojedinim sadržajima duševnog života, uglavnom na sjećanjima (Žmegač, 1997: 19). Zaustavimo se na trenutak na prividnosti, tj. na odnosu istine i zbilje. Mach će s pravom sumnjati u postojanje kategorije istinske zbilje jer se ljudska mjerila prosudbe stalno mijenjaju pod utjecajem novih spoznaja, i nitko nije u stanju jedan izgled proglašavati istinom a drugi zbiljom (Ibid: 12). Ako bismo svakom izgledu koji spominje Žmegač pripisali jednu D'Annunzijevu masku, došli bismo do zaključka da postoji onoliko istina koliko postoji maski, dakle bezbroj. Međutim, prihvaćanje ove činjenice značilo bi nepostojanje objektivne istine. U tom bi slučaju D'Annunzijeva težnja da bude glavna maska na objektivnoj, svjetskoj razini bila nemoguća. On bi to onda mogao biti isključivo u svom svijetu, u svojoj zbilji, a to je razvoj događaja za Nadčovjeka poput našeg pjesnika u potpunosti neprihvatljiv. Za razliku od svog velikog sunarodnjaka Pirandella koji putem umjetničke kreacije želi dokinuti razliku između zbiljske osobe i književnog lika, postavljajući u svojoj drami *Sei personaggi in cerca d'autore* na scenu i glumce i publiku, dezintegrirajući tako umjetnički prostor na način da glumci i publika u svakom trenutku mogu zamijeniti svoje uloge, D'Annunzio inzistira na strogoj podjeli na zbiljske i

² Tal. „izgubljena“

³ Tvoje maske (tal.)

književne likove. Prema Žmegaču objektivna zbilja postoji, neovisno o nama, ali stvarna pojavnost te iste zbilje proizvod je naših osjetila, dakle sami određujemo što želimo vidjeti. Za D'Annunzija je objektivna zbilja ona u kojoj je on glavni zbiljski lik, a svi su ostali jednostavno književni likovi koje on sam oblikuje. Ovdje svakako treba naglasiti još jedno moguće značenje imenice *la maschera* koje će potkrijepiti ovu tvrdnju. U talijanskoj *commediji dell'arte* postojali su likovi koji su se odlikovali stalnim, nepromijenjenim karakteristikama i statičnim ponašanjem, zvani *le maschere*⁴. D'Annunzio koristi upravo tehniku *commedije dell'arte* prilikom oblikovanja svojih ženskih likova. Oni su uvijek statični, pasivni i kao da unaprijed imaju napisan tekst, drugim riječima predvidljivi su baš kao i *maschere* iz *commedije dell'arte*. D'Annunzio, međutim, za sebe namjenjuje drugačiju sudbinu, on će živjeti izvan književnih djela, ali i izvan svog vremena zahvaljujući privrženosti ideji vječne umjetnosti, drugim riječima, na principu Nietzscheove filozofije izdignut će se iznad kolektiva. „Individualno sjećanje, a isto tako i kolektivno pamćenje na temelju predaje, pokazuje da subjekt, neko bivše „ja“ može postojati i dalje, nakon fizičke smrti, kao slika, kao skup nekadašnjih dojmova u svijesti ljudi“ (Ibid: 22). Ujević je mišljenja da je D'Annunzijevo ciljevanje bio „civilizirati Italiju“ po modernom europskom principu koji počiva na umjetnosti stare Grčke. Na taj bi način uskrasnuli mitos i stara slava latinske rase (Ujević, 1964: 325). D'Annunzijevo izdizanje iznad kolektiva koje će ga učiniti vječnim iziskuje određene žrtve, poput primjerice smrti njegovih žena, međutim, kako kaže Žmegač, u ovakvom postupku estetske vrijednost dopijevaju na više mjesto nego etičke, [...], u razvoju ličnosti čak je osjećaj za boje važniji negoli smisao za kategorije dobra i zla (Žmegač, 1997: 33). Iako više puta u sukobu s futurističkim idejama koji ne priznaju estetski ideal vječne ljepote, D'Annunzio će se složiti s futurističkom idejom „prezira žene“ (Ujević, 1964: 327), a futuristima će se približiti i svojim shvaćanjem žene kao stroja naslade, rasploda i ubijanja (Ibid: 328).

Radnja romana *Il Fuoco* se zbiva u Veneciji (odabir grada nije puka slučajnost jer su se Duse i D'Annunzio upoznali upravo u Veneciji) gdje je mladi pjesnik Stelio pozvan u Duždevu palaču da pred visokim uzvanicima održi govor o slavnoj povijesti i još slavnijoj budućnosti vladarice Jadrana. Slične će govore dvadesetak godina kasnije D'Annunzio svakodnevno čitati oduševljenoj masi s današnjeg balkona Radio Rijeke nakon čega će priređivati raskošne domjenke za riječke dame poput onog opisanog u romanu. Iako je s političkog gledišta zbog svog aktivnog sudjelovanja u ratnim podvizima (spomenimo samo let iznad Beča, *La beffa di Buccari*) za razliku od Mussolinija koji je isključivo

⁴ Spomenimo primjerice likove poput Arlechina, Balanzona, Colombine, Pulcinelle.

teoritzirao iz Palazzo Chigi u Rimu, D'Annunzio primao pohvale i od onih od kojih se to nikad ne bi očekivalo kao na primjer od nekih sovjetskih komunista, ipak će ovakve raskalašene situacije umanjivati sliku o njemu kao o ratnom vođi i revolucionaru. Lenjin će tako u jednom svom govoru reći: „Revolucija traži od masa i od pojedinca žestinu i koncentraciju snaga. Ona ne trpi orgijastična stanja duše, kakva su na primjer uobičajena kod D'Annunzijevih junaka i junakinja“ (Fabrio, 1994: 17). Vratimo se na trenutak na Stelioov govor u Duždevoj palači koji je važan jer ilustrira školski primjer manipulacije masama, koji će D'Annunzio kasnije preslikati na riječku situaciju ali i na svoj manipulatorski odnos prema ženama. U ulozi sveznajućeg pripovjedača, D'Annunzio se uspoređuje s najvećim imenima talijanske književnosti. Tako će među prvim rečenicama koje je Foscarina uputila Steliju biti i ona gdje ga uspoređuje s Petrarcom: “Non era possibile immaginare una festa più magnifica e più insolita per trarre fuori della torre d'avorio un poeta disdegnoso quale voi siete”⁵ (D'Annunzio, 1942: 3). Stelio je dominantna ličnost koja, pod krinkom žrtve za umjetnost, gazi i uništava sve pred sobom. Za njega je umjetnost jedina apsolutna ljepota, a Venecija je savršena kao umjetnost, ona je utjelovljenje svih njezinih ideala. Jedino je umjetnost vječna, samo ona nadživi vlastitog kreatora, umjetnost oslobađa, ali i traži žrtve. Žena je prikazana kao nasušna potreba muškarca bez koje ne bi bilo kreativnosti, umjetnosti, ona je jednostavno dio slagalice koji sam po sebi ne znači ništa i koji je koristan jedino u simbiozi s muškarcem. Žena je tu da nastavi ljudsku vrstu, da rađa buduće ratnike i književnike, ona je potrošna roba, baš kao što je i Eleonora Duse D'Annunziju služila isključivo kao prozor u slavni svijet teatra; on je kreirao a ona je izvodila njegove kreacije sve do onog trenutka kad i sama nije postala samo maska, lik na pozornici. Pogledajmo kako izgleda scena na kojoj se odvija D'Annunzijeva predstava. Prema Morani Čale d'annunzijevski su ambijenti prenapučeni umjetninama koje su nabijene duhom prošlosti, porculanskim figuricama i karijatidama (Čale, 1998: 55) koje odišu romantičarskim i nostalgичnim pogledom na prošlost i prolaznost. Ovdje svakako ne smijemo izostaviti kip koji je bezuvjetna nazočnost svake veće tekstualne cjeline, koji je, kako kaže Čale, umjetnički predmet iz idealne prošlosti i poruka dalekog iskona (Čale, 1997: 19). Kip u većini slučajeva uglavnom prikazuje žensku osobu tako da se bez sumnje radi o personifikaciji svih aspekata idealne ljepote. Zanimljivo je međutim primijetiti da su svi kipovi iz grčkog i helenističkog razdoblja; čini se da D'Annunzio svoju glad da se dokopa svih vidova ljepote, umjetničkih predmeta i

⁵ Nije bilo moguće zamisliti divniju i neobičniju zabavu koja bi izvukla iz tornja od slonovače prezrivog pjesnika poput vas.

ženske ljubavi, ipak mora tražiti u dalekoj i idealiziranoj prošlosti. Prema Bibliji, Bog je stvorio čovjeka od zemljina praha nekom vrstom kiparskog rada, prije uništenja Sodome, Lotova je žena bacila pogled na grad u plamenu iako joj je to bilo izričito zabranjeno i pretvorila se u stup soli (Greenberg, 2005: 84). Na pitanje zašto je kod D'Annunzija žena prikazana kao statični kip, odgovor će biti vrlo jednostavan. Čale će tako našeg pjesnika, ali samim time i sve glavne likove njegovih književnih djela definirati jednostavno kao „mlade heroje u kojima se sublimirala iskonska vrlina ratničkog naroda, a prema kojemu oni moraju izgraditi svoj moralni habitus da bi se posvetili produžetku patricijske vrste“ (Čale, 1998: 56). U izgradnji moralnog habitusa i produženju patricijske vrste glavnu ulogu ima, dakako Nadčovjek, žena je tu samo statičan lik često uspoređivan s biljkom ili pak zemljom, jednom rječju maska. (Prisjetimo se ovdje običaja primitivnih naroda koji su oplodivali zemlju polažući u nju ljudsko sjeme. Zemlja je u tom slučaju svakako pasivni, statični faktor. D'Annunzio će gotovo na identičan način polagati sjeme budućih Superljudi u mistificirani lik žene roditelje). Stelio će tako u romanu *Il Fuoco* nazvati Foscarinu „la maschera tragica“⁶ (D'Annunzio, 1942: 20), a kad bude govora o njenom upravljanju vlastitom sudbinom reći će jednostavno „ella era di là dal velo“⁷ (Ibid: 162). Ovu rečenicu možemo međutim i drugačije interpretirati. „S one strane vela“ mogli bismo shvatiti kao i gledanje kroz veo, odnosno kroz vizir kako bi to rekao Derrida. „Ta Stvar koja nije stvar, tu Stvar koja je između svojih pojavljivanja nevidljiva ne vidimo od krvi i mesa ni kad se opet pojavljuje. To ćemo nazvati učinkom vizira: ne vidimo onoga tko nas gleda“ (Derrida, 2002: 18). Iz ovog slijedi da Stvari koja se pojavljuje pred D'Annunzijevim očima možemo jedino vjerovati na riječ kad se predstavlja kao žena, ne možemo biti čak niti sigurni dolazi li ona iz budućnosti kojoj D'Annunzio ne vjeruje i koju prezire, ili pak iz idealizirane prošlosti. Žena može biti shvaćena kao simulakrum, fantom, a njena jedina zbiljska manifestacija je kip iz idealne prošlosti. (Čale ovdje donosi zanimljiv citat iz D'Annunzijeveg romana *L'innocente*: „Žena nije sreća. Žena je samo fantom sreće. I tko od nje to očekuje taj živi sjenu života“ (Čale, 1998: 66). Na isti se način Stelio odnosi prema Foscarini, on nije siguran treba li primiti „il dono di quel corpo non più giovane“⁸ (D'Annunzio, 1942: 43). Nekad su žene spaljivali na lomači, ali zar ne nalazimo i u samom naslovu romana, *Il Fuoco* (vatra, oganj) ostatke te

⁶ Tragična maska (tal.).

⁷ Ona je bila s one strane vela (tal.).

⁸ ... dar tog ne više tako mladog tijela (Eleonora Duse je bila pet godina starija od d'Annunzija).

srednjevjekovne lomače. Foscarina se divi Steliju čak i onda kad joj kaže: “Ma un giorno l’uomo pallido potrà essere liberato se incontrerà sulla terra una donna che gli sia fedele sino alla morte”⁹ (Ibid: 250). Na ovu misao kao i na gore spomenutu lomaču odlično se nadovezuje Steliova teza o vatri kao pročišćivaču, “il fuoco purificatore” (Ibid: 442), te o D’Annunziju kao glasniku, koji nagovještava promjene i koji poput Prometeja otkriva ljudskom rodu tajnu vatre. Mitološki gledano, vatra je simbol pobune čovjeka protiv bogova, ona dijeli ljude od zvijeri jer se pomoću vatre mogla prinostiti žrtva bogovima (Novak, 2008: 80). Zanimljivo je primijetiti kako je D’Annunzio rođen kao Gaetano Rapagnetta, te da je njegov otac u čast ujaka promijenio prezime u D’Annunzio¹⁰, a sam pjesnik je nekoliko godina kasnije svoje ime zamijenio imenom anđela obznanjivača Gabrijela. Ustvrdili smo dakle, da se Stelio (a samim time i D’Annunzio) osjetio pozvanim da promijeni svijet, da ga oslobodi tereta i da ga uputi na pravi put prema vječnoj ljepoti i estetici. Ovdje leži odgovor na ranije postavljeno pitanje o pjesnikovom odnosu prema ratu i ženama. On osvaja žene jednakom nemilosrdnošću i grubošću te jednakom ironijom s kojom sa svojim legionarima ulazi u Rijeku, žena za D’Annunzija nije ništa više od ratnog plijena. U ovim se redcima bez sumnje osjeća ideja politike kolonijalizma i koncept rata kao jedine higijene svijeta, kako bi to rekao Marinetti. D’Annunzio „oslobađa” Rijeku, kao što „oslobađa” Foscarinu tereta djevičanstva i kao što će u drami *La città morta* Leonardo „osloboditi” svoju sestru Mariju Biancu (u kojoj prepoznajemo Duse) tako što je utopi na izvoru: “La stessa vittoria aveva coronato l’opera del ferro e l’opera del ritmo. Come l’eroe il poeta aveva compiuto un atto liberatore”¹¹ (D’Annunzio, 1942: 167). Naziv drame *La città morta* i sudbina koju taj grad doživljava slična je sudbini Sodome koja nakon uništenja postaje grad mrtvih (Greenberg, 2005: 160). Ova je ideja dekonstrukcije u potpunosti istovjetna s Marinettijevim futurističkim idejama prema kojima treba spaliti i uništiti sve ono što je bilo prije da bi se moglo početi iznova. Sve ove žene trebaju umrijeti da bi se ponovno rodile još snažnije nego što su bile, ovjekovječene besmrtnom idejom umjetnosti vladarice. D’Annunzio se želi osloboditi uvriježenih pravila i okvira, želi šokirati svijet oslobodivši se onog što on naziva *l’atto puro*, čistog čina, što je zapravo Nitzscheova filozofija koja se temelji na odbacivanju koncepta univerzalne istine. Stelio će tako Foscarininu moralnu smrt opravdati riječima: “L’atto puro segna

⁹ Jednog će dana blijedi čovjek biti oslobođen ako na zemlji sretne ženu koja će mu biti vjerna sve do smrti.

¹⁰ Tal. „annunzio“- objava, oglas.

¹¹ Ista je pobjeda okrunila plod željeza i plod ritma. Pjesnik je kao junak ostvario čin oslobođenja.

la sconfitta dell'antico Destino"¹² (D'Annunzio, 1942: 276). Adriano Bassi će pametno primijetiti da je D'Annunzio, kao uostalom i vodeći predstavnici naci-fašističke ideologije koji su se pozivali na Nietzschea, krivo protumačio misao velikog filozofa. D'Annunzijeva književnost bez sumnje ima estetsko obilježje u kojem prevladava Nietzscheova misao, međutim krivo interpretirana kao skok pojedinca iznad kolektiva, a posebno kao uzdizanje nadčovjeka koji se izolira od svijeta u svojim vlastitim vizijama. Kad u drami *La città morta* Leonardo skine zlatnu masku s Agamemnovog lica i ugleda lice kralja nad kraljevima, on se automatski izdiže iz mase smrtnika, njemu je jedinom otkrivena tajna vječnog života koja nije ništa drugo nego umjetnost. Pored Nietzschea, velikan koji je utjecao na oblikovanje D'Annunzijeve misli bio je svakako Wagner kojeg Stelio u romanu *Il Fuoco* susreće dva puta, jednom još na životu, a drugi put mrtvog. Roman uostalom i završava rečenicom: "Riccardo Wagner è morto"¹³ (Ibid: 507), ali odmah zatim slijedi utješni Steliiov solilokvij koji nije ništa drugo nego preplašeni krik samog D'Annunzija koji je uvjeren da ga smrt neće izbrisati s lica zemlje već samo pretvoriti u nešto drugo, veće i monumentalno, baš kao što energija ne nestaje već se pretvara iz jednog oblika u drugi. Bassi smatra da je D'Annunzijeva naracija poput Wagnerove glazbe, organizirana na principu glazbenog ulomka, te da se D'Annunzio zapravo sa svojom prozom nadmetao s Wagnerovim orkestrom. Usprkos velikom poštovanju koje je pokazivao prema Wagneru, D'Annunzio se ipak u svojoj zamisli umjetnosti kao univerzalne ljudske kategorije koja ne poznaje razlike u naciji i rasi, nije mogao othrvati plitkim nacionalističkim porivima. On će tako u romanu *Il Fuoco* nazvati Wagnera barbarom iz jednostavnog razloga jer nije Latin: "Io mi glorio di essere un latino, e riconosco un barbaro in ogni uomo di sangue diverso"¹⁴ (Ibid: 147). Ovdje bismo mogli povući paralelu s Danteom koji smješta svog učitelja Vergilija u prvi limb Pakla samo zbog toga što Vergilije nije bio kršten, dakle ne zbog njegove krivnje jer je rođen prije pojave kršćanstva. Ovakvi stavovi nisu bili rijetkost u vrijeme jačanja hegemonističkih težnji prema istočnoj obali Jadrana, tako su u devetnaestom stoljeću sličnim imenom talijanski iredentisti obilježili velikog dalmatinskog pisca i filologa, Nikolu Tommasea, nazvavši ga talentiranim barbarom. Ostaje otvoreno pitanje kako je čovjek poput D'Annunzija uspio manipulirati masama, a onda i ženama? Antonio Gramsci u svojoj knjizi *Marxismo e letteratura* kaže da D'Annunzijeva popularnost leži u

¹² Čisti čin nagovještava poraz stare Sudbine.

¹³ Richard Wagner je mrtav.

¹⁴ Ponosim se činjenicom da sam latin, i prepoznajem barbara u svakom čovjeku drugačije krvi.

apolitičnosti talijanskog naroda koji se naivno i fanatično divio svakoj inteligenciji i svakom inteligentnom čovjeku, a to je divljenje ništa drugo nego kulturni nacionalizam Talijana, te jedan od oblika šovinizma. D'Annunzio je po Gramsciju bio privlačan Talijanima jer je bio nepredvidiv, u osnovi apolitičan, ali spreman da se prikloni svakoj političkoj struji koja će ići u korist njegovom hedonističkom načinu života, dok ga je Ujević jednostavno definirao kao čovjeka koji je umjetnost pretvorio u umješnost s jedinim ciljem zadobivanja moći (Ujević, 1964: 322). Navedimo samo kao primjer da je D'Annunzio 1900. godine, iste godine kad izlazi roman *Il Fuoco*, u talijanskom parlamentu prešao na stranu ljevice izgovarajući riječi: "Come uomo d'intelletto vado verso la vita"¹⁵ (Gramsci, 1975: 287). Možda je upravo to razlog zašto se D'Annunzio u Italiji ne vezuje direktno s fašističkom politikom Ducea, možda mu u korist ide i činjenica da je umro prije početka Drugog svjetskog rata pa nije ni mogao uraditi ništa više na vojnom planu. Osim toga, D'Annunzijeve ratni pohodi nisu ni vrijedni divljenja, jer u Rijeku je ušao gotovo bez ikakvog otpora, na što je Krleža izjavio: „Dvije naše babe mogle bi D'Annunzija metlom skinuti s ovog našeg kvarnerskog ogledala kad bi htjele” (Fabrio, 1994: 11).

Nakon što smo usporedili D'Annunzijeve vojni pohod na Rijeku s romantičarskim činom, jer ga je pjesnik tako zaista i doživljavao, vratimo se na trenutak ulozi žene koja je prva asocijacija pri spomenu riječi romantika. D'Annunzio u svoj roman *Il Fuoco* na nekoliko stranica umeće priču o incestuoznom bratu koji iz ljubomore ubija sestru. Radi se naravno o još neobjavljenoj tragediji *La città morta* koja je inspirirana Eleonorom Duse. Iako je žena kod D'Annunzija instrumentalizirana, u ova dva djela nalazimo mnogo, nazovimo ih tako, ženskih simbola. Kao što smo već spomenuli, radnja u *Il Fuoco* se odvija u Veneciji. Venecija je prije svega romantičan grad slavne povijesti, gospodarica Jadrana, možemo je zamisliti kao ženu, ona je utjelovljenje ljepote. Venecija je okružena vodom, a voda je bez sumnje ženski element koji povezujemo sa ženskim suzama, ali s pročišćenjem i sa stvaranjem novog života. Voda, tj. opći potop u Bibliji (Greenberg, 2005: 110) ima gotovo revolucionarnu ulogu, radi se o dekonstrukciji i ponovnoj konstrukciji. Leonardo u tragediji *La città morta* oduzima život sestri upravo na izvoru, on je pročišćava, Stelio u više navrata spominje Petrarkinu fontanu i pročišćenje koje ona nudi, a ne smijemo zaboraviti ni nadasve zanimljivu upotrebu glagola *bere*¹⁶ kojeg Stelio upotrebljava kad opisuje koliko mu je važna Foscarina: "Egli

¹⁵ Kao pametan čovjek okrećem se životu.

¹⁶ Tal. „piti“

beveva da lei il mistero e la bellezza come da tutte le forme dell'Universo¹⁷ (D'Annunzio, 1942: 342). Foscarina je svjesna žrtve na koju je pristala u ime umjetnosti, ali za uzvrat traži dijete, nešto što može ostaviti na svijetu nakon svog odlaska budući da uspomena na nju neće živjeti u književnim djelima, kao što je to slučaj kod Stelija. Voda se u ovom slučaju javlja kao simbol želje za nasljednikom, vodu povezujemo s plodnom vodom u maternici u kojoj se razvija dijete, a maternicu možemo povezati s bunarom koji se više puta pojavljuje u romanu i u kojeg Stelio u nekoliko navrata znatiželjno proviruje, a svaki put vidi samo svoj odraz, “il volto della verità¹⁸ (Ibid: 57). Gledanje vlastitog odraza povezujemo s mitom o Narcisu koji je umro jer se nije htio darovati drugima (Novak, 2008: 42), ali isto tako s Ecovom teorijom o zrcalu koje otkriva naše pravo lice. Iz navedenog se može iščitati da Foscarina nije jedina Steliova kreatura, već da bi i novi život koji bi eventualno nastao dijelio istu sudbinu.

Drugi ženski simbol vrijedan spomena je kosa koja se provlači kroz oba djela i koja ima nekoliko funkcija. Prva je funkcija erotska i služi kako bi opisala ono prvo na što D'Annunzija podsjeća žena, a to je seksualni objekt: “Quanti capelli! Quanti capelli! Sono dolci alle dita come un'acqua tiepida che scorra. Ma quanti! Ma quanti! Sono meravigliosi. Se ti si sciogliessero, ti vestirebbero sino ai piedi. Ah, ecco che si sciolgono!¹⁹ (D'Annunzio, 1904: 105). Kao što vidimo, voda je neizostavni simbol koji se nadovezuje na kosu upotpunjujući tako sliku seksualnog doživljaja. Zanimljivo je primijetiti da se u oba djela spominje isključivo sijeda kosa. Maria Bianca u *La città morta* traži od dojilje da joj pomogne pronaći sijede vlasi: “Guarda, nutrice, se tu mi trovi qualche capello bianco²⁰ (Ibid: 178), a Foscarina preplašeno upita Stelija: “Che guardi? Mi scopri un capello bianco?²¹ (D'Annunzio, 1942: 237). Sijeda kosa simbol je mudrosti, Foscarina jest iskorištena, ali na to je svjesno pristala, ne možemo reći da je prevarena u doslovnom smislu riječi, kao što i Maria Bianca svjesno odlazi s Leonardom na izvor znajući da je taj izvor njezin kraj. Obje su se žene, dakle, pomirile sa svojom sudbinom, ali su isto tako obje vrlo dobro svjesne te iste sudbine. Naprosto je začuđujuće s kojom se lakoćom one mire s ulogama koje im je dodijelio Stelio, tj. D'Annunzio. U prilog romantičarskim elementima u romanu ide i pojava druge žene, plesačice Donatelle nakon čega se stvara

¹⁷ On je pio iz nje tajne i ljepotu kao iz svih oblika Univerzuma.

¹⁸ Tal. “lice istine”

¹⁹ Koliko kose! Koliko kose! Slatka je na opip kao mlaka voda što teče. Koliko je ima! Koliko je ima! Predivna je. Ako je raspustiš, došla bi ti sve do nogu. Ah, evo raspuštena je!

²⁰ Pogledaj, dojiljo, da ne vidiš koju sijedu vlas?

²¹ Što gledaš? Pronašao si mi sijedu vlas?

ljubavni trokut, koji međutim nikad ne dolazi u prvi plan što je samo dokaz da je roman zamišljen kao unaprijed režirana kazališna predstava. Na tragu Nietzscheove ideje o nepostojanju univerzalne istine ili stvarnosti, vrlo često nam je teško odrediti gdje završava fikcija romana a gdje počinje stvarna D'Annunzijeva životna priča. Drugo značenje za koje možemo povezati sijedu kosu je svakako starost i neplodnost. Već smo spomenuli da je Eleonora Duse bila pet godina starija od D'Annunzija, što je bilo dovoljno da je on okarakterizira kao staricu i tako prikaže u romanu: "Forse tu scoprirai alla medesima ora, nel tuo specchio un capello bianco e quel sorriso. Va in pace!"²² (Ibid: 462). D'Annunzio kao dobar poznavatelj Hegela, Nietzschea i Wagnera često poseže za mitološkim bićima ili povlači paralelu između svojih likova i mitskih junaka. Tako u liku Foscarine (a onda i Marije Bianche) možemo prepoznati lik Sofoklove Antigone, ali isto tako i Cassandre koja u grčkoj mitologiji zavodi i hvata muškarce u mrežu strasti: "Prima di morire, Antigone vede una statua di pietra di cui sgorga una fonte di lacrime eterna"²³ (Ibid: 245). Patnja ovih žena predodređena je pukom slučajnošću da se rode kao žene, ničim više. D'Annunzio ih je već unaprijed osudio, njihova uloga na ovom svijetu je da budu žrtvovane zbog umjetnosti koja je plod samo i isključivo muškog stvaralaštva: "Prima adorare e poi fare a pezzi: è questo il vostro rito?"²⁴ (Ibid: 214). D'Annunzio se bez sumnje u ovom romanu stavlja u položaj Boga, svoje postupke opravdava nekim uvriježenim i nepromijenjivim tokom stvari, a u pozadini kao da se čuje sveprisutni Machiavellijev glas koji poput simulakruma kojeg se nemoguće osloboditi ponavlja onu poznatu maksimu: *il fine giustifica i mezzi*. Stelio je „stvorio“ Foscarinu, baš kao što je i D'Annunzio „stvorio“ Eleonoru Duse, a što Bog stvori to ima pravo i uništiti: "La luce, che nasce dal cielo, muore nel cielo"²⁵ (Ibid: 512). Na mit i na mitsko poimanje sadašnjosti svakako se nadovezuje i već spomenuti kip. Žmegač smatra da ovdje nije pitanje pokazati trajnost mita i mitske svijesti, pravi problem leži u današnjici i u pitanju mogu li mitski sadržaji i iracionalne predodžbe biti sposobne zavladata mentalitetom zajednice i kao takve preživjeti u okolnostima modernih društava (Žmegač, 1997: 116). D'Annunzio smatra da je ovakav razvoj događaja moguć, on prema Morani Čale „razvija nacionalni mit aristokrata-borca protiv parlamentarističkog populizma, koji silovitost duguje sokovima svoje prvobitne, klasične krvi, [...] a glasa se glasom mitom nadahnute duše kao i mašte svojega

²² Možda ćeš i ti u isto vrijeme, u svom ogledalu ugledati sijedu vlas i onaj osmjeh. Idi u miru!

²³ Prije nego što izdahne Antigona ugleda kameni kip iz kojeg izvire vječni izvor suza.

²⁴ Najprije obožavati a onda uništiti, to je vaš običaj?

²⁵ Svjetlo koje iz neba nastaje, na nebu i umire.

naroda” (Čale, 1998: 57). On se protivi bilo kakvoj manifestaciji koncepta *atto puro* (zabrane, zakonite veze, običaji) koji sputavaju pjesničku moć i kreatorski uzlet, bitna je samo estetika i realizacija koncepta vječne ljepote, a u tom slučaju, kaže Žmegač, nema bitne razlike između takozvanih objektivnih kategorija kao što su vrijeme i prostor i subjektivnih osjećaja kao što su radost i žalost (Žmegač, 1997: 21). Smrt nekoliko žena mala je cijena u odnosu na dostizanje cilja vječne ljepote. Paradoksalno je i zanimljivo da je prepreka u dostizanju vječne ljepote upravo žena koja je i sama po D’Annunziju fizička i ovozemaljska manifestacija iste. Konflikti među muškim likovima su česti (spomenimo samo Alessandra i Leonarda u drami *La città morta*), ali ti se likovi istovremeno poštuju i jedan drugome dive, a sve završava tako što se okrivljava kleta sudbina za koju uvijek ispašta žena. Stelio se u romanu *Il Fuoco* na tragu Nietzscheove i Wagnerove zamisli o totalnom umjetničkom djelu želi u potpunosti osloboditi fantoma prošlosti kojeg predstavlja nitko drugi već toliko puta spomenuta žena, tj. simulakrum, privid žene. Upravo je simulakrum pogonsko gorivo koje pokreće D’Annunzijevo nadčovjeka, „Maria Bianca predstavlja erotsko sjecište nadčovječanskih žudnji i kobne privlačnosti“ (Čale, 1997: 24). Znači li to da usprkos težnji da se izdigne iznad kolektiva te da zavlada objektivnom zbiljom D’Annunzio ipak na kraju ovisi o simulakrumu, prividu, tj. o vlastitom viđenju zbilje? Ako se vratimo Žmegaču koji kaže da je zbiljski svijet promjenjiv snop osjeta (Žmegač, 1997: 17), drugim riječima da naše poimanje zbilje zapravo ovisi o fizičkim posrednicima (osjećajima ljubavi, strasti, mržnje) koji su bez sumnje podložni promjenama, odgovor će biti pozitivan. Na D’Annunzijevo poimanje zbilje utjecali su osjećaji prema ženama, tj. simulakrumima, a budući da su ti simulakrumi plod njegove zbilje zaključit ćemo da je naš pjesnik zapravo u vječnom sukobu sam sa sobom. Vjerovatno će zbog toga protagonist romana *Il Piacere*, Andrea Sperelli sebe definirati kao letača kojem je pravo zvanje potraga za životom (Čale, 1998: 64).

Intertekstualnost igra vrlo važnu ulogu u romanu, a po odabiru motiva D’Annunzio nas dovodi u permanentan sukob, koliziju oprečnih i međusobno suprotstavljenih strana. Tako će pjesnik koristiti već spomenute motive iz grčke mitologije i antike kojima će suprotstaviti kršćanske elemente. Prvo će nam ispričati mit o Demetri i Persefoni, a odmah će zatim citirati *Il Cantico delle Creature* sv. Franje Asiškog. U grčkoj mitologiji Demetra predstavlja božicu zemlje i plodnosti. Persefona je Zeusova i Demetrina kći u koju se beznadno zaljubio njen ujak Had (Novak, 2008: 33). D’Annunzio ovdje očito aludira na incest sličan onom u slučaju Marije Bianche i Leonarda. Ekvivalent ovom slučaju u kršćanskoj bi mitologiji bio slučaj Lotovih kćeri i tzv. dozvoljeni incest u svrhu produljenja ljudske rase. Osim toga, Lotov odnos prema kćerima, vrlo je

sličan D'Annunzijevom odnosu prema ženama. Lot nudi svoje kćeri djevice putnicima što se tumači kao gostoprimstvo (Greenberg, 2005: 160). Vrijedan je spomena i labirint, koji je srednjovjekovni simbol kulturnog zanosa ali isto tako i razvratnosti intelekta, u kojem se Stelio gubi. S druge strane, možemo konstatirati da D'Annunzio nije zaboravio ni Aristotelov koncept mjesta u mjestu, isti onaj na koji se poziva Umberto Eco u svom romanu *Il nome della rosa*. Foscarina nakon što biva iskorištena i odbačena traži utjehu u zatvorenom samostanskom vrtu, stvara si paralelan svijet, sklonište unutar vanjskog okrutnog svijeta: "Era il suo rifugio, il segreto luogo della sua solitudine, serbato dalla fedeltà delle sue malinconie come da custodi taciturne"²⁶ (D'Annunzio, 1942: 329). Svjesna je međutim, da je to sklonište ne može zaštititi od nje same, jer ona je sama sebi najveći neprijatelj, Stelio je samo uradio ono što mu je ona dozvolila, čini se da je smrt ipak jedini izlaz. Smrt kao jedini izlaz iz okrutnog svijeta punog patnje snažan je romantičarski element kojeg nalazimo kod velikog talijanskog pjesnika Uga Foscola. Usporedimo li rečenicu: "L'ombre dei cipressetti si facevano più lunghe e più azzurre"²⁷ (Ibid: 491) s Foscolovim *Dei Sepolcri*: "All'ombra de' cipressi e dentro l'urne confortate di pianto è forse il sonno della morte men duro?"²⁸ (Foscolo, 1969: 23) bit će nam jasno da se D'Annunzio u tom teškom trenutku ipak poziva na romantiku, koja je bez sumnje jedan od oblika koje poprima estetika.

Odgovor na pitanje u kojoj su mjeri mitski sadržaji zavlitali mentalitetom suvremene zajednice pronaći ćemo u d'Annunzijevom pismu Dalmatincima, *Lettera ai Dalmati*, iz kojeg iščitavamo prikriveni orijentalistički diskurs prema istočnoj obali Jadrana. Podižući na mitološku razinu poznate Danteove stihove iz IX. pjevanja Pakla²⁹, D'Annunzio traži u njima potporu želeći uskrsnuti mitos i staru slavu latinske rase. Zbog toga će patetično kleknuti pred oltare dalmatinskih gradova od Zadra do Perasta prisjećajući se slavne venecijanske prošlosti, tzv. mita o Veneciji kojeg spominje i u romanu *Il Fuoco*. Božja je volja, kaže D'Annunzio, da Dalmacija pripadne Italiji, dokazao je to u antičkom svijetu car Dioklecijan kad se naselio u Splitu, a u kršćanskom sv. Jeronim kojem pripisujemo poznatu izreku: „Parce mihi Domine quia Dalmata sum“. U patetičnom će stilu D'Annunzio završiti ovo pismo, zakopavanjem talijanske zastave pod oltarom jedne crkve u Perastu.

²⁶ Bilo je to njeno skrovište, tajno mjesto vlastite samoće, zaštićeno vjernim osjećajem malinkonije poput nijemih čuvara.

²⁷ Sjene čempresića činile su se duljim i svjetlijim.

²⁸ U sjeni čempresa i u urnama plačem utješanim, zar je san smrti manje okrutan?

²⁹ *Ko što kod Arla, gdje Ron manje dere / i ko što su kod Pule, blizu žala / gdje Kvarner među Italije pere* (Alighieri, 2004: 55).

Svi D'Annunzijevi likovi, pokretači radnje, jednostavno stvaraju dobro i zlo a da pri tom ne pitaju čemu ono služi, važno im je isključivo odvažiti se na nemoguće. Možda su na tom tragu upravo riječi izgovorene za vrijeme Bakarske poruge (La Beffa di Buccari): „Na sramotu nadasve predostrožne austrijske flote koja je u sigurnim svojim lukama zabavljena beskrajnim snatrenjem o uspjehiću kod Visa, stigli su talijanski mornari kako bi sa željezom i vatrom potresli opreznost najudobnijeg skrovišta, podsmjehujući se svakoj vrsti zaštitnih mreža i priječnica, vazda spremni ODVAŽITI SE NA NEMOGUĆE” (Fabrio, 1994: 14).

Zaključak

Važna uloga prvaka talijanskog dekadentizma, Gabrijela D'Annunzija leži u činjenici što je prvi u talijanskoj književnosti aktualizirao temu mita i mitske svijesti te ju je uspješno projicirao u sadašnje vrijeme. D'Annunzio poseže za mitološkim motivima upravo kako bi pokazao njihovu bezvremenost i univerzalnost. Njegovim su likovima udahnute karakteristike suvremenog čovjeka koje se savršeno nadograđuju na tjelesno i duhovno savršenstvo antičkog čovjeka. U odnosu na dosadašnja istraživanja, u ovom smo radu, kao glavni cilj postavili analizu mitološkog čovjeka sadašnjice, termin koji smo skovali analizirajući D'Annunzijeve ideje o sudaranju prošlosti i sadašnjosti i o postojanju neke druge dimenzije i vremenskog okvira u kojem paralelno egzistiraju kršćanski i antički ideali. D'Annunzio, iako po vokaciji dekadentist, često skreće u romantičarske i futurističke vode. Njegov odnos prema ženi savršeni je primjer poetike i ideologije futurizma, međutim, od futurizma se udaljava kad je riječ o prošlosti. Futurizam odbacuje bilo kakav oblik pasatizma, dok D'Annunzio idealnog čovjeka traži upravo u prošlosti.

Aktualizirajući mit, D'Annunzio aktualizira i stoljetnu temu drugosti, koja početkom dvadesetog stoljeća ponovno zauzima vodeću ulogu kanonizirajući se u okvirima imagologije i orijentalizma. U tom smislu D'Annunzija možemo smatrati pretečom orijentalističkog diskursa. Njegov suvremeni mitski čovjek predstavlja drugost u odnosu na predstavnike drugih nacija i rasa, ali on je drugost i u odnosu prema suprotnom spolu. Intertekstualnim iščitavanjem d'annunzijeviskih tekstova na površinu izbija težnja za pomirbom kršćanskih i poganskih elemenata koji se zrakasto i paralelno šire iz dalekog iskona ne dotičući se. Snaga D'Annunzijeviskih likova leži upravo u činjenici da oni energiju crpe ravnomjerno iz hrabrosti antičkih bogova i samilosti i mudrosti Krista Spasitelja. Rušeći uvriježeno mišljenje po kojem biblijski elementi nužno isključuju poganske i obrnuto, D'Annunzio budućnost vidi u Superčovjeku koji je sinteza svih spomenutih elemenata.

Literatura

- D'Annunzio Gabriele (1942). *Il Fuoco*. Il Vittoriale degli Italiani.
- D'Annunzio Gabriele (1904). *La città morta*. Milano: Fretelli Treves.
- D'Annunzio Gabriele (1919). *Lettera ai Dalmati*. Venezia: A.V.
- Alighieri Dante (2004). *Božanstvena komedija* (Mihovil Kombol, Mate Maras, prev.). Zagreb: Globus media.
- Bassi Adriano (1996). Rapporti estetici fra D'Annunzio, Wagner e Nietzsche. *La Battana*, 33, str. 9-12.
- Beltz Walter (1984). *Biblijska mitologija Bog i bogovi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Čale Morana (1997). Begovićevo dramski prvjenac i D'Annunzio. *Kolo*, 6, str. 15-33.
- Čale Morana (1998). Begovićevo dramski let iznad D'Annunzijevo nadčovjeka. *Umjetnost riječi*, 42, str. 55-70.
- Derrida Jacques (2002). *Sablasti Marxa*. Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.
- Fabrio Nedjeljko (1995). D'Annunzio, Mussolini, Lenjin, Krleža. *Republika*, 51, str. 11-22.
- Foscolo Ugo (1969). *Dei Sepolcri*. Milano: Fabbri.
- Gramsci Antonio (1975). *Marxismo e letteratura*. Roma: Editori Riuniti.
- Greenberg Gary (2005). *101 biblijski mit*. Zagreb: Škorpion.
- Novak Iva (2005). *Bogovi i heroji u grčkoj i rimskoj mitologiji*. Čakovec: Zrinski d.d.
- Ujević Tin (1964). Arhanđeo Navjesnik savio je krila (Pokojni Gabriele D'Annunzio). *Hrvatska književna kritika*, svezak VIII., str. 319-341.
- Žmegač Viktor (1997). *Duh impresionizma i secesije*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskog fakulteta.

Boško Knežić

Elements of Biblical and Classical Mythology in the Works of Gabriele D'Annunzio

Abstract: The paper attempts to analyze the duration of myth and mythical consciousness, and answer the question whether, and to what extent, mythical contents and irrational notions are able to govern the mentality of the contemporary community. By analyzing selected works of Gabriele D'Annunzio, the paper focuses on the collision between seemingly opposite and conflicting elements of classical mythology and Christianity, and tries to show their

common influence on contemporary society using the example of the role of the woman. On the trail of Nietzsche's and Wagner's concept of idealized mythical past, D'Annunzian sceneries are imbued with the spirit of the past which is the only to offer the realization of the ideal of eternal beauty, embodied in the character of the woman and projected into our times from the distant past. It is difficult for D'Annunzio to rid of the classical convention of representing woman as passive and emotional, but still static like a Hellenic statue. This concept will be confronted with the Christian concept of the woman-martyr who can be understood as a simulacrum, phantom, and her only real manifestation in that case would be her statue from the ideal past. For the continuation of human race, the idea of Übermensch which D'Annunzio takes from Nietzsche, and which he builds on and completes with the mystified character of the woman-mother, plays a very important part.

Keywords: classical antiquity, D'Annunzio, Christianity, myth, woman.

УДК 821.163.42.09-342 Мажуранић И.Б.

Светлана С. Калезић-Радоњић
Филозофски факултет у Никшићу, Универзитет Црне Горе
svetla@t-com.me

РЕФЛЕКСИ СЛОВЕНСКЕ МИТОЛОГИЈЕ У БАЈКАМА ИВАНЕ БРЛИЋ-МАЖУРАНИЋ

Сажетак: Врхунац умјетности ријечи Ивана Брлић-Мажуранић је остварила у домену бајке. Већ од саме своје појаве 1916. године *Приче из давнине* скренуле су на себе пажњу подједнако културне публике и књижевне критике и биле препознате као дјело изузетних умјетничких домета. Највећим својим дијелом оне се ослањају на словенску митологију (првенствено руску, али и хрватску и српску, украјинску и бјелоруску, на разуђену и нејединствену митолошку грађу) за коју је сама Ивана Брлић-Мажуранић рекла да је „у својој цјелини... једно поље рушевина, из којег као усправни ступови вире баш само имена“. Ове бајке су стога сачињене око имена и ликова словенске митологије, који су једним дијелом послужили као грађа коју је списатељица испуњавала властитим садржајима. У аутопоетичком тексту о постанку овог дјела Ивана Брлић-Мажуранић је јасно назначила „вањске“ и „нутарње“ везе својих прича са народном митолошком предајом. Поред имена словенских божанстава овдје спадају и мотиви из старих митолошких слојева, у неким случајевима сачувани појединачно, а у другима спајани по већем броју међусобно блиских својстава. У контексту овог рада мање је значајна њихова генеза коју је готово немогуће освијетлити до дубљих слојева, док је од праве важности њихово појављивање у новој структури бајки.

Кључне ријечи: бајка, словенска митологија, интерференција, транспозиција.

Послије кратког романа *Чудновате згоде шегрта Хлапића* (1913), *Приче из давнине* (1916) биле су друго дјело заредом, којем је Ивана Брлић-Мажуранић прибавила епитет ремек-дјела и ушла у ранг високих умјетничких домета. Успјех са овим остварењем био је још ефектнији од

претходног, јер је преоријентација од слика из претежно свакодневног живота и доминантно реалистичког проседеа на митолошку мотивику и фантазијски приступ томе свијету – била до краја неочекивана. Осим тога, успјех са бајкама је потврђен и проширен наредних година превођењем ових текстова на значајни и све већи број страних језика, као и појавом њихових страних издања и високо похвалним оцјенама великог броја страних критичара о њима.

Као по правилу, вријеме интересовања Брлић-Мажуранићке за бајке везује се за појаву њене кључне књиге *Приче из давнине*, за 1916. годину. Такво лоцирање је прилично непрецизно, јер се најаву нове оријентације може пратити већ од заснивања ауторкине ране фазе, заправо од њене прве збирке *Ваљани и неваљани*. Такође, да је повезивање Брлић-Мажуранићкиних бајки са 1916. годином подложно корекцији, или барем допуни, свједочи и детаљ из библиографије – прва прича-бајка из овог циклуса објављена је знатно раније, заправо 1914. године. Била је то *Шума Стриборова*, па и то објављивање је имало своју предисторију. У веома познатом писму сину, Ивану Брлићу, ауторка је сама објаснила један скоро случајан, али симболичан догађај који јој је послужио као непосредан подстицај за писање наведене приче. Међутим, ни тај догађај се не може узети као прави почетак ове врсте њеног интересовања. Домаћа (хрватска и српска) и страна, словенска (руска, бјелоруска, украјинска) митологија њу је привлачила од раније, а у одређеној мјери вјероватно и митологија античких, па чак и предантичких времена и народа. У тренутку када је добила подстицај за *Шуму Стриборову*, она се управо налазила у таквој духовној и интелектуалној заокупљености. Сама је прецизно навела како је управо читала студију Александра Николајевича Афанасјева *Погледи старих Словена на природу*. Поред Афанасјева, највише су је привлачили детаљи, односно мотиви из домаће, хрватске „давнине“, али и понеки од писаца сличног интересовања и афинитета, браћа Грим и Вук Караџић, на примјер, или Селма Лагерлеф. Каснијим испитивањем утврђени су извјесни ослонци на обимну књигу Натка Нодила *Религија Срба и Хрвата на главној основи пјесама, прича и говора народног*. Године 1914. и 1915. биле су испуњене радом на таквим, бајковитим прозама, да би се, као што је већ речено, књига са насловом *Приче из давнине* појавила 1916. године.

О ономе што је Ивану Брлић-Мажуранић све више приближавало бајци и литерарном мишљењу у бајковитим сликама, списатељица је сама о раду на *Причама из давнине* и о свом односу према затеченој грађи дала неколико драгоцјених, незаобилазних обавјештења. Најприје, један наоко невелик и случајан догађај послужио јој је својом асоцијативношћу и

потенцијалном симболиком као непосредан повод да се прихвати ове врсте стваралаштва:

„Једне зимске вечери био је наш дом пуст, против обичаја, потпуно тих, – објашњавала је у писму сину, Ивану Брлићу. – Нигдје никога, собе велике, свуда полутама, настројење тајновито, у пећима огањ. Из последње собе – велике благоваоне – зачује се: „куц! куц!“ – „Тко је?“ упитам – Ништа! Опет „куц! куц!“ – „Тко је?“ – и опет ништа. Неким тајанственим страхом ступим у велику благоваону и наједном: радосни прасак, ударац, мала експлозија! У великом камину праснула је на ватри борова цјепаница, – на враташца камина излете ми у сусрет искрице, као да је рој звјездица, а кад раскрилих руке да ухватим тај живи златни дарак, подигле се оне под високи строп и... није их више било. – Читала сам у оно доба Афанасјева *Воззренија древних Славјан на природу* – падоше ми у тај трен на памет „домаћи“ и тако онај рој искрица-звјездица ипак би ухваћен – и то у *Шуми Стриборовој* – и она настаде управо услијед њих. Иза ове приче настадоше остале... дакле су и оне, као и *Шума Стриборова* излетјеле као искре са огњишта једног древног славенског дома“ (Брлић-Мажуранић, 1997: 276).

До наведеног писма из 1929. године није дошло случајно. Од када се књига појавила, у три издања за десет година, *Приче из давнине* су биле пропраћене питањима и недоумицама које се тичу ауторкиног односа према наслеђу, степену оригиналности, проблему карактера, па чак и поријекла ових бајки. – „Тко је написао те приче? Да ли народ? Пук? Или појединац?“ – На неколико питања која су временом све убрзаније сазријевала и „згушњавала“ се, услиједио је одговор којим су трајно отклоњене све недоумице ове врсте:

„Успјех или неуспјех, мањкаве или савршене, – одговорила је ауторка – те су *Приче* коли у својој бити, толи у својој изведби чисто и потпуно оригинално моје дјело. Оне су сачињене око имена и ликова узетих из славенске митологије и то је сва вањска веза коју оне имају са народном митолошком предајом. Ни један призор, ни једна фабула, ни један развој, ни једна тенденца у овим причама нису нађени готови у нашој митологији. (Тко се иоле бавио студијем митологије, знаде уосталом, да је најалост наша славенска митологија у својој цјелини... једно поље рушевина, из којег као усправни ступови вире баш само имена)“ (Исто: 275-276).

Када се сагледа и трећи важан сегмент Брлић-Мажуранићкине изјаве о постанку *Прича из давнине*, тек онда постаје јасно како је ова списатељица са прилично недовољним редовним образовањем у вријеме рада на свом култном дјелу посједовала темељан, а заправо се може рећи и модеран поглед на књижевност. Говорећи у наведеном прилогу о ситуацији старијој више од једне деценије, она као битне идентификује и строго разлучује „вањске везе“ од „нутарњих веза“ које дефинишу, односно одређују њене *Приче из давнине*, али тиме и било које књижевно дјело. Ако се упореде са новијим теоријским искуствима, чини се да би ови важни појмови и приступи умјетничким структурама које се њима означавају без много условности могли да се пројектују на Велекове и Воренове изразе „спољашњи приступ књижевном дјелу“ и „унутрашњи приступ књижевном дјелу“. Према оцјени Иване Брлић-Мажуранић, „вањска“ веза бајки са њиховим словенским митолошким окружењем је минимална – састоји се у томе што је посудила неколико имена и ликова из окружења које се иначе састоји од самог „поља рушевина“.

„Посве је друго питање“ – опет прецизно наглашава списатељица – „нутарња веза, коју *Приче из давнине* имају са народним пјесништвом. С тога гледишта моје су приче заиста не моје, него су оне причања, привиђења, наде, вјеровања и уздања цијеле душе славенског племена. Из славенске земље и зрака, из бујних пара славенских вода и мора, из славенских сњегова и мећава, из жита славенских пољана ствара се и обнавља наше тијело, – тијело свих нас Славена. А из славенских чувстава, ганућа, из славенских назирања и закључивања састављена је наша душа. Када нам дакле успије да уронимо сасма у себе, да напишемо нешто равно из срца нашега, тада је све оно што је тако написано заиста права славенска народна поезија. У то име и с те стране радосно прихваћам да се не замијети име аутора... и да се каже: Ово и овако прича душа славенског племена“ (Брлић-Мажуранић, 1997: 276).

Мада у бајкама Брлић-Мажуранићке нијесу коришћени готови мотиви и сичеи, нити је преузет „ни један развој, ни једна тенденца“, њено ослањање на радове тзв. филолошке школе, на примјер Афанасјева од страних и Нодила од домаћих научника, ипак је било знатно. Као што је сама објаснила, за предметну основу *Прича из давнине* она је преузимала имена и ликове из словенске митологије, да би ово „поље рушевина“ испуњавала властитим садржајима. Већ на нивоу првог утиска и на основу увида у модалитете, лако се дају уочити битне разлике

индивидуализованих од типски уопштених народних креација. Радови научника митолошке школе из доба романтизма препуни су некритички преузете грађе и примјера из усмене традиције и разних народних предања. Овдје спадају и мотиви из старих митолошких слојева, у неким случајевима сачувани појединачно, а у другима спајани по већем броју међусобно блиских својстава. У контексту овога рада мање је значајна њихова генеза коју је готово немогуће освијетлити до дубљих слојева, док је од праве важности њихово појављивање у новој структури бајки. Нека од имена која је у важнијим функцијама користила Ивана Брлић-Мажуранић позната су из прасловенске старине – Сварожић, Стрибог, Мокош, Хрс и друга – имена су старих божанстава. Сварожић је син бога Сварога. Према овој пројекцији, то је сунчани одсјај, свјетлост која је од давнина персонификација младића, па је зато дугог вијека и трајно млада, са значењем животне енергије. Према још старијим представама, радило се о земном огњу. Ако се узме да су ове двије „слике“ у детаљима семантички различите, у њима има толико блиског (ватра, свјетлост, доброта, извор живота), да се у процесу уопштавања њихова трансформација у семантичко јединство може схватити као логична. У старим словенским представама супротност свијетлом и добром духу Сварожића јесте мрачни и зли дух Бјесомара, па се они јављају као опоненти и у причи „Како је Потјех тражио истину“.

У причи „Рибар Палунко и његова жена“ у том смислу нема посебних ликова са именима, али зато има разних персонификација. На почетку се као нека врста локалитета, у ствари као имагинарна географија, помињу острво из словенске митологије - Бујан и на њему камен Алатир. Брлић-Мажуранићка чудесно острво објашњава поједностављено етимолошки – ово мјесто је обрасло „бујном раслином“, док за митски камен каже да се у старијој словенској причи спомиње на начин којим се предочава сунце. Маја Бошковић-Стули тумачи да су обје слике преузете од Афанасјева, према разним изворима које је овај научник користио (1970: 166-167). Од старих извора неки су у преводу доступни и на с/х језику – стара руска прича „Златна рибица“, на примјер, има увод: „На мору, на океану, на острву Бујану, стајала мала трошна кућица, а у кућици живјели старац и старица“. Од Афанасјева су преузете и персонификације Зоре-дјевојке и Краља морскога, а такође и мотиви Змије оријашке – мајке свих змија, Птице оријашке – мајке свих птица и Златне пчеле – мајке свих пчела. Поједини изданци овог комплекса идентификовани су и у другим изворима, али је остало неутврђено јесу ли они поријеклом из старијих слојева, па су се код представника руске митолошке школе нашли сабрани,

или су из неке претпостављене „заједничке“ постојбине фрагментарно остављени у разним, чак и међусобно удаљеним секвенцама разубуђеног народног предања. Још је теже пратити чудовишта као морске дјевице или чудовишне појаве као нијемски језик, јер се јављају на знатно ширем простору, а могућна реконструкција њихове семантике још је отежанија, барем утолико уколико се јављају у повећаном броју функција.

На именима и ликовима Леген (Леђен) и Регоч из домаће традиције засновала је Ивана Брлић-Мажуранић причу „Регоч“. У српско-хрватској народној традицији и у српској народној епизици Леген је измишљено или до непознавања модификовано име града. Судајући по етимологији, овакав израз има преносно, метафорично значење. Леген-Леђен треба, дакле, да значи неплодно подручје (ледину), мјесто зиме и леда, град на далеком сјеверу, који је казна за живот. У том смислу он је персонификација зла. У српској епској народној пјесми „Женидба Душанова“, у којој се залеђено и зло мјесто описује подробније него у другим „причама“, дошло је до преплитања мотива, иначе честе појаве у старијим слојевима народних предања.

Из домаћег наслеђа су још неке представе, на примјер Малик Тинтилинић из „Шуме Стриборове“. Како открива Маја Бошковић-Стули, име је „сковала“ сама Ивана Брлић-Мажуранић из појмова „малик“ и „тинтилин“, који се сусрећу на разним подручјима од Словеније до јужне Далмације (1970: 169). Битно је другачији случај са именом и ликом дива Регоча, узетог из приморске традиције и предања јадранске регије. Проламсаји приче о изнимној људској, заправо надљудској снази дуго су се сачували од Мљета до Истре, можда управо условљени околношћу да се у овом посном амбијенту најтеже опстајало, те да су за одржање живота у њему биле нужне највећа снага и издржљивост. Рефлекс старе „приче“ о „велим“ људима нашао се много касније у пародичној „тужби љуваној Марунка Мљечанина“ Игњата Ђурђевића који сам себе кроз поређење доводи у везу са јунаком старе мјесне легенде:

Срећн'ји ријех се с среће моје
Нег кô Регоч да сам јаки,
Кй за шпирун потезô је
Доврх горе гал'јун сваки,
Кй'е помору брз јездио
И примижо кампањо... (Ђурђевић, 1971: 234)

Наведени одломци, тек спомен спомена, били су довољни да разиграној машти Иване Брлић-Мажуранић послуже за сасвим нову, на контрапунктској основи засновану причу. У томе новом типу „чудноватих згода“ се, наиме, прича како се у животу и највеће крајности – као што су големи див Регоч и малена вила Косјенка – могу наћи и бити упућене једна на другу. У причи „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“ јавља се млади кнежевић Реља (Хреља). У „тумачу имена“ придодатом уз бајке Иване Брлић-Мажуранић каже се да „хрватска народна пјесма слави гдјекад некога Хрељу као бољег и јачег јунака од самога Краљевића Марка“ (Брлић-Мажуранић, 1977: 196). Поред свог главног јунака Марка Краљевића, српски народни епос зна и за необичног, подједнако реалног и митског Рељу (Крилатицу), који када затреба савлада вилу и нагјера је да љековитим биљем са Мироч-планине излијечи јунака кога је покушала да устријели. Реља (Хреља) из српскохрватског предања далек је од Реље (Хреље) у новој верзији мотива из „давнине“. Непромијењено је остало само име, али и оно је Брлић-Мажуранићкој било довољно као везивно ткиво и подстицај за причу, као индикативни детаљ у бајковитом мозаику. И овога пута се заправо казује како се и међусобно далеке појаве у митолошким временима и представама могу пронаћи и повезивати.

Већи број оностраних представа у *Причама из давнине* „поријеклом“ је из руске митолошке литературе. У „Шуми Стриборовај“, најстаријој, и у „Јагору“, намлађој од бајки по времену настанка, имена и појаве су преузети највише од Афанасјева. Кућни дуси, заштитници дома и огњишта именовани као „домаћи“, познати су из разних страних али и домаћих предања. Има их разних врста и „намјена“, од руских „домаћих“ или бјелоруских „багана“ и „вазила“ до германских „кобалда“. Једни од ових духова се јављају као заштитници атмосфере и расположења, а други – домаћих животиња, значајних за живот човјека и дома. Посебна појава у овом контексту су виле, које се такође могу дијелити на домаће и стране, али и на поморкиње (морске дјевице) и планинкиње (виле заточнице). Такође се именују као језеркиње, бродарице, винарице и облакиње. У причи „Регоч“ мала вила Косјенка чини чуда од доброте. Уопштенија је, па вјероватно и старија подјела вила на „бијеле“ (добре) и „црне“ (зле). У причи „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“, међутим, јавља се мотив зле виле која се спрема да отрује јунака, за шта се као вјероватно чини упућивање на Нодила. Виле се код Брлић-Мажуранићке јављају у знаку разних својстава – по карактеру и изгледу, функцији и пребивалишту. Рефлекс овог вјеровања је очигледан у српском епском пјесништву, као и у још старијем, вјероватно прасловенском слоју предања који му је

претходио. У вези са тим код Нодила се може наћи: „Нема мјеста у зраку, на земљи и у води, гдје не би виле становале“ (Нодило, 1981: 192).

Из сегмената о вилама можда се најбоље може видјети у којој је мјери Ивана Брлић-Мажуранић била добар познавалац домаћих мотива из „давнине“, како се у властитој стваралачкој радионици према њима односила и са коликом инвентивношћу их је комбиновала са другим мотивима из исте или „сусједних“ групација. На ову појаву је прецизније и аргументованије од других указала већ спомињана Маја Бошковић-Стули:

Да су Ивани Брлић била прилично позната наша народна вјеровања, приповијетке и пјесме, разабиремо и по ситнијим појединостима у причама какве су ове: спомиње се ниједи језик (прича о Палунку); виле ноћу јашу на коњима, а ако изгубе вилинску копрену, не могу више летјети („Регоч“); дјевојку уклету у змију ослободит ће онај тко се са њом вјенча („Шума Стриборова“); бразда изорана око ливаде штити од злих сила, а звоњава разгони олују (прича о Јагленцу и Рутвици); виле проричу дјетету судбину („Сунце дјевер и Нева Невичица“); парафразира се формула из причања о вјештичјем лету „ил у грм ил у трн“ („Јагор“) (1970: 172).

Од важнијих „имена и ликова“ из словенске митологије, којима се у својим бајкама послужила Брлић-Мажуранићка, идентификовани су још неки. Китеж-планина из приче „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“ је дата као представа страве и несавладивих препрека у којима могу да судбински страдају мали јунаци. У представи из изворног руског предања не ради се о планини већ о граду који је потонуо у језеро. Мада му је судбина страшна, његова слика није застрашујућа. Варијанта у *Причама из давнине* је у богатој стваралачкој инвенцији разигранија, управо у складу са функцијом запрека и страве, док је изворна варијанта из руског предања „мирнија“ и ближа реалности, ако је судити по оном на шта упућују археолошка искуства. У причи „Лутоњица Топорко и девет жупанчића“ појам лутоње или лутоњице има значење накнадно, позно испуњене жеље за ускраћеним насљеђем, у којем људски призив љубави сваку ствар може да оживи, чак љуљушкањем и пањ да претвори у дијете (Лутоњица) код бездјетних старца и старице. У руском предању ради се о ислуженом војнику који се завјетовао нечасној сили на запуштеност (да се не чисти, не брије, не шиша и не умива) да би у верзији код Афанасјева постао „бог свијетлог неба“, а у пројекцији Иване Брлић-Мажуранић попримио функцију нагонске жеље као симболизованог продужетка живота.

Разумије се да ово није једини примјер изузетно сложеног путовања једне старе идеје на невидљивој стази трансформисања у нове функције. Можда је екстремна појава оваквих преображаја она у којој се од изворног подстицаја изгубе чак и функције из познијих фаза њеног преображавања, какав је случај са прастарим божанством Мокош, од којег је као љуштура остало само име у причи „Сунце дјевер и Нева Невичица“.

Иако је у вези са „нутарњим везама“ *Прича из давнине* Ивана Брлић-Мажуранић посебно апострофирала утицај народног пјесништва (под ријечју пјесништво имајући на уму цјелокупно усмено народно стваралаштво) ипак се најдиректније сличности са народним генијем могу пронаћи управо у стиховима. Тако, на примјер, у причи *Како је Потјех* тражио истину презентирани су стихови:

Мој божићу Сварожићу
Златно сунце, бијели свијет!
Мој божићу Сварожићу.
Лунајлије, лунеј ле! (Брлић-Мажуранић, 1977: 6)

Очигледна је веза ових зачудних ријечи, ритмова и слика са нашим лирским народним пјесмама – коледарским, додолским, краљичким, љубавним, сватовским... Као што је познато карактеришу их припјеве веома слични већ наведеном: *коледо, ој додо ле, мој божоле, лељо, ладо ле, војно ле...* Многи од њих воде поријекло из митолошких времена и чувају имена паганских богова (Лељо, Лада...). У самом тексту приче „Како је Потјех тражио истину“ каже се да су браћа због нелагодности од шумске таме („еле, како би мало ободрили“) почели да пјесмом дозивају Сварожића „да изведе сунце“ – у чему се може видјети далеки рефлекс народног вјеровања у магијску моћ ријечи. На народну лирику подсјећају и стихови из прича „Рибар Палунко и његова жена“ и „Лутоњица Топорко и девет жупанчића“, у којима обиље деминутива, облик седмерца и(ли) осмерца, синтагме типа „љутог јада допао“, „избави је вјерна жена“, „отворите дворе своје“, директно упућују на свој предложак из народног стваралаштва. Такође, да би стигао до Морског Краља, по наговору Зоре-дјевојке, рибар говори „чаробне“ ријечи које подсјећају на бајалицу: „коловрта наврта, или до јаза мртвога, или до Краља Морскога“. За причу о рибару Палунку Ново Вуковић је устврдио да посједује „најбогатију митолошку подлогу међу свим бајкама Иване Брлић-Мажуранић” (Вуковић, 1996: 206).

Посебан случај чини пјесма у причи „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“. За разлику од осталих, ова се ослања на епске народне пјесме – у њој се описује „мејдан“ између Реље и Змаја Огњенога. Имена протагониста подсећају на епске јунаке Рељу Крилатицу и Змаја Огњеног Вука, с том разликом што се иза имена овог другог не крије човјек, већ митско биће. Без обзира на коју од поетских варијанти подсећају ови стихови, сасвим је јасна њихова веза са народном књижевношћу. Од највећег значаја је, међутим, питање функционалности – шта се њиховим смјештањем у прозни контекст, заправо, постигло? У тексту се каже да је овај бој као суочавање два силна јунака заслужио да уђе у пјесму, као да би његова важност била непропорционална смјештању у прозну форму („Јунак силни бијаше Реља, а страховит бијаше Змај, зато им се мејдан у пјесми казује“, Брлић-Мажуранић, 1977: 114). И заиста, ефекат не би био исти да се поменути догађај описао прозним обликом – употребом обрасца епске пјесме и коришћењем свих елемената народног стваралаштва обезбијеђен је архаични призвук дешавања као и митска димензија представљених предметности.

А и када нијесу у питању стиховани облици, поетски ритам избија и из прозних одјељака. Већ је у критици примијећено да битно обиљежје Брлић-Мажуранићкине реченице треба тражити, ма колико то необично изгледало, управо у звучној страни. Иако се у оквиру феноменолошког приступа књижевном дјелу и подјеле истог на слојеве, прва два, слој звучања и значења, углавном спомињу у вези са поезијом, а друга два, слој приказаних предметности и схематизованих аспеката, у вези са прозом, *Приче из давнине* се равноправно могу проучавати на сва четири нивоа. Стога не изненађује тврдња о посебним звучним квалитетима ових проза, као ни њихов ритам епског десетерца у великом броју случајева.

Бајке „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“ и „Лугоњица Топорко и девет жупанчића“ посебно обилују стихованим облицима по узору на усмену књижевност. Тако се опис града након кнегињиног принудног одласка формира исказима који се и ритмом и сликама директно настављају на нашу десетерачку епiku:

А у граду кићена господа, у дворани рујно винце пију, а сребрне тамбурице бију, тер се међу златним јабукама преко сага свилом извезених. А у тријему двјеста посленика: изрезују срца из седефа, изграђују господске нишане. Кад господа велик пир учине, тад алемом пушке набијају и гађају срца од седефа (Исто: 113).

Исти је случај, и поред минималних метричких одступања, и са ријечима које жупан Јурина упућује дворском слуги:

Послушај ме, десна руко моја! Немој седлати својега жерава, већ ти сађи у подруме моје, па ти бирај бијелца најбољега, најбољега и најбјелијега. Оседлај га седлом опшивеним, покривај га покровом од злата. Још оседлај девет врсних коња – мали коњи, ал су ватра жива. Опаши их сребрним коланом, окити их ресицом од свиле, па изведи бијелца и вранчиће! (Исто: 137).

Није искључиво број слогова оно што исказ Иване Брлић-Мажуранић приближава народној књижевности. У питању је посебан ритам, сасвим специфичан који је подједнако условљен и редом ријечи („Њих он од искона са облака гледа“, Исто: 129), али и сликама карактеристичним за усмено стваралаштво. Таква је, на примјер, слика Сварожићевих двора у којима „златно момче Сварожић златном купом госте здрави“ или када се пред Палункову жену постављају искушења која треба да покажу „да ли ће бити Палунку вјера ил невјера?“ (Исто: 28, 45). На другој страни, када је ријеч о плану језичке конкретизације, присутан је велики број елемената којима се упућује на епски контекст. Један од њих јесте и раздвајање ријечи које чине једну цјелину уз помоћ приједлога – тако се каже да ће вјетар однијети Палунка „до острва до Бујана, до камена до Алатира“ (Исто: 34). Такође и временска одређења типа „бијаше већ ноћи о поноћи“, „зори о освету и ноћи о сутону“, рачунање времена угледањем на народне обичаје, спомињање Коледа, Ивањдана, Ђурђевдана, Петровдана – упућују на фон народне поезије. Даље, узбуђени наратор често узвикује „мили Боже“, пита се: „тиха ноћи, што си дочекала“, употребљава епске вокативе типа „Скендер-беже“ или „тежак Змаје“, конструкције „небу под облаке“, „обдан иде обноћ не почива“, мношто деминутива („водица“, „сунашце“, „росица“); вила Заточница због туге што не може доћи до златног појаса „распусти косе и проплаче“ попут јунакиња епских народних пјесама, жена жупана Јурине из приче „Лутоњица Топорко и девет жупанчића“ јесте „Јелена, племенита госпођа“ чијој је „памети“ дјед Неумијка „љуто замјерио“, Потјех је „дијете лудо“; жупанчићи имају калпаке и доламице, они су „рода господскога“ и „рода племенита“. Спомињу се „књиге староставне“, „тврда вјера“, а мјесто устаљене варијанте поредбеног предлога „као“ присутна је његова архаична варијанта „кано“ („тиха гора кано душа дјевојачка“, Исто: 113) и слично.

Посебна ритмичност обиљежава и оне Брлић-Мажуранићкине реченице које не прати успорени ритам епског десетерца, већ разиграни шестерац којим се сугерише брзина дешавања и смјењивања догађаја. У појединим случајевима такве примјере прате ритамска поклапања вокала и сугласника који након преслагања и „ломљења“ реченица на мање цјелине могу функционисати као стихови, а дата поклапања као риме, о чему свједочи и примјер из приче о Потјеху: „Хајде журно, хајде! Треба да се тражи, треба да се нађе! Да тражимо пчелце, да сакупљамо меда, да дјеламо роваш од стотину реда!“ (Исто: 11). Исти феномен присутан је и у причи „Лутоњица Топорко и девет жупанчића“ када дјед Неумијка „брадом пако вјетра размахује, а ноктима облаке пара, па гдје треба кишу обара. И маглу растјерује, да сунце угрије и земљу пригледа, да л’ пшеница клије“ (Исто: 128). На извјесним мјестима присутна су узастопна понављања на почецима реченичних цјелина по принципу анафоре (нпр. „али је у Јагленца...“, „ал неће Заточнице...“, „ал је у Јагленца“) чиме се такође постиже интонација сродна нашој епској поезији.

Посебан вид понављања чине узастопна удвајања појмова уз њихову различиту обликовну реализацију. Тако се каже да се у Рељи „на добро узбунила крв кнежевска, крв племенита“ (Исто: 118), да је Вјесту најжалије „што у свом самртном часу нема уза се Потјеха, љубљено дијете своје“ (Исто: 20), а да се Вила Заточница обраћа Рутвици ријечима „дјевојчице, сестрице“... Поменуто удвајање је такође остатак епског искуства који поред ескпикативне игра и значајну стилску улогу, а још је изразитија веза међу њима у кратким примјерима удвојених именица у којој се једна јавља као одредба друге – “љепота дјевојка”, “снаја гуја”, “овчица моглица”, “момчићи лудовчићи” и тако даље.

У категорију елемената који припадају арсеналу народног стваралаштва спадају и поређења. Када се у причи „Како је Потјех тражио истину“ каже да је свјетлост „трептјела као златан барјак“, или да је Вјест од свих унука посебно био привржен Потјеху кога је „љубио и миловао као увели лист росицу“ (Исто: 12), да је Олех бан („Сунце дјевер и Нева Невичица“) „диван јунак, као да се са сунцем братимио“ (Исто: 168) – и на оси селекције вербалног материјала и на оси комбинације осјећа се директан утицај наше народне епике. Ипак, треба споменути да постоје и такве везе Брлић-Мажуранићкиног ремек-дјела са конкретним, од раније постојећим остварењима, у којима се може видјети њихов далеки одјек. Тако се могу уочити сличности између Потјеха и младе невјесте из пјесме „Зидање Скадра на Бојани“ који морају да окају кривицу иако су најправеднији од свих. Опис жупанчића подсјећа на опис девет Југовића:

„На ливади подно града девет жупанчића, ко девет јоргованових гранчица и десети босоног Топорко“ (Исто: 143). Даље, Палункова жена попут Пепељуге из истоимене приче, услед немогућности да пронађе излаз из своје несреће одлази на гроб мајке гдје затиче кошту која јој помаже. Са њом се споразумијева немуштим језиком попут јунака из истоименог народног остварења. Када Реља испитује кнегињу гдје је оставила обиљежја некадашњег високог положаја, подсећа на јунаке народних бајки који покушавају да дознају гдје се налази снага чудесних створења, као у причи „Баш-челик“. Даље, опис Сварожићевих двора подсећа на оне из народне бајке „Чардак ни на небу ни на земљи“, иако је слика Иване Брлић-Мажуранић раскошнија:

Пред њима ни горе ни долине, ни брда ни равнине ни ничега, него се пружио бијели облак као бијело море. Бијели облак, а по њему румен облачак. На руменом облачку стаклено брдо, а по стакленом брду златан двор, а до двора широке стубе воде (Исто: 26).

Примјера о разноврсним везама Брлић-Мажуранићке и народног стваралаштва могло би се наћи много више него што их је изложено на овом мјесту. Битно је да би притом основна представа о аутору *Прича из давнине* и о односу њеног изузетног остварења према модалитетима усмене креације у суштини остала иста.

У cjелокупном дјелу Иване Брлић-Мажуранић бајке представљају окосницу у њеној умјетности ријечи, по којој се она у одговарајућем контексту препознаје као вансеријска стваралачка појава, а у овом кругу *Приче из давнине* као остварење које са пуном оправданошћу прати епитет њеног ремек-дјела. Као што је већ наведено, збирка је први пут објављена 1916. године и у њој се нашло шест таквих проза – „Како је Потјех тражио истину“, „Рибар Палунко и његова жена“, „Регоч“, „Сунце дјевер и Нева Невичица“, „Шума Стриборова“ и „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“. Поновљено издање услиједило је 1920. године. Шест година касније (1926) дошло је до трећег, проширеног издања *Прича из давнине*. Збирци су придодате двије нове прозе – „Лутоњица Топорко и девет жупанчића“ и „Јагор“. Од тада се ово издање сматра дефинитивним.

Ако се посматрају као цјелина, свеједно да ли се ради о првом или о трећем, коначном издању, све појединачне насловне јединице *Прича из давнине* доживљавају се као аутономна, али по читавом низу умјетничких особености међусобно повезана остварења. Њихове „унутрашње везе“ тичу се слике као основног средства, односно поступка којим се сликовитост

остварује. Истовремено се ради о умјетничком ефекту који се таквим „рукописом“ постиже. Ријеч је – разумије се – о једној од примарних поетичких премиса у стваралаштву Иване Брлић-Мажуранић која се у креативној радионици ове списатељице може пратити од прве њене збирке-плакете *Ваљани и неваљани*, поближе одређене као „приповијетке и пјесме за дјечаке“, и стихотворне збирке *Слике*, чијим је насловом и предговором експлицирана наведена интенција. Осим тога, маштовити и бајколики свијет *Прича из давнине* језички је конкретизован на стилски завидан начин. Поступак стилизације, али исто тако и психолошке продубљености и мотивације, када се таква стваралачка искуства демонстрирају у структури динамичке фабуле, у својој основи се јављају као израз антиреалистичког осјећања или – још изразитије, ауторовог антинатуралистичког става.

Оно што бајке из култне збирке чини тако особеном и тако надмоћном креацијом није њихова грађа или њихова веза са митологијом, већ управо обрнуто – то је њихова иманентна представа, слика унутар постојећег оквира, поступак и богати значењски слојеви дате слике, дух којим је прожет њихов ауторски препознатљив имагинарни простор. У том смислу Брлић-Мажуранићка непосредно, стваралачки живо кореспондира са својим временом.

Неколико овдје тек на нивоу назнаке исказаних глобалних обиљежја *Прича из давнине* могу послужити као основа за читаву лепезу запажених закључака. У кругу таквих интелектуалних искустава два момента имају посебно значајно мјесто. Први се односи на карактер Брлић-Мажуранићкиног ремек-дјела и његов умјетнички предзнак у датом контексту. Тенденције супротне реалистичкој и натуралистичкој поетици, затим окренутост митолошком ареалу маштовитости, као и тежња ка стилизацији и психологизацији – сву ову лепезу доводе до релативно кохерентних неоромантичарских обиљежја. Други моменат тиче се односа међу насловним јединицама. Већ је у традицији, што је у складу са издавачком праксом, да се збирка *Прича из давнине* – условно речено – доживљава и третира као цјелина.

Кохерентност која је услов оваквог виђења произилази управо из тзв. унутрашњих веза и јединственог структурног модела. Све када се и не појављују у својој конкретности, у завршним прозама *Приче из давнине* јављају се као последица презентираних збивања, појаве очигледно хришћанског значења, као што су љубав међу људима и добротворство, хуманост и вјера, праштање и праведност, или љубав уопште као супротност негативном принципу разарајуће енергије. На овом мјесту

довољно је указати на једну околност коју као примарно не карактерише спољашње, формално-композицијско значење. Мада мотиви свих осам бајки спадају у сферу митолошких, паганских времена, они су поређани тако да захватају „позиције“ од старијих ка млађим, од старолегендарних према ранохришћанским. Примјера ради, у првој причи „Како је Потјех тражио истину“ радња је смјештена у „врло давно доба“, у другој – „Рибар Палунко и његова жена“ – наспрам главног јунака јавља се Зора-дјевојка, док у трећој, у „Регочу“, главни услов за бајковито збивање са коњарима је тај што су код њих „долетјеле са облака виле“. На другој страни, у причи „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“ јављају се – макар то било и на пасиван начин – мала црква и крижић, недвосмислена хришћанска обиљежја. Схвати ли се као „вијенац прича“, оваква књига заузима позицију између збирке приповједака и романа. Чак и тако виђена, књига *Приче из давнине* се добро уклапа у развојну мапу Иване Брлић-Мажуранић као писца, у онај лук који се зачиње засебним причама из *Ваљаних и неваљаних*, а завршава романом *Јаша Далматин, поткраљ Гуцера*.

У свом већ навођеном објашњењу Ивана Брлић-Мажуранић наглашава разлику између „вањских“ и „нутарњих“ веза којима се одређује структурни склоп *Прича из давнине*. Разлике између структурних аспеката на које списатељица мисли веома су аналогне разликовању митолошког и митског, што је диференцирано у, условно речено, новијој критичко-теоријској литератури. Овај проблем је пласиран као једно од централних питања у огледу Цвјетка Милање под насловом *Митска основа структуре бајке Иване Брлић-Мажуранић* (Милања, 1975). У новије вријеме, асоцијације проистекле из овог рада послужиле су као подстицај неколицини аутора у даљем аналитичком развијању и конкретизацији идеја из наведеног круга.

Према пројекцији Цвјетка Милање, „митолошки је оно што припада некој митологији као саставу описивања митова или пак постанка говора“ (1975: 93). Управо оваквом виђењу одговара класификација коју је направила сама Брлић-Мажуранићка истичући “вањску везу са народном митолошком предајом” из које је „посуђивала“ тек извјесна имена и ликове, као остатке једног прастарог и „разбијеног“ свијета. Митолошко је грађа, „имена и ликови“, њихови односи такође, све што спада у категорију „вањских веза“. Митско је, напротив, садржано у „структури, начину организације, сачимби унутарње форме дјела“ (Исто: 99). По Ивани Брлић-Мажуранић митском одговарају „нутарње везе“ што их неке приче имају са народним пјесништвом. У једном од значајних радова, посвећених овој

теми, наглашено је да се у њима „огледа утјецај народног стваралаштва, примарно видан у мотивима, донекле у композицији, али изнад свега у стилу и језику“ (Дероси, 1964: 341). Можда се прије овдје назначених релација могу навести и неке друге, још уопштеније, као на примјер – виђење свијета на принципу контраста, употреба разноврсних клишеа којима се зачиње или отвара прича, односно разних контрапунктираних композиционих формула.

Послије првих, асоцијативно наглашених веза *Прича из давнине* и народног стваралаштва, као неупоредиво бројнија услиједила су доказивања о индивидуалном стваралачком карактеру датих бајковних креација. Доиста, када се и сада – по ко зна који пут – читају уводна заглавља ових прича, лако се и аргументовано потврђује теза о њиховој оригиналности, коју је у познатом писму сину Ивану изложила сама Брлић-Мажуранићка. У већини бајки из овог круга, наиме, уводна синтагма нема конвенционално, већ управо индивидуално обиљежје. То се нарочито односи на уводне ријечи проза „Рибар Палунко и његова жена“ и „Регоч“, као и „Лутоњица Топорко и девет жупанчића“ и „Јагор“. У свима њима уводне синтагме су атипичне, оне се односе на конкретна стања, предмете или релације. По правилу, у њима нема детаља општег карактера, нарочито оних којима се изражава извјесна неодређеност за шта се најчешће употребљавају изрази „неки“, „некада“, „давно доба“ и слични. Таквим моделима се, примјера ради, код Брлић-Мажуранићке отварају приче „Како је Потјех тражио истину“ – „било је то у врло давно доба“, „Шума Стриборова“ – „зашао неки момак у шуму Стриборову“, „Братац Јагленац и сестрица Рутвица“ – „навалили непријатељи на тврди град неке племените и добре књегине“. Почеци као мјеста од композицијски и уопште структурно надређеног значаја међусобно се разликују типолошки и функционално. Из већег броја примјера Брлић-Мажуранићкиних прича произилази да се код ауторке у комбинованој форми исказивао њен однос према народном стваралаштву – у рјеђим случајевима та веза је изражена као блиска и непосредна, док је знатно чешће приказана као стваралачки свјежа или нова, односно заснована на повећаној мјери конкретизације и индивидуализације. Овакво стање у пуној мјери одговара виђењу исте проблематике што га је изложила сама Брлић-Мажуранићка у већ навођеном писму сину Ивану Брлићу. Осим тога, потврда истог стања може се наћи на више мјеста у огледу Маје Бошковић-Стули *„Приче из давнине“* и *усмена књижевност*. Говорећи о процесу трансформације колективног у индивидуално, овај суверени зналац свога предмета долази до закључка који се односи на широк круг примјера и појава: „Нутарња

веза *Прича из давнине* с народном бајком није изразита. У својој бити народне бајке и *Приче из давнине* представљају свака на свој начин посебну и друкчију умјетност“ (Бошковић-Стули, 1970: 177).

Закључак

Као што је одавно и на разне начине више пута примијећено, оно из чега произилазе веома високи умјетнички домети *Прича из давнине* Иване Брлић-Мажуранић, не односи се на идеје, мотиве, па чак ни на сижее као готове, који би макар у функцији грађе били преузети из неке од словенских митологија. Главне вриједности њеног ремек-дјела, дакле, произилазе из богатства и комбинаторике бујне ауторске маште, из њеног разуђеног „духовног рада“ и „нутарњих“, а не „вањских веза“ што их ове прозе садрже у односу на своје могуће предлошке из народног стваралаштва. Чак и у случајевима када је остајао сачуван тек понеки детаљ од назначеног митолошког „поља рушевина“, Ивана Брлић-Мажуранић је интензивним радом своје маште мијењала његову изворну природу, потврђујући се као стваралац вансеријског формата, који је у домену овог жанра на нашим просторима поставио „граничну линију“ у развоју и еманципованости књижевности за дјецу.

Многе анализе бајки и других умјетничких структура Иване Брлић-Мажуранић потврђују ауторкино објашњење рада које се тиче стваралачког и обликовног поступка, примијењеног у *Причама из давнине*. Имена и ликови које је преузимала из руске и јужнословенске, а мјестимично и других митологија, њеној су стваралачкој машти послужили само као подстицај или оквир, понекад као везивно ткиво, да испреде и од ове пређе исплете нову мозаик-причу. Основно обиљежје тога причања је фантазија као израз и мјера слике свијета која се подједнако заснива на земљи и изнад земље, у овом добу и у далеким митским слојевима који преобликовани трају до овог, а трајаће и до неких будућих времена.

Литература и извори

- Барбић, Анђелко (1970). Рани радови Иване Брлић-Мажуранић. У зборнику: *Ивана Брлић-Мажуранић*. Загреб: Младост.
- Бошковић-Стули, Маја (1970). *Приче из давнине* и народна књижевност. У зборнику: *Ивана Брлић-Мажуранић*. Загреб: Младост.
- Брлић-Мажуранић, Ивана (1997). Изјава ауторике о постанку *Прича из давнине*. У *Изабрана дјела*. Загреб: Матица хрватска.

- Брлић-Мажуранић, Ивана (1977). *Приче из давнине*. Загреб: Младост.
- Дероси, Злата (1964). Прилог интерпретацији дјела Иване Брлић-Мажуранић. *Педагошки рад*, бр. 7-8. Загреб.
- Детони-Дујмић, Дуња (1998). Тко опсеже свијет?. У *Љепиша половица књижевности*. Загреб: Матица хрватска.
- Донат, Бранимир (1980). Три структуре, три духовна круга Иване Брлић-Мажуранић. *Форум*, бр. 6, Загреб.
- Ђурђевић, Игњат (1971). Сузе Марункове. У књизи *Пјесни разлике; Уздаси Мандалијене покорнице; Салтир словински*. Загреб: Зора; Матица хрватска.
- Ледић, Фрањо (1969). *Митологија Словена I и II*. Загреб.
- Милања, Цвјетко (1975). Митска основа структуре бајке Иване Брлић-Мажуранић. *Ревуја*, бр. 2. Осиек.
- Нодило, Натко (1981). *Стара вјера Срба и Хрвата*. Сплит: Логос.
- Проп, Владимир (1990). *Историјски коријени бајке*. Сарајево: Свјетлост.
- Вуковић, Ново (1996). *Увод у књижевност за дјецу и омладину*. Подгорица: Унирекс.

Svetlana S. Kalezić-Radonjić

Reflections of Slavic Mythology in the Fairy Tales of Ivana Brlić-Mažuranić

Abstract: Ivana Brlić-Mažuranić's highest achievement in the art of words were her fairy tales. Since its very appearance in 1916, *Priče iz davnine (The Stories from the Ancient Times)* attracted equal interest in both cultural audience and literary critics and was recognized as a work of extraordinary artistic merit. For its best part, the book relies on Slavic mythology (primarily Russian, but Croatian, Serbian, Ukrainian and Belorussian as well, a corpus of dispersed and disintegrated mythological material) for which Ivana Brlić-Mažuranić herself said that it constitutes "as a whole... a field of ruins, from which, like upright posts, there are only names sticking out". These fairy tales are therefore composed around the names and characters of Slavic mythology, which served as a basic structure, which the author filled with her own contents. In the autopoetic text on the genesis of this work, Ivana Brlić-Mažuranić clearly indicated "external" and "internal" relations between her stories and folk mythological tradition. Beside the names of Slavic divinities, what belongs here

are also the motives from old mythological layers, in some cases preserved individually, while elsewhere merged according to their largely corresponding characteristics. In the context of this work, their genesis, which is almost impossible to trace down to its deeper layers, is less significant, while their appearance in a new structure of fairy tales bears real importance.

Keywords: fairy tale, Slavic mythology, interference, transposition.

Марко Ј. Тасић

Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу

tasic_marko@yahoo.com

НАУЧНА УТЕМЕЉЕНОСТ МИТА У НАУЧНОФАНТАСТИЧНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: За научнофантастичну књижевност често се каже да креира митологију будућности. Циљ рада је да на примеру више дела научнофантастичне књижевности покажемо (не)оправданост таквих тврдњи, и да демонстрирамо карактеристичне механизме путем којих СФ литература демитологизује, ремитологизује, деконструише и пародира традиционалне митове. Са друге стране, покушаћемо да презентујемо на који начин дискурс науке у научнофантастичним делима може утицати на стварање нових, савремених митова. Основна хипотеза рада је у претпоставци да велики број дела научне фантастике тежи рационалном тумачењу архетипског мита, док је савремени мит дубоко укореењен у науци. Кључну теоријску подршку имаћемо у интерпретацији мита неких од водећих страних теоретичара научнофантастичне књижевности (Сувин, Филмус, Николс), али и појединих домаћих (Живковић, Мунитић, Гавриловић).

Кључне речи: научна фантастика, мит, наука, демитологизација, рационализација.

Научна фантастика као релативно млад жанр у књижевности¹ затекла је већ јако формирану и разгранату систем митолошких образаца у осталим књижевним формама и врстама. Она не само да је прихватила коришћење тих образаца, и ступила у јаку везу са њима, већ је убрзо почела да старе митове надграђује, преобликује, трансформише, демитологизује или ремитологизује, на тај начин стварајући нове митове

¹ У теоријској литератури као први прави научнофантастични роман најчешће се помиње роман *Франкеништајн* британске ауторке Мери Шели (1818).

који су данас углавном општеприхваћани. У вероватно најпознатијој и најобимнијој *Енциклопедији научне фантастике* Дона Клута и Питера Николса истиче се да:

Митологија у научној фантастици одражава познату истину, да у текућим социјалним и технолошким променама не бежимо у потности од старог, које носимо усађено у нама самима. Потпуно ново је по својој природи немогуће замислити, како за писце научне фантастике, тако и за било ког другог. Много чешће ови писци прерађују древне обрасце љубави и смрти, аспирација и помирења у новом контексту² (2005: 849).

Класична митологија је била покушај да се објасне ствари које древни народи нису разумели. Слично томе, нешто што је данас научна фантастика може постати научни образац у будућности. Поред свих очигледних разлика, научну фантастику и мит повезује обележје фантастичног. Иако се научнофантастична књижевност повремено, некада експлицитно, а некада имплицитно, позива на митолошке обрасце, врло су чести примери да она устоличи нове митове, или да демитологизује старе.

Чак је и основа речи *фантастика* митолошка и везује се за бога Фантаза, сина Сомнуса, бога сна, који доноси необичне слике уснулима. Према грчкој митологији, бог сна Хипнос имао је три сина, Фантаза, Морфеја и Фобетора, који су персонификације различитих облика снова (Јаковљевић, 2011: 3526). Митолошка предања и неки од најранијих списа са елементима фантастике свакако су даљи рођаци научној фантастици, па би се у једном ширем контексту те приче могле назвати прото-СФ-ом (*Еп о Гилгамешу*, *Махабхарата* и *Рамајана*, *Беовулф*). Наравно, ти текстови се ни у ком случају не могу назвати научнофантастичним, јер тада наука, која је данас основа иконографије СФ жанра, готово да није ни постојала; међутим, такви текстови, са изражним не-миметичким елементом, полазна су тачка за настанак СФ-а, када су се за то створили услови, што се оквирно подудара са почетком индустријске револуције. Већ први прави научнофантастични роман, *Франкеништајн* (1818), својим поднасловом – *Модерни Прометеј* – указује на интертекстуалну везу са класичним грчким

² *Mythology in SF reflects a familiar truth, that in undergoing social and technological change we do not escape the old altogether, but carry it encysted within us. The totally new is by its nature almost impossible for sf writers or anyone else to envisage. Far more commonly, they work out ancient patterns of love and death, aspiration and reconciliation in a new context.* Уколико није другачије назначено, сви преводи у раду дело су аутора.

митом, и ревитализује идеју о Богу створитељу, чију би улогу, уз помоћ науке, желео да преузме човек.

Научна фантастика и мит деле још неке заједничке именитеље. Поједине тачке пресека уочава Људмила Стојанова у свом есеју „Бајка и мит – корени научне фантастике” (1989):

Веза између мита и научне фантастике нарочито је уочљива уколико се обоје одређују сазнајним елементом који је у њима садржан. Реч је о социјално-психолошкој функцији која је заједничка и архаичном и ултрасавременом жанру – о њиховој усмерености ка задовољавању некакве унутрашње потребе свести да фантастичним структурама и песничким хипотезама допуњује научно необјашњене природне феномене. (...) Мит је настао као последица незнања и неукости древног човека – као фантастични одраз појава спољњег света у људској свести. Али зар није романтични, имагинарни свет научне фантастике такође плод неограниченог и неисцрпног знања, плод гносеолошке недовољности (59-60).

Научна фантастика полази од сличних „зачудних” премиса као и мит, с тим што су у СФ-у те премисе конструктор модерног рационалног човека и научно-технолошке цивилизације у којој живи, те су обрађене у складу са (псеудо)науком и рационално образложеним новумом.

Под утицајем технолошке револуције која се убрзано развија од средине 19. века наука постаје „основни критеријум вероватности и нужности објективног света, заменивши на том месту мит, религију и филозофију” (Живковић, 1984: 17). Међутим, иако је научна фантастика у том погледу напустила сферу митолошког, она својим значењем и даље остаје блиско везана за митологију, односно делимично преузима функцију митологије садашњег технолошког друштва. То је приметила и проф. др Љиљана Гавриловић, која у свом раду „Научна фантастика – митологија технолошког друштва” истиче:

Као што је већ речено, страхове савременог човека способног да увиди могуће опасности за појединца, па и читаво човечанство, проузроковане наглим развојем науке и технологије и пратећим променама социјалних односа, које се, у крајњој инстанци, сведе на уништење или самоуништење. Тако научна фантастика већ на манифестном плану настоји да ослободи читаоца од страха, без обзира да ли је решење негативно – у том случају се следи логика: ако научна фантастика истиче такву могућност, то се неће

остварити, с обзиром да је ипак реч о фантастици – дакле, у овом случају акценат се ставља на елемент фантастичног, или је позитивно, што потврђује наду да се драстичне последице могу избећи – у овом случају се акценат ставља на елемент научног (Гавриловић, 1986: 62).

Другим речима, научна фантастика може се посматрати као мит индустријско-технолошке цивилизације, која у својим утопијским визијама тежи да је глорификује, док у дистопијским визијама има тенденцију да упозорава на опасности преубрзаног научног развоја.

Научна фантастика, када је на највишем нивоу, има функцију модерне митологије³ (Бова, 1975: 11), рекао је познати писац научне фантастике Бен Бова. Ранко Мунитић, истакнути филмски теоретичар, назваће СФ жанр новокомпонованом митологијом, што, односећи се на време у коме тренутно живимо, може имати негативан призвук (вероватно Мунитићу то није био циљ – можда би прикладнији израз био рекомпонована или прекомпонована митологија). Неки од најупечатљивијих примера стварања нових митова, а који су потекли из научнофантастичне баштине су: доктор Франкенштајн и његово чудовиште, са поднасловом који јасно асоцира на теорију мита – Модерни Прометеј, гроф Дракула, доктор Цекил и мистер Хајд, Тарзан, Конан, Осми путник, а у новије време на граници мита се налазе и јунаци „фентези” серијала попут Харија Потера или Фродо Багинса.

Различите су научнофантастичне обраде древног мита присутне у СФ литератури, почев од мотива изгубљеног раја, преко различитих обрада материјализације бога, искупљења грешног човечанства, живота после смрти, потраге са светим Гралом или изгубљеном Атлантидом, и др. Такође, разликујемо два доминантна модуса трансформације митолошких образаца у научнофантастичној књижевности: први је рационализација традиционалног мита, а други је иронизација мита путем демитологизације и ремитологизације (а понекад и комбинација ова два модуса). У наставку рада обрадићемо пажњу на оба модуса.

За мит се тврди да је завршан у својој интенцији јер третира свет и односе међу људима као непроменљиве и унапред записане. Насупрот томе, научна фантастика претпоставља сталну промену условљену научно-технолошким напретком, и пориче апсолутну власт метафизичког. Једноставније речено, научна фантастика је окренута ка будућности – ка новом и неистраженом, док је мит у својој интенцији везан за прошлост и

³ *Science fiction, when it's at its best, serves the function of a modern mythology.*

окренут је архетипском. Мит у свом изворном метафизичком облику тешко може наћи своје место у научној фантастици, јер се његова есенција суштински разликује од “научнофантастичарског” размишљања. Да би мит пронашао свој пут у СФ литератури, он мора бити дорађен и надграђен рационалним елементом, како би се сачувале основне законитости научнофантастичне књижевности, а то су: логика, сазнајно очућавање, дискурс науке, рационална експликација новума, и др. Дакле, научна фантастика се може позвати на мит, али само уз научну или псеудонаучну обраду мит може постати део СФ иконографије.

Један поједностављени пример адаптације мита у СФ миљеу дао је познати амерички писац научне фантастике Фредерик Браун (Frederic Brown), који на примеру грчког мита о Миди илустративно приказује једну од могућности научнофантастичне обраде мита. Браун тај древни мит парафарзира на следећи начин – господин Мида, који води један грчки ресторан у центру Бронкса, игром случаја спаси живот ванземаљца са далеке планете; тај ванземаљац у људском обличју живи у Њујорку, и тајни је шпијун Галактичке Федерације, у коју планета Земља још увек није примљена; ванземаљац уз помоћ напредне технике, која је далеко испред земаљске, мења молекуларне вибрације Мидиног тела, тако да је Мида способан да све што дотакне претвори у злато (Ејмис, 1976: 18).

Уколико би мит у неком СФ делу остао у свом изворном и необрађеном облику, мистификован и трансценденталан, то би представљало изневеривање хоризонта очекивања СФ фана, који жели да зна, жели објективно и логички могуће расуђивање, жели оно што Дарко Сувин назива *когнитивним очуђењем* (енг. *cognitive estrangement*), и жели кохерентно, научно утемељено сагледавање новума. Поред тога, читалац научнофантастичне књижевности жели да открије како ће мит изгледати у будућности, и како ће научно-технолошки прогрес утицати на могуће нове интерпретације мита, и да ли ће се, имајући у виду циклично понављање митова у прошлости, митолошки обрасци одржати и у будућности. За читаоце научнофантастичне књижевности позивање на мит као разрешење проблема представља на силу уведен елемент, *deus ex machina*, и може указати на некомпетентност писца који помало “вара” јер не зна како да на научно плаузибилан начин приведе дело крају.

Резултат научнофантастичне обраде мита може бити величанствен, али неретко може скренути и у баналност. У најуспелијим делима, стављање мита у нови, научнофантастични контекст, доприноси редефинисању постојећег начина размишљања, и може представљати мапу пута за перцепцију радикалних Другости. Поента је да једино

научнофантастична књижевност може дати једно такво дело, у коме мит служи не само за преиспитивање традиције и откривање генералних истина, већ да окрене свест читаоца ка будућности, ка ономе што би могло бити, јер без таквог научног промишљања будућности, како каже познати писац и критичар научне фантастике Норман Спинрад, „свака технолошки свесна цивилизација може само да или стагнира или деградира” (Спинрад, 2011: 3512).

Као пример успешне рационализације мита у научној фантастици може нам послужити роман Филипа Хозе Фармера *Идите својим расутим телима*. У том роману, првом из тетралогije *Свет река*, Фармер развија сопствено виђење једне од најинтригантнијих тема научне фантастике – живота после смрти. Фармер, у својој визији васкрсења, смешта све икада живеле становнике Земље (њих 36 милијарди) на један нови свет (тзв. „Речни свет”), дуж реке, милионима километара дугачке, где се сусрећу особе свих раздобља и раса, покушавајући да открију тајну колективног спасења. У таквом окружењу Фармер преиспитује проблеме хришћанске догме и деконструира читање *Библије*. Такође, Фармер прави отклон од Светог писма идејом о научно образложеном васкрсењу, за разлику од хришћанских натприродних тумачења тог догађаја. Дакле, у роману *Идите својим расутим телима*, човечанство је технолошки васкрснуто, а за то у роману постоји рационално објашњење: целокупан свет створен је од стране супериорних бића Етика. Скупљајући душе људи током историје човечанства, Етици су васкрсли све икада живеле становнике Земље, и сместили их на овај нови свет, Свет-реку, да би им дали другу шансу да постигну супериоран етички развој.

Васкрсење у Фармеровом роману покреће бројна питања: да ли је бесмртност заиста могућа, да ли доводи до лудила, шта би се десило када би васкрсење заиста било научно засновано и могуће? По Фармеру бесмртност не треба тражити од Бога, већ је наука та од које пре требамо тражити решење тог питања. Васкрснуће се није догодило из религиозних разлога, већ су психе свих икада рођених људи на земљи снимљене и инсталиране у андроидска тела. Фармер својом научнофантастичном визијом судњег дана додирује бројне филозофске, религиозне и етичке проблеме. Он рационализује и литерализује хришћанску идеју Раја, у којој се свеколико човечанство уздигло из гробова, и оживело у младим двадесетпетогодишњим телима на обали бескрајне реке, и једног мистичног света. Поента је да је само научнофантастична књижевност могла дати једно овакво дело, надограђујући постојећу хришћанску догму и познати религиозни мит новим псеудонаучним елементима, и са великом

визионарском снагом дочарати свет васкрслих. Урсула Ле Гвин, чувена америчка списатељица научне фантастике, каже да „жива књижевност не живи по јучерашњем, ни по данашњем, већ по сату сутрашњице” (Ле Гвин, 1988: 96). У светлу те тврдње можемо закључити да су неки од највећих квалитета Фармеровог романа – отварање нових перспектива, стварање нових кодова поимања зачудног и непознатог, ширење погледа ка будућности, ка новом и неистраженом.

Неке од позитивних страна научнофантастичне обраде религиозног мита у научној фантастици даје Ранко Мунитић, који каже:

Нечим посебним ће, ипак, индиректно *Библија* обогатити себе и уметничку фикцију каснијих миленијума: *новим читањем*, па отуд *новом улогом* и *смислом* што их тим помаком стиче. Зачетна синтеза митског, религијског, историјског, параисторијског, песничког и етичког искуства, временом је *Књига* за фантастику израсла у неку врсту темељног и *идеалног исходништа*; нарочито откада се мајстори двадесетог века упустише у детаљно планирање и осликавање најширих тотала-полиптиха далеког футура (Стејплдон – *Последњи и први*, Асимов – *Задужбина*, Херберт – *Дина*, Кларк – *Свемирска одисеја*, Лукас – *Звездани ратови* и други). Јер што се пред нашим духом даље и дубље растварала тако умножена визија, *утопијска епопеја будућности*, то је, попут неопходне природне противтеже, расла улога *Библије* као темељне утопијске *епопеје прошлости*, као *отелотворење Прапочетка* (2007: 19).

Идући Мунитићевим трагом, можемо да закључимо да митски елемент у научној фантастици, поред рационалног објашњења необјашњивог, добија још једну улогу – да загонетне метафизичке пројекције мита преиначи на такав начин који ће бити доступан читаочевом искуству, не губећи на својој уметничкој вредности. Размишљањима Ранка Мунитића можемо додати и разматрања Људмиле Стојанове: „У миту су снажно изражени космогонијски аспекти”, истиче проф. Стојанова, и додаје да „научна фантастика такође има своје космографске размере. Данашњу природнонаучну слику света она чини доступном масовној свести, фантастички развија ту слику, уводи у њу и један Космос без граница где може постојати и други, туђи живот и где, према томе, човечанство подједнако може да сретне и пријатеље и непријатеље” (1989: 60).

Фармеров пример је само један од многобројних, који показују могућности реинтерпретирања традиционалних митова у научној

фантастици. *Одисеја у свемиру 2001* Артура Кларка дословно понавља матрицу Аргонаутике, али је у себи превазилази, обликујући нове просторе и уводећи нов садржај (Зечевић, 1981: 12). „Образац Аргонаутике неповратно је утиснут у општу матрицу спејс-опере, као што је то, уосталом, случај и у просторном оквиру, у коме жанр живи – у свемиру” (Исто: 13), рекао је Божидар Зечевић, истакнути филмски теоретичар. Иначе, матрица Аргонаутике, па и Одисејевих путовања, веома наликује матрици великог броја дела из домена спејс опере – поджанра научне фантастике, који подразумева интергалактичка путовања, рат универзума, борбу против мрачних сила, итд. Као пример књижевног СФ дела високог уметничког квалитета, које прати и надграђује аргонаутску матрицу, можемо издвојити роман Семјуела Дилејнија *Вавилон 17*, који приказује трагање за тајном језика Вавилон 17 – потпуно ванземаљским обликом говора, који је средство моћи и манипулације. У овом роману успешно се редефинише мит о Вавилонској кули и мит о Златном руно, а матрица Аргонаутике прати се у следећим корацима: главна јунакиња романа, Рајдра Вонг, добија позив да крене на путовање које ће јој променити живот; јунакиња пажљиво бира посаду; бира се средство за путовање (у овом случају то је свемирски брод); путовање започиње; предстоји контакт са непознатом културом и суочавање са разним препрекама; након више успона и падова долази до испуњења задатка. Тако, потрага за Златним руном или светим Гралом у научној фантастици постаје потрага за новим разумом, новом интелигенцијом, новом формом живота, или једноставно – потрага за знањем.

Велики број теоретичара и критичара СФ жанра, који осећају срж и поенту постојања научнофантастичне литературе, подржаће и оцениће повољно рационализацију мита у научнофантастичној књижевности, као књижевни поступак који може допринети ширењу видика и отварању граница у књижевности. Један од највећих ауторитета у изучавању научнофантастичне књижевности, проф. Дарко Сувин, истиче да научна фантастика, мит, фантазија, бајка и пасторала имају заједничку особину – присутност фантастичног елемента (другим речима, супротни су емпиријским жанровима). Међутим, научнофантастична књижевност се разликује од осталих горпоменутих облика литературе по социјалној функцији и по присуству новума који мора бити рационалан, тј. објашњен у границама појмљиве науке или псеудонауке⁴. О суштинској разлици СФ-

⁴ В. есеј Дарка Сувина “О поетици научнофантастичног жанра” (“On the Poetics of the Science Fiction Genre”), доступан на:

а и мита можда је најсажетију и најтачнију мисао изрекао познати писац и критичар научне фантастике Џејмс Блиш: “Мит је обично статичан и финалан у интенцији, и стога је у потпуности *супротан* духу СФ-а, који претпоставља сталну промену”⁵.

Други начин обраде мита који смо споменули на почетку рада је демитологизација митова, који таквим третирањем обично клизе ка сатиричним и иронизујућим модусима. Такав начин обраде мита преиспитује позиције традиционалног мита, и приказује архетипске митолошке обрасце на радикално другачији начин – на начин на које људско искуство није навикнуто. Делајући тако, демитологизовани митолошки образац у неком научнофантастичном делу постаје средство путем којег се може перципирати измењени начин размишљања, а на који нам традиционални мит не указује. Класични мит је праволинијски и недвосмислен, и носи јасну поруку. Демитологизовани мит у СФ делу превазилази те конвенције и додаје нова значења, надграђујући и обогаћујући конвенционална тумачења мита новим нестандартним читањима, која често истражују карактер мита у савременом високо развијеном научно-технолошком друштву. Узмимо за пример један класик СФ жанра – научнофантастичну причу „Шеста палата” Роберта Силверберга (“The Sixth Palace”, Robert Silverberg). У тој причи високе књижевне вредности на успешан начин демитологизован је мит о Едипу и Сфинги. На једној удаљеној планети горостасни робот чува сва блага свемира, а два људска бића покушавају да одговоре на сва његова питања и домогну се богатства. „Шеста палата” веома интелигентно деконструираше и редефинираше питање разумевања и апсолутног знања, јер је заправо робот захтевао што бесмисленије одговоре на питања. „Дакле, тачност даних одговора роботу није била важна. А шта је било важно? Бит. Разумевање. Истина.” (Силверберг, 1982: 86), размишљања су главног јунака Силвербергове приче. Ова прича носи и једну морално-филозофску конотацију – чак и када мислите да сте изашли као победник, стара навика човека, дубоко усађена у њему још од школских дана, да се мора дати тачан одговор, кошта живота главног јунака.

Такође, када говоримо о демитологизацији и деконструкцији класичних митолошких образаца, уочљива је и тенденција урушавања

<http://www.jstor.org/discover/10.2307/375141?uid=2129&uid=2&uid=70&uid=4&sid=21101857643407>

⁵ *Myth is usually static and final in intent and thus entirely contrary to the spirit of sf, which assumes continuous change.* Види: <http://www.sf-encyclopedia.com/entry/mythology>, приступљено 15.5.2012.

постојећих митова, и то пре свега у научнофантастичним дистопијама 20. века. На удару су се нашли митови о обећаној земљи и културним јунацима, попут оних у делима Хакслија, Орвела, Замјатина, Барциса и других. Долази до дехуманизације друштва, а из урушених митова израњају нови, попут мита о лудом научнику, или Великом Брату, али и мит о јунаку који се бори против читавог система. У складу са тим Зорица Ђерговић-Јоксимовић истиче:

Иако се сама стварност покадшто претварала у глобалну дистопију, књижевна дистопија као жанр није у потпуности одбацила гласноговорнике разних напредних идеја помоћу којих се тоталитарно друштво може преобразити у заборављену утопију. Без обзира што су поборници тих либералних идеја главни јунаци модерне дистопије, они су, заправо, обични људи који готово случајно започињу своју борбу против читавог система и који у тој борби, као по правилу, увек губе од левијатана. Тако се својим песимистичким тоном дистопија приближава трагедији, али и својеврсном шопенхауеровском фатализму – будућност је црна и не може се изменити, ма шта ми чинили (2007: 142).

Дистопија тако, насупрот утопији, отворено устаје против одређених идеолошких и политичких програма, изражавајући дозу песимизма због технолошког прогреса, који могу довести до угрожавања стабилности друштва, и на крају до могуће апокалипсе човечанства. У утопији и дистопији нарочито су иронизовани и демитологизовани митови о Златном добу и апокалипси човечанства.

Роберт Филмус, амерички универзитетски професор, један је од оних теоретичара који када говори о миту у научној фантастици, преваходно мисли на метафоричну и сатиричну употребу митолошких образаца у СФ делима. Филмус илуструје примерима да аутори научне фантастике, поред тога што директан корен мита налазе у метафори, на поетско-митски начин из старих митова креирају нове (Филмус, 1979: 96). Професор Филмус још потенцира:

Сва научна фантастика користи се до извесне мере метафорама садржаним у савременим идејама, преображавајући их у мит. Али писац сатиричне научне фантастике истиче ограничења општеприхваћених идеја и идеала, приказујући их обично као универзалне принципе или митологизујући њихове антитезе. У оба случаја митска илузија открива парцијалност и несавршенство оваквих модела стварности (Исто: 97).

Пренаглашено иронизовани митолошки обрасци у научнофантастичном делу могу скренути у гротеску, као што се догодило у причи „Након што су митови отишли кући” (“After the Myths Went Home”) Роберта Силверберга – у којој су ликови из митологије реинкарнирани и уз помоћ времеплова послати у далеку будућност, како би разонодили становништво које пати од хроничне досаде, или у причи „Егзиланти” (“The Exiles”) Реја Бредберија – где су митолошки јунаци протерани на Марс, када су спаљене или изгубљене последње књиге у којима су садржане њихове приче. Гротеска у научној фантастици, у појединим делима, уводи митску мисао у немитолошки контекст, што може довести до стварања метафоричне и искривљене слике света. Као што је случај са најупелијим употребама гротеске у научној фантастици, таква дела захтевају повећани менатални напор од читаоца, јер измењеном сликом света онемогућавају брзо разумевање различитих слојева значења.

Закључак

Може се учинити на први поглед да научна фантастика и мит представљају неприродну комбинацију, међутим, горенаведени примери демонстрирају да компетентни аутори могу да обраде митолошке обрасце на такав начин да СФ књижевно дело добије на уметничком квалитету транспонованем митолошког смисла у један научно плаузибилан контекст. По речима Младена Јаковљевића,

стваралаштво једног научнофантастичног писца такође може да потврди универзалност мита, јер су мит и фантастично увек били део човековог бића, како у облику прастарих митова насталих пре више хиљада година, тако и окружењу модерног човека, човека будућности, у технолошком окружењу, па чак и у имагинарном свету ванземаљских цивилизација (2011: 9).

Митолошки садржај и контекст појединих научнофантастичних остварења указују на блиску научну утемељеност мита у научнофантастичној књижевности, која може да редефинише и естетски надогради и унапреди СФ дело. Комбинација мита и научне фантастике представља комбинацију митолошке интуитивне имагинације и рационалног интелекта, чиме класични мит трансцендира на један научно могући начин. Научнофантастична обрада мита може довести до креирања нових (модерних) митова чиме се успоставља „међузависност између едукованог

осећања прошлости и интелигентног и артикулисаног осећаја за будућност⁶ (Фредерикс, 1982: 150).

Рационална обрада митолошких образаца у научнофантастичној књижевности 20. века доказ је да се мит непрекидно изнова рађа, и циклично понавља у различитим историјским раздобљима (и историјски је условљен, тј. начин обраде мита зависи од историјског периода у коме се прерађује), али и да сличну цикличност појаве мита можемо очекивати и у будућности. Мит у научнофантастичној књижевности потврђује своју универзалност, али уз неконвенционалну обраду у СФ литератури такође може да трансцендира и надогради своје значење, што резултира новим читањем мита у високо развијеном научно-технолошком окружењу.

Обрада мита у научнофантастичној литератури отвара нове могућности и многобројна питања. Једно занимљиво питање покренуо је и проф. Александар Б. Недељковић, у интервјуу са познатим филмским теоретичарем Ранком Мунитићем⁷, а то је да ли су митови савремене технолошке цивилизације – као што су ванземаљац, киборг, андроид – подједнако вредни као антички? Да ли можемо очекивати, узимајући у обзир да се митови циклично протежу кроз векове, да ће се митови у неизмењеном облику задржати и у далекој будућности? Да ли ће се древни митови и савремени митови једног дана хомогенизовати, тако да се више не прави разлика међу њима? Да ли, и на који начин, модус размишљања карактеристичан за научну фантастику наликује начину размишљања приликом тумачења традиционалних митова? Ипак, иако се ради о два наизглед потпуно супротстављена модуса размишљања – рационалном научнофантастичарском и метафизичком митолошком – проучавање мита у оквиру студија научне фантастике, и обратно, итекако има смисла.

Познати теоретичар књижевности Нортроп Фрај рекао је да је научна фантастика вид романсе са јаком инхерентном тенденцијом према миту (Филмус, 1979: 73). Исти теоретичар заступа став да се мит, као и уметност, за разлику од науке, не бави светом о коме човек размишља, већ светом који човек ствара (Јаковљевић, 2011: 26). Овим размишљањима можемо додати и разматрања проф. Љиљане Гавриловић, која се претежно бави антрополошким изучавањем научне фантастике, и која апострофира науку као битну детерминанту која одваја савременог човека од мита. „За

⁶ *...the interdependence between an educated sense of the past and an intelligent and articulate sense of the future.*

⁷ Тај интервјује објављен у фанзину Друштва љубитеља фантастике *Емитор* бр. 471 (новембар 2009), стр. 28-45.

разлику од светова у чистој фантастици”, каже проф. Гавриловић, „који следе само своју унутрашњу логику, СФ алтернативни светови су много ближи савременом човеку, који је напустио мит и религију као критеријум нужности објективног света, замењујући их науком” (1986: 61). Сходно овим тумачењима мита и научне фантастике, можемо закључити да, и поред свих супротстављености, научна утемељеност мита у научној фантастици доприноси редефинисању постојећег начина размишљања, уводећи мит у један нови контекст у коме доминира рацио, тј. у једну област у којој влада жеља са сазнањем и когнитивним очуђењем. Једино је у научнофантастичној књижевности могућа таква обрада мита, која на један креативан начин може покушати да прозре како ће се неке потенцијалне будуће генерације опходити према миту и једино СФ литература може да литерализује мит будућности, драстично измењеној од тренутно познате реалности. У најуспелијим делима, научна фантастика успева да миту удахне нови живот. Преобликујући митолошке обрасце, научна фантастика постаје књижевност која спаја прошлост и будућност, синтетишући два потпуно различита начина размишљања, што у најуспелијим делима СФ-а доприноси реинтерпретацији постојећих митолошких образаца, а тај процес резултира новим читањима и новооткривеним значењима мита.

Литература

- Бова 1975: В. Bova, *The Role of Science Fiction. In Science Fiction, Today and Tomorrow*. New York: Harper & Row.
- Гавриловић Љ. (1986). Научна фантастика – митологија технолошког друштва. У *Етнолошке свеске VII*. Београд: Етнографски институт.
- Ђерговић-Јоксимовић З. (2007). *Утопија: алтернативна историја*. Београд: Геопоетика.
- Ејмис 1976: К. Amis, Starting points. In Rose, Mark (ed.), *Science Fiction – A Collection of Critical Essays*. New York: Spectrum Book.
- Живковић З. (1984). *Савременици будућности*. Београд: Просвета.
- Зечевић Б. (1981). *Научна фантастика и мит – пролегомена за једну антропологију жанра*. Београд: Југословенска кинотека.
- Јаковљевић М. (2011). *Мит и технологија Роџера Зелазнија*. Београд: Everest Media.
- Клут, Николс 2005: J. Clute, P. Nichols, *Encyclopedia of Science Fiction*. New York: Orbit.

- Мунитић Р. (2007). *Чудовишта која смо волели I*. Београд: Креативни центар.
- Силверберг 1982: Р. Силверберг, Шеста палача. У *Сириус бр. 74*. Загреб: Вјесник.
- Спинрад 2011: Н. Спинрад, Ко ће васкрснути научну фантастику. У *Знак сагите 19*, ур. Бобан Кнежевић. Београд: Парамецијум.
- Стојанова, Људмила (1989). Бајка и мит – корени научне фантастике. У Палавестра, Предраг (ур.), *Српска фантастика – натприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: Српска академија наука и уметности.
- Филмус, Р. (1979). Научна фантастика као мит. У Живковић, Зоран (ур.), *Научна фантастика (зборник радова)*. Београд: Бигз.
- Фредерикс 1982: С. Fredericks. *The Future of Eternity: Mythologies of Science Fiction and Fantasy*. Bloomington: Indiana UP.

Tasić J. Marko

Scientific Foundation of Myth in Science-Fiction Literature

Abstract: Science fiction literature is often said to create the mythology of the future. The aim of this paper is to show the (in)validity of such statements as exemplified by several works of SF literature, and to demonstrate the characteristic mechanisms through which SF literature demythologizes, remythologizes, deconstructs and parodies old myths. On the other hand, the paper will attempt to present the manner in which scientific discourse in SF works can influence the creation of new myths. The basic hypothesis of the paper lies in the assumption that a large number of SF works gravitate towards a rational interpretation of the archetypal myth, whereas contemporary myth is deeply rooted in science. Key theoretical support will be provided by Northrop Frye's and Roland Barthes' interpretations of myth, as well as by the interpretations of some of the leading theorists of SF literature (Suvin, Philmus, Nicholls).

Keywords: science fiction, myth, science, demythologization, deconstruction.

Naida Muratović
Faculty of Philosophy in Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
naida.muratovic@gmail.com

**POSTMODERNISM AND ESCHATOLOGY:
APOCALYPTIC VISION IN KURT VONNEGUT'S
*CAT'S CRADLE***

Abstract: The aim of this paper is to present and analyze postmodernism and eschatology, two interrelated terms, by focusing on the aspect of apocalyptic vision explored in Vonnegut's *Cat's Cradle*. In *Cat's Cradle* postmodernism is modeled after the prevailing ideas of apocalypticism that is fairly enrooted in eschatology. Vonnegut questions in a postmodernist manner all metanarratives present in our society and creates a utopia in order to present the decaying nature of humanism, science and religion. By combining eschatology and apocalyptic vision in *Cat's Cradle*, Vonnegut foreshadows a possible end of the world. In this manner, this paper will also deal with the signs of pre-apocalyptic behavior of characters, namely stupidity, scientific neglect and nihilism. This paper will also focus on revealing the need of postmodernist authors to dwell on apocalyptic tendencies and how they correlate with the ideas of Christian eschatology. Vonnegut's apocalypse in postmodern framework interacts with principles of eschatology and leaves a significant mark in literature dealing with future dystopian outcome of human behavior. The aim of this paper will further be to analyze the postmodern obsession with the idea of inevitable destruction of the world.

Keywords: postmodernism, apocalyptic vision, scientific neglect, postmodern obsession, postmodern framework, postmodern condition.

Introduction

Postmodern American fiction offers a variety of skilled authors that challenge the concepts of power metanarratives. Each novel is different in terms of approach and techniques that a certain author applies in the process of

dismantling the powerful discourses created in politics, science, religion and history. The process of uncovering metanarratives implies their application and immediate deconstruction and deception of their principles. One example of this are the techniques Vonnegut applies in *Cat's Cradle* in order to portray the pessimistic worldview that is ignited by historical, scientific, religious and literary movements after World War II. Vonnegut's pessimistic and apocalyptic perception of humanity is shaped by the disastrous aftermath of World War II and the apparent obsession of human beings with self-destruction. Coinciding with the idea of destruction and self-destruction is the study of the inevitable end of all things, meaning eschatology.

Eschatology at its core functions as a medium between several disciplines, such as theology, philosophy and futurology. What all these disciplines have in common is their preoccupation and concern to unravel the mystery behind the approaching end of the world. What postmodern literature has in common with eschatology is the modern and secular need to obsess about the final destruction or the dismantling of the world. Modern eschatology on the other hand defines itself by these ideas and takes a different path to the ultimate truth about the potential end, whereas Christian or Jewish eschatology tries to defend the ultimate end describing it as the full circle of God's creation.

As a literary genre, postmodernism tries to act as a mediator, in the case of Vonnegut's novel, between the apparent need for disruption of metanarratives, the urge to simplify human obsession with the end of the world and the common studies of eschatology.

Vonnegut's dark vision of the world

By combining eschatology and the apocalyptic vision in *Cat's Cradle*, Vonnegut tries to foreshadow a possible end of the world. Vonnegut's novel applies the theme of a system or enclosed society under a constant threat of approaching apocalypse that is being ignited and anticipated by human indifference and indifference of the scientific community, as well as by the ideas of nihilism that permeate the main events in the novel. The dark vision corroborates Jameson's¹ definition of postmodern condition as a "mental disorder" (Nicol, 2009: 11) but the unifying message of *Cat's Cradle* promotes

¹ Frederic Jameson is American literary critic and a Marxist political theorist. He is known as the most prominent critic of postmodernism and the author of *Postmodernism: The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), *The Political Unconscious* (1981).

Lyotard's² definition of postmodernity as a condition that is “potentially more positive, even liberating” (Ibid: 11), in terms that the novel tries to suppress the grand narratives of the Enlightenment. In order to transpose Vonnegut's technique and coincide it with the liberating effects of postmodern literature, one must revoke the definition of metanarratives that “function violently to suppress and control the individual subject by imposing a false sense of ‘totality’ and ‘universality’ on a set of disparate things, actions and events” (Ibid: 11). In order to approach and explain the apocalyptic vision in Vonnegut's *Cat's Cradle*, it is important to emphasize how metanarratives such as science and religion function, described by Lyotard as the ones always “at work, in the tendency to legitimate a scientific theory by recounting it in the form of an epic” (Ibid: 11).

The portrayal of a Utopian community such as San Lorenzo and the scientific discovery by Felix Hoenikker is being recounted throughout the novel with the recurring symbol of ice-nine, which by the end of the novel functions violently, as every metanarrative, and destroys the remnant feature of a structured society that San Lorenzo is. Similarly to Lyotard's definition, Vonnegut portrays the grand narrative of religion and science as being “never innocent nor natural” (Ibid: 12) which points to a “single explanatory master narrative” (Ibid: 12), thus leading only to “an ironic recognition of how master-narratives function” (Ibid: 12). The discussion of the theme of a dark/apocalyptic vision would not be complete without the actual explanation of what apocalypse stands for. Vonnegut combines the popular terminology with biblical in order to define apocalypse in the novel as one of the concepts of the fictional religion Bokononism. To say the least, Vonnegut's vision of apocalypse is two-fold and presents a medium through which the author weaves its biblical and popular meaning, while transposing it in the general postmodern frame of perception. The postmodern perception of the world and power discourses in *Cat's Cradle* originate in the ambiguous nature of the apocalyptic vision, and that is why it is important to detect its sides.

Origin of the Apocalypse

The apocalypse that Vonnegut refers to seems to be a combination of several interpretations of the term. The original biblical term, from the *Book of Revelation* refers to an apocalypse that “is not an event, but a ‘revelation’ that is recorded in written form” (Just, 2000). It does not only refer to the second coming of Christ and the destruction of the Earth and anticipation of a new life

² Jean-François Lyotard was a French philosopher and literary critic. His field of expertise was the impact of postmodernism on the human condition.

in heaven, but also draws attention as “a piece of crisis literature that ‘reveals’ truths about the past, present, and/or future in highly symbolic terms” (Ibid). In *Cat's Cradle* it embodies the sinister world view of America, as well as of the remaining part of the world, which is detached from the idea of humanism.

Origin of the Apocalypse in *Cat's Cradle*

This sinister world view is even shaped in the terminology of the fictional religion Bokononism³ as: “‘the pool- pah’- as shit storm or ‘the wrath of God’” (Vonnegut, 1998:244). The idea of an apocalyptic vision is anticipated at the beginning with the introduction of the atomic bomb and the factual book called *The Day the World Ended* (Vonnegut, 1998). The factual book is connected to the idea of expounding and exaggerating the theme of a grand narrative as science. The idea presents itself in the metaphor of potential weapon of mass destruction, namely an invention of Felix Hoenikker’s known as *ice-nine*. Ice-nine with its existence functions as a metaphor of the threat that all humanity is subjected to. Suspense produced by the vicinity of ice-nine can be extrapolated to the current condition in which the world lives, namely, in the vicinity of great powerful nations which possess nuclear weaponry. Quite different from the perception of a potential apocalypse as a nuclear explosion, as Thomas F. Marvin suggests, Vonnegut “brings a vision of the world locked up in ice that will not melt” (Marvin 2002: 77). The *lulling* effect of ice-nine can be read as the anticipated ‘opium’⁴ of the people that originates in a structured system, as is the community of San Lorenzo, which is entrapped by the principles of the new religion of Bokonon. At the same time, as Morris suggests “Vonnegut gives the reader permission to accept the fantasies—or foma—that liberate the mind from the tensions of pre-conscious repression” (Morris, 2006). Religion that Vonnegut creates, eventually fails to protect human beings from their own urge to destroy themselves, by displaying the maniacal behavior of inhabitants that follow and respect blindly the concepts of Bokononism. Very ironically, the inhabitants of San Lorenzo are depicted in the end as members of a Utopian society, when in postmodern times such community is predestined to fail. Their religious commitment is therefore described with a twist of irony, where dying for a better cause is dying in vain. The community based on the principle of a religion constructed of *foma* (lies) is the world, according to Vonnegut, which paradoxically originates in the concept of simulation, where

³ Bokononism is a fictional religion in the novel, whose principle is to believe in foma or lies that are propagated by Bokonon, who is the equivalent to God.

⁴ The metaphorical power of the metanarrative of religion.

the simulation of any fixed, enclosed society is only an evanescent state of being. In order to explore the signs of pre-apocalyptic behavior of characters, one has to pay attention to the exploited themes of their stupidity, scientific neglect and nihilism.

Unreliability of the scientific community and principles of eschatology

The different approaches to prophecies i.e. knowledge of the end of the world and the postmodern pro-apocalyptic obsession come together in the analyses of the onset of apocalypse in *Cat's Cradle*. The aforementioned combination of influences which helped Vonnegut to shape his own interpretation of a sinister world view, finds its form in numerous places in the novel. The elements from the novel which ignite and produce constant assumptions to an eventual apocalypse are being investigated according to postmodern theory and different approaches to eschatology. The results of the analyses, as follows, lead to the conclusion that the postmodern theory and eschatology cannot be set apart in this particular case of inspection.

In order to begin with the analyses, it is of crucial importance to stress the unreliability of scientific community as one of the major elements in the novel that weave the background for the setting of an apocalyptic vision. The portrayal of Felix Hoenikker who is devoid of all sense of humanity provides an example of the destructive force of individual's indifference towards other members of society. His personality is described as childish, playful, and abstained from any morals or moral judgment. The power of metanarrative such as science, gives a justification of a sort to all the scientists that invent potential weapons of mass destruction, as being similar to children at play. The aspect of unreliability of scientific community seems to center the idea of apocalypse on the inherent negligence and indifference of scientists. Therefore, any scientific invention or development inevitably foreshadows and accelerates the potential end of the world. In particular Felix Hoenikker is used as an example of a person who does not consciously contribute to the eventual destruction. Merely it serves as an idea of "the use of science's most destructive creation by someone who did not understand its power or implications, but treated it like a cure-all for his particular problem" (Minguez, 2009: 13).

The idea of a negligent scientist is also transposed on the character of his son, Frank Hoenikker and his treatment of ice-nine. "I bought myself a job, just the way you bought yourself a tomcat husband, just the way Newt bought himself a week on Cape Cod with a Russian midget!" (Vonnegut, 1998: 243).

With this, Felix Hoenikker unconsciously places the germ of destruction into the hands of negligent, selfish people, where their behavior is adopting traits of apocalypse, where not only that the community has an urge towards destruction, but their existence, the self is also inherently apocalyptic. Here one may observe how potentially dangerous behavior runs in the family and how the negligence of a modern scientist is inherited. An approach to Christian eschatology, namely *futurism*, may be invoked here, meaning that both the doctor and his son live by the prophecies of the present and future events, therefore they seem to find solace and justification for their acts because of their firm beliefs in the future. This makes Dr. Hoenikker and his son typical examples of futurists who live their lives on their own assumption of its end and according to logic, they find their own justification for their acts. Their behavior, although perfectly justified by their actions, causes dissatisfaction within the community. For example, the main character, Jonah expresses his dissatisfaction with the behavior of Frank where he says: “What hope is there for mankind, when there are such men as Felix Hoenikker to give such playthings as ice-nine to such short-sighted children as almost all women and men are?” (Ibid: 245). In this Jonah intertwines multiple aspects, not only Hoenikker’s children, but also the idea of short-sightedness of people and the ignorance of the learned, the criticism of whom Jonah finds in the *Book of Bokonon*⁵. In this book, even Bokonon anticipated the idea of danger that arises around scientists:

Beware of the man who works hard to learn something, learns it, and finds himself no wiser than before, Bokonon tells us. He is full of murderous resentment of people who are ignorant without having come by their ignorance the hard way (Ibid: 281).

Here Vonnegut also explores the idea of incapability to learn from the past, which in terms of future generations and existence of structured societies is innately apocalyptic. The inability to learn from the past invokes the preterist approach to eschatology, where one has to be able to learn from the past of the first principles of religion. Here one is certain that in the case of San Lorenzo, not only the scientific community but all others who inhabit this utopian society, deny one of the principles of eschatology. Their futuristic approach to religion and their existence logically produces an unsafe community to live in. Together with the inability to learn anything from the past, San Lorenzo then stands as the impossible concept of a community which serves as a laboratory for political,

⁵ Fictional book invented by Vonnegut, which serves as the guidance for all minions of Bokonon.

religious and scientific experiments of people who are repeating the faults of humanity. An excerpt from the book exemplifies how paradoxical the community of San Lorenzo is. That is the ceremony of Thousand Martyrs, where the climax of ceremonial entertainment presents an army of its inhabitants shooting at previous leaders or ‘destroyers’ of the world. Among them are Hitler, Stalin, Mussolini, the leaders of the past that is once again reenacted in San Lorenzo. Paradoxically here, one is presented with a scene of a society in anticipation of its destruction triumphantly killing its past destroyers.

Apocalyptic vision of literature

Together with the idea of an apocalyptic vision, this novel also explores the postmodern concept of the exhaustion of literature and the concept of the death of the author. As for the narrative, Minguez suggests that all texts used are “the accompaniment on a multi-layered journey towards what is on the surface of the narrative, the end of the physical world, but what is in effect, a revealing of the failure of human thought in its reliance on texts” (Minguez, 2009: 2) This reliance on the text can be interpreted as a metaphor of the reliance of characters in the book on past ideologies and grand narratives. Minguez (2009) also points out that “*Cat’s Cradle* subjects itself to the same vortex of criticism based in the absurd, making reliance upon itself as absurd as a reliance on the other texts” (Minguez, 2009: 2), where one can see how intertextuality as a medium of expression anticipates the total, if not ending means of expressing oneself through literature.

The absence of literature would present the apocalypse of human psychology, because books preserve past sensibilities and are documents of past times, functioning as a valuable reminder of the past events that marked all humanity. They also function as a medium that is immune to oblivion and indifferent behavior of its audience. Due to this, *Cat’s Cradle* subtly suggests that the only probable salvation from utter apocalypse of human mind is literature that functions as an aspirin that calms minds, rather than what the opium of grand discourse does. In the same fashion, Morris suggests that “Vonnegut alludes to the core of his novel: to use play and absurdity to construct a shelter from reality within which his audience can find therapeutic solace” (Morris, 2006). This *therapeutic solace* can be interpreted as a desire of the author to maintain the entertainment and value of literature.

The *therapeutic solace* of literature here may be examined from the point of view of eschatology, where each prophecy is another form of solace for the generations to come and anticipate the inevitable end. A prophecy in any form of written language can and will provide solace, where solace and belief

coincide in one term which is called faith. As to conclude this part of the paper, it is safe to say that the text in *Cat's Cradle* functions as a medium that proclaims absurdity, and by that, instantly ridicules every principle of faith. By erasing the dividing line between prophecy and absurdity, Vonnegut deconstructs the metanarrative of religion and leaves his characters in their own futurist belief in the potential end of the world.

Human indifference, nihilism and stupidity

One of the predominant ideas that shape almost every character is the absence of optimism. This trait in human psychology is not only explored in the characters of scientists but also in the community of people that surround them. Seldom occasions that offer a glimpse of optimism are filled with irony, so the comic effect suffocates real, genuine optimism. Hoenikker's children interestingly live as people that are tormented with any feeling of responsibility or any notion of being optimistic about their future. It is very intricate and demanding to speculate about optimism which as a concept hardly survives in the vicinity of the potential doom of ice-nine. All positive aspects of community and life seem to fade away before the imposed power of some grand narrative or the threat of utter destruction. The only germ of optimism can be grasped in the character of Dr. Koenigswald, where he on one occasion says: "I am a very bad scientist. I will do anything to make a human being feel better, even if it's unscientific. No scientist worthy of the name could say such a thing" (Vonnegut, 1998: 219). Again, this statement only achieves a comic effect, because the same Dr. Koenigswald is emphasizing his ethics of a doctor, while forgetting his deeds during his carrier in Auschwitz.

Lack of optimism leaves space for other concepts such as nihilism, indifference and stupidity. All three seem to conspire to create one greater lapse down the spiritual scale, which leads to eventual act of obliterating hope for mankind. If one is to dwell about human psyche presented in the novel, the obvious correlation after obliterating optimism is the complete giving in to nihilism. Nihilism as a belief advocates the erasure of meaningful concepts in life. In popular terminology it also refers to a belief which "labels all values as worthless, therefore, nothing can be known or communicated and associates itself with extreme pessimism and a radical skepticism, having no loyalties" (Houdmann, Matthews-Rose, Niles, 2002-2012). *Cat's Cradle* besides nihilism explores existential and moral nihilism, whose features intertwine and constitute characters' personalities. In the anticipation of an apocalypse on the example of San Lorenzo, all inhabitants are presented as existential nihilists, meaning that they lead their lives by the belief that life has no purpose, meaning or value.

Contradicted with existential nihilism, in the characters of Felix Hoenikker and his son Frank, one can denote moral nihilism, where for them morality is not a fixed entity to believe in and live according to.

Irresponsibility of the old scientist anticipated the idea that moral values do not exist for him and that any concept shaped according to moral values could be shattered by the idea of meaninglessness of life. It is interesting how the word nihilism merely derived itself from the verb *annihilate*, where again destruction and meaninglessness of life or any fixed entity are jeopardized in the world presented in *Cat's Cradle*. Minguez takes this idea at root and states that “‘the nihilistic debauch’ is one of many constituents in the narrator’s journey through expressions of philosophical possibility that constitute a continuum of human thought“ (Minguez, 2009: 1). Although the external narrator through Jonah does not advocate nihilism fully, its interference can be seen in the idea of purpose of life exposed in the novel. One part of the *Book of Bokonon* ridicules life and God, thereby dismissing the sole purpose of life:

“Everything must have a purpose?” – asked God
“Certainly”, said man
“Then I leave it to you to think of one for all this” – said God
(Vonnegut, 1998: 256).

By ridiculing God, the sole creator, as the one unable to grasp the purpose of life, Vonnegut portrays a religion where God is ignorant towards its followers. In a comic way, Vonnegut establishes a concept where the purpose of life is tossed into the arms of human race to seek it. Towards the end of the novel, the image of God as the preserver of new life in Heaven and the only one who holds the secret of life is being deconstructed. In a playful manner, Vonnegut portrays human stupidity for believing in religious songs of Bokononism and plays with the idea that God created all people from mud:

We do, doodley do, doodley do, doodley do,
What we must, muddily must, muddily must, muddily must, muddily must
Muddily do, muddily do, muddily do, muddily do,
Until we bust, bodily bust, bodily bust” (Ibid: 267).

In this manner, to maintain the dark vision, Vonnegut portrays grand narratives such as religion, science and history as systems which are taken at face value. Together with the idea of the pre-apocalyptic state in which human beings live, Vonnegut also frequently uses religion, deconstructs it by

fictionalizing its concepts and values. In a critical study, Zoltán Abádi-Nagy emphasizes that similar to his novel *The Sirens of Titan*, in *Cat's Cradle*, Vonnegut plays with religion by creating “ironic religions (which) are constructive and destructive; they mean salvation and damnation to the ironic worlds that choose to be pivoted upon them“ (Reed and Leeds, 1996: 85), as exemplified in the case of Bokononism. Bokononism as a religion presents, as Abádi-Nagy suggests a “prophetic warning pointing to some aspects of the present that can be origins of an apocalyptic future” (Reed and Leeds, 1996: 85). Principles of Christian eschatology also advocate that revelations in written form should act as a warning for the present day existence in order to seek salvation in the other world after the apocalyptic end. Here one may claim that principles of Christian eschatology and the principles of the fictional religion Bokononism are fairly similar, pointing to the inherent trait of all religions. Unfortunately, in this case Bokononism is misinterpreted and taken at face value by the inhabitants of San Lorenzo, as every other religion that functions as grand narrative. The playful Bokonon's plan of deception presents Vonnegut's intention to create a religion which would “reflect and project the American past, present, and future” (Ibid: 85). The apocalyptic vision of *Cat's Cradle* embodies the same treatment of history and science. Felix Hoenikker jeopardizes through his indifference and playfulness the entire community of San Lorenzo, whose history, as well as the history of all the world is something that, as the narrator claims, humanity should “read and weep” (Vonnegut, 1998: 252).

In the end, the apocalyptic vision does not reach its resolution even after the catastrophe of ice-nine but rather portrays Bokonon grinning at its creation, whereby the sinister world view find its core in the rudeness of human beings and their ghastly grin at their own eventual downfall.

If I were a younger man, I would write a history of human stupidity [...] and I would take from the ground some of the blue- white poison that makes statues of men; and I would make a statue of myself, lying on my back, grinning horribly, and thumbing my nose at You Know Who (Ibid: 287).

Conclusion

Vonnegut's apocalyptic vision is a multilayered one, encompassing and stretching itself onto many concepts, primarily the ones that are crucial for preserving human genuine values. Influenced by postmodern condition, Vonnegut explores the theme of approaching apocalypse in order to diminish human indifference and to minimize the manipulative logic of grand narratives.

This apocalyptic vision is at times tragic, comic, ironic but never one-sided. It challenges structured systems by offering a simulation of a structured system which he destroys by the end of the novel. With this, Vonnegut tries to revive the indifference of a world in sleep, which is unconsciously facing its potential doom.

Cat's Cradle in a certain aspect functions as a tribute to the fight against human stupidity and insolence. On the other hand, by portraying a fictional end of the world, Vonnegut offers its audience a way out of the communal logic, out of the maddening system of power discourse and calls to preserve literature as a reminder of the paradoxical nature of human beings and their maniacal behavior. Therefore, this apocalyptic vision is nothing else but a constant state in which people, by their self-destructive nature and nihilism, are condemned to dwell in.

The constant state in which people are situated is defined by the principles of Christian eschatology, where the inhabitants of Vonnegut's fictional Utopia are merely born and bred futurists, whose negligence of past events lead them to their inevitable doom. In addition to this, as popular religions seem to frequently propagate the end of the world, authors like Vonnegut have the need to address them. Combined with the techniques of postmodern writing and deconstruction of great metanarratives, Vonnegut achieves merging postmodernism as a form of crisis literature with the beliefs of Christian eschatology in order to give us a clear representation of the near earthly apocalypse and the already present apocalypse of human condition.

References

- Houdmann, M., Matthews-Rose, P. & Niles, R. (2002-2012). *All About Philosophy*. Published by AllAboutGOD.com Ministries. Retrieved August 23, 2012, from: <http://www.allaboutphilosophy.org/nihilism.htm>
- Just, Felix (2000). *Apocalypse: Definition and Related Terms*. Retrieved August 23, 2012, from: http://catholic-resources.org/Bible/Apoc_Def.htm
- Marvin, T. F. (2002). *Kurt Vonnegut: A Critical Companion*. Westport, CT: Greenwood Press, pp. 77-97.
- Minguez, Daniel (2009). *Cat's Cradle: The Apocalypse of Human Thought*. Occidental College, ECS Student Scholarship. Paper 12, available at: http://scholar.oxy.edu/ecls_student/12
- Morris, Shawn (2006). *Freud and the Literary Imagination: The Lens of Freud: A Look at the Dichotomy of Bokononism and Reality*. Retrieved August 23, 2012, from: <http://courses.washington.edu/freudlit/Morris%20Cat's%20Cradle.htm>

- Nicol, Bran (2009). *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. New York: Cambridge University Press, pp. 1-12; 17-39; 72-89.
- Reed, P. J. & Leeds, M. (1996). *The Vonnegut Chronicles: Interviews and Essays*. Westport CT 06881: Greenwood Press, An imprint of Greenwood Publishing Group Inc., pp. 3-91.
- Vonnegut, Kurt (1998). *Cat's Cradle*. New York: Dell Publishing.

Наида Муратовић

Постмодернизам и есхатологија: апокалиптична визија у *Колевки за мацу* Курта Вонегата

Сажетак: Циљ овог рада јесте да се представи и анализира постмодернизам и есхатологију, два међусобно повезана термина, усредсређивањем на аспект апокалиптичке визије у Вонегатовој *Колевки за мацу*. У *Колевки за мацу*, постмодернизам преузима карактеристике доминантних идеја о апокалиптизму, који је у великој мери укореењен у есхатологији. Вонегат у постмодернистичком маниру испитује све метанаративе у нашем друштву и ствара утопију са циљем да представи изумирућу природу хуманизма, науке и религије. Комбинујући есхатологију и апокалиптичну визију у *Колевки за мацу*, Вонегат наговештава могући крај света. Тако ће се овај рад такође бавити знацима преапокалиптичног понашања ликова, наиме, глупошћу, премалим научним истраживањима и ниҳилизмом. Рад ће се такође концентрисати на потребу постмодернистичких аутора да се баве апокалиптизмом и како он корелира са идејама хришћанске есхатологије. Принципи есхатологије утичу на Вонегатову апокалипсу у постмодернистичком оквиру, а она значајно обележава књижевност која се бави будућим дистопијским исходом људског понашања. Оно што је такође циљ овог рада јесте анализа опседнутости постмодерниста идејом о неминовној пропасти света.

Кључне речи: постмодернизам, апокалиптична визија, научни превид, постмодерна опсесија, постмодерни оквир, постмодерно стање.

Аница Радосављевић
Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу
anicarad@yahoo.com

Тамара Јеврић
Факултет за стране језике, Алфа универзитет, Београд
tamarajevric@yahoo.com

„НОВА БИБЛИЈА“ У РОМАНУ *БИБЛИЈА ОТРОВНЕ* *МАСЛИНЕ* БАРБАРЕ КИНГСОЛВЕР

Сажетак: У раду се анализира роман *Библија отровне маслине* америчке списатељице Барбаре Кингсолвер. Стапајући историјске догађаје и прозу, ова списатељица преиспитује наизглед просветитељски, а уствари бруталан став колонизатора према Африци. Основна поставка у овом раду је да списатељица користећи библијску структуру и бројне библијске мотиве, пише „нову Библију“, односно кроз њу описује одјек колонизаторске религије у покореној земљи. У раду се преиспитује овај роман из перспективе тумачења библијских мотива у теорији Нортропа Фраја. Тумечећи однос Библије и књижевности, Фрај види у Библији „велики код“ уметности који служи као матрица у коју се уклапају конвенције западне књижевности. Такође, Фрај повезује језик и мисао Библије са језиком и мишљу књижевности и свакодневног живота. У светлу оваквог тумачења, овај рад испитује библијске мотиве и структуру у роману *Библија отровне маслине*. Списатељица прати породицу Прајсових од Постања, преко Откривења, до Изласка, од пропасти до спасења. Кроз овакво тумачење у раду се доказује да кроз ову архетипску структуру и елементе, овај роман критикује покушај белог мисионара да своју културу и цивилизацију „засади“ дубоко у „дивљачко“ срце Африке.

Кључне речи: Библија, библијски мотив, Нортроп Фрај, критика колонијализма.

Увод

Мит је, како га дефинише теорија књижевности, „света прича“ или колективна представа наивне свести о одређеним и важним релацијама међуљудских односа, па је његово постојање и деловање више везано за патријархална друштва и даљу историју, али се са митовима срећемо и у модерним временима, чиме се потврђује виталност и свевременост митова. Осим тога, поред старих митова, који се кроз време мењају и трансформишу, добијајући нове облике и значења, несумњиво постоји и појава стварања нових митова, па настајање митова постаје универзална појава у култури једног или више народа. Назначена виталност и свевременост мита јесу неке од његових основних карактеристика које га доводе у везу са другим облицима свести, филозофијом, религијом, фантастиком, моралним или правним нормама. Зато се митовима и митологијом баве разне научне дисциплине као што су етнологија, антропологија, психоанализа, семиотика или неке друге врсте људског мишљења. Заједничка им је тежња да се из митова издвоје и сачувају неке основне вредности и поруке које су важне не само за откривање тајни прошлости него и за пројектовање будућих односа, како на релацијама појединац-друштво, тако и међу друштвеним групама и читавим народима.

Митови најчешће у себи садрже неиздиференциране појмове или праслике међуљудских односа, па је митологија блиска филозофији, из које су се тек касније издвојили посебни облици научне и критичке свести. Увијеност митова нејасним значењима, алегоријама, симболима или параболома, садржи и потребу њихове демистификације или демитизације, како би се од наталожених архетипских слика и развијених поређења добиле есенцијалне поруке, прецизнији нуклеуси значења и сажетих максима које би биле употребљиве за разрешавање све сложенијих међуљудских односа у савременом свету. У неким временским раздобљима или цивилизацијама јављале су се тенденције одбацивања свих вредности и порука које мит и митологија поседују, али то су били узалудни покушаји, јер су се митови избачени кроз врата увек враћали кроз прозор светлости и културе, пошто су људи и човечанство имали сталну потребу за митовима и легендама. Зато су и напори да се потпуно рационално или научно одгонетну сви садржаји и тамна места митова узалудни јер је у њихову сложену структуру и полифонијска значења немогуће до краја продрети. Митови тако остају специфичан облик литерарног исказивања или говора којем се мора прилазити и рационално и емоционално. Када у њима богови преузимају људске особине или људи добијају натприродна и божанска својства, овим процесима није могуће прилазити само научно него и с

вером и надом да су митови нека врста парадигме која ће разрешавати тајне и сложене путеве људског постојања.

Присуство митова у књижевности је различито и у зависности је од појединих књижевних периода и родова. Старији облици књижевности, народна књижевност, фолклорна фантастика и романтизам препуни су разних митова. Реализам у књижевности и позитивизам у науци смањили су обим митова у текстовима писаца друге половине XIX века, али их нису у потпуности одбацили. Зато се модерна књижевност у пуном обиму вратила митовима јер јој је погодовао „шок изазван Првим светским ратом, који је појачао осећање несигурности друштвене основе савремене цивилизације и моћи сила хаоса које је подривају“ (Мелетински, 1976: 11). Успон психоаналитичких теорија, са Фројдом као утемељивачем, а нарочито Јунгова теорија о архетиповима (Јунг, 1978: 2003) појачали су интересовања за митове не само у науци него и у књижевности. Архетипови и симболи из учења К. Г. Јунга постали су нераздвојиви део митолошког присуства у књижевности многих писаца, а психолошки роман XX века постао је симбиоза митова као архетипова са осталим поступцима кретања кроз свест, емоције и фантазије интровертних ликова модерне књижевности.

Проучавајући мит и његово место у животу човека, као и у књижевности, Нортроп Фрај тврди да:

Човек у природи не живи непосредно или без заштите, попут животиња, већ унутар једног митолошког универзума, скупа претпоставки и веровања насталих из његових егзистенцијалних скрби. Они су већином несвесни, што значи да наша имагинација може да препозна њихове елементе, када се прикажу у уметности или књижевности, без свесног разумевања шта то ми препознајемо. Практично све што можемо запазити од овог скупа скрби јесте условљено друштвом и наслеђено културом. Испод тог културног наслеђа мора се налазити заједничко психолошко наслеђе, иначе би нам облици културе и имагинације изван наших властитих традиција били несхватљиви (1985: 15).

Фрај запажа да мит има два вида. Један вид се односи на његову структуру, односно на мит као причу, а то је оно што га приближава књижевности. Други вид подразумева његову друштвену функцију као знање, односно као оно што је једном друштву важно да зна. Фрај тврди да се већ у библијско доба функционални вид развио у правцу историјске и

политичке мисли, управо као што се песнички вид развио у правцу књижевности (Исто: 76).

Фрај тврди да се књижевност развила из митологије и да се и у књижевности и митологији рефлектују основне друштвене вредности и убеђења. Фрај сматра да је књижевност свесна митологија. Он даје приказ заплета, жанрова, ликова, тема и метафора за које тврди да леже у основи целокупне западне књижевности, и ту тврдњу поткрепљује доказима (Фрај, 1979).

У *Великом коду*, Фрај се посебно бави Библијом и библијским мотивима. Он посматра Библију као целину и запажа да је за њу карактеристичан заплет својствен комедијама. Заплет започиње Стварањем, односно настајањем складног породичног живота, затим следи низ победа и падова у несреће, и на крају долази до поновног успона који води поново ка складу, помирењу и вечности. Фрај сматра да се чак и мањи заплети у Старом и Новом завету уклапају у ову матрицу.

Они који заиста успеју да Библију прочитају од почетка до краја откриће да она барем има почетак и крај, као и одређене трагове целокупне структуре. Она почиње тамо где почиње време, са стварањем света; окончава се тамо где се време окончава, с апокалипсом, а између почетка и краја даје преглед људске историје (Фрај, 1985: 9).

Фрај се пита шта у Библији посебно привлачи песнике и друге уметнике западног света. Он покушава да одговори на следећи начин:

Садржај Библије традиционално се описује као „откривење“, а чини се да у том откривењу постоји неки след или дијалектичка прогресија, подударна с одмицањем хришћанске Библије од почетка до краја њене приче. Ја ту видим след од седам главних фаза: стварање, револуција или излазак (Израиљ у Мисиру), закон, мудрост, пророчанство, јеванђеље и апокалипса. Тежишта пет од тих фаза су у Старом завету, а двеју у Новом. Свака фаза је не усавршавање претходне већ њено постављање у ширу перспективу (Исто: 140).

Фрај тврди да Стари и Нови завет представљају велики кодекс уметности. Фрај посебно проучава како су елементи Библије засновали један имагинативан, митолошки универзум, на којем се западна књижевност заснивала све до осамнаестог века и на којем се још увек заснива (Исто: 7).

Тумачећи однос Библије и књижевности, Фрај види у Библији „велики код“ уметности који служи као матрица у коју се уклапају конвенције западне књижевности. Такође, Фрај повезује језик и мисао Библије са језиком и мишљу књижевности и свакодневног живота.

Потреба савремених писаца да у својим делима користе библијске, и уопште митолошке мотиве, можда се може објаснити Фрајевом тврдњом да се песници и њима слични митотворци изражавају и пишу на тако околишан начин „да би од непосвећених и од пука прикрили дубља значења и сачували их за упућену елиту“ (Исто: 97). Како каже Великовски, та вечита тежња произилази из чудноватог задовољења у спрезању древних прича са савременим интересима.

Библијска структура и мотиви у роману *Библија отровне маслине*

У овом раду истражује се спрезање древне приче и једног савременог интереса у роману *Библија отровне маслине*, који је 1998. године објавила америчка списатељица Барбара Кингсолвер. Стапајући историјске догађаје и прозу, ова списатељица преиспитује наизглед просветитељски, а у ствари бруталан став колонизатора према Африци. Неки аутори (нпр. Ледер, 2010: 71) сматрају да је овај роман једно од дела које је настало преиспитивањем и поновним писањем *Срца таме* Џозефа Конрада.

Кингсолверова је описала овај роман као „политичку алегорију“ која критикује колонијалне и неоколонијалне походе Запада у Африци. Она ову критику приказује из перспектива пет кћери породице Прајсових, које је отац, свештеник Натал, заједно са супругом повео у Конго 1959. године, у намери да спроведе мисију покрштавања и „просвећења“ домаћег, афричког становништва. Породица се суочава са низом опасности, а све недаће кроз које пролазе последица су Натанове охолости и одбијања да схвати да домаће становништво уствари не жели ону веру коју му он намеће. Религија коју он доноси, овде је метафора за исто тако охолу западну, колонијалну политику, која на исти начин тежи да наметне своју идеологију „непросвећеном“ становништву.

Овај роман обилује митолошким мотивима, пре свега библијским мотивима. Ови мотиви су видљиви на самој површини романа, тј. у његовој структури, али у роману се могу наћи и бројни имплицитни мотиви који очигледно воде порекло из Библије. Већи део овог рада биће посвећен структури романа као важном библијском и лингвистичком

мотиву. Основна поставка у овом раду је да списатељица користећи библијску структуру и бројне библијске мотиве, пише „нову Библију“, односно кроз њу описује одјек колонизаторске религије у покореној земљи.

Сâм наслов романа, *Библија отровне маслине*, је симболички значајан. Наслов одише „пророчанством и смрћу“ (Снодграс, 2004: 144). Може се рећи да комбинује библијске (тако западне) и афричке мотиве. „Сâм роман јесте врста Библије, књига која открива приче са дубоким духовним значењима“ (ДеМар, 1999: 138).¹ Ова Библија је смештена на афричко тло и у афричку културу и народ. Дакле, у самом наслову се крије симболика. Дрво „отровна маслина“ (*bangala, poisonwood*) је познато домаћем становништву као отровно дрво, толико отровно да када сагорева, његов дим може да усмрти. Домаће становништво то зна, придржава се тога и избегава опасност. За дошљаке, за оне који не познају душу Африке, њену културу, па ни ово дрво, оно представља опасност и симбол је округлости Африке. Чак једна од кћери покушава да заложити ватру користећи ово дрво, али мештанка је спречава у томе. Овде се крије игра речи. Реч *bangala* поред тога што на киконгу означава „оно што је отровно“, значи и „нешто веома вредно“, али другачије се чита. Дакле, односи се и на нешто што је отровно, опасно, али и на нешто драгоцено. У једном тренутку током проповеди Натал каже да је Исус *bangala*, мислећи на драгоцено. Међутим, његова ћерка Ада и домаће становништво управо супротно тумаче ово значење. Они доживљавају Исуса и ту нову религију као нешто што њима није потребно, нешто страно, и као нешто што за њих представља опасност и отров на неки начин. Натан, тај нови мисионар, одлучује да на директан начин проповеда и чита Библију, за разлику од претходника који су је прилагођавали домаћем становништву. Натан не жели да упозна домаћи језик, културу и сензибилитет афричког тла, и тако посупа супротно од својих претходника који су прихватили духовност домаћег становништва. Религија коју проповеда Натан не само да није драгоцена, већ напротив она је опасна, и постоји паралелно са наметнутом колонијалном политиком и привредом које представљају претњу домаћем становништву.

Коришћење Библије у овом роману је посебно очигледно када се говори о самој структури. У овом роману Барбара Кингсолвер користи

¹ “The novel itself is a kind of bible, a spiritual book telling stories with deep spiritual meanings”, Mary Jean DeMarr, *Barbara Kingsolver: A Critical Companion*, London: Greenwood Press Westport, Connecticut, 1999, стр. 138. (превод: аутори)

насловe, епиграфе и пасусе који очигледно потичу из Библије. Кроз њих она наглашава значај оних радњи које представља у овој књизи.

Прво поглавље (књигу) Кингсолверова назива „Постање“ и започиње га епиграфом:

И рече им Бог:

Рађајте се и множите се, и напуните земљу,

и владајте њом, и будите господари

од риба морских и од птица небеских

и од свих звери што се мичу по земљи.

Постање 1:28 (Кингсолвер, 2006: 9)

Овај епиграф у Библији стоји као савет људским бићима да се размножавају, али и да владају свим живим светом. Овим епиграфом ауторка скреће пажњу на владавину човека над природом, и тако почиње роман и ово поглавље са намером да нагласи охолост са којом Натан, западни мисионар, ступа на тло Африке и са којом се опходи према Африканцима. Наиме, породица Прајсових у Африку долази из места Витлејем у Џорџији, места које је добило назив по месту Исусовог рођења. Дакле, већ на самом почетку ауторка наглашава ту мисионарску, просветитељску улогу ове породице, правећи паралелу између Исусовог порекла и порекла ове породице. Поднаслов ове прве књиге, књиге „Постања“ је „Оно што смо понели“. Ауторка овим поднасловом наводи читаоца да размишља о стварима које мисионар и његова породица доносе на тло Африке. Они између осталог доносе своју веру за коју се надају да ће пустити корена у афричком тлу. Они доносе веру која није својствена овом поднебљу и долазе поносни и убеђени да оно што они носе јесте управо оно што је неопходно домаћем становништву. Али такав покушај овог мисионара је од почетка осуђен на пропаст јер је само на себе усмерен, а занемарује тло на које је дошао и народ који на њему живи.

Другу књигу Кингсолверова назива „Откривење“ и на почетку такође користи епиграф:

И стадох на песку морском,

и видех звер где излази...

Ако ко има ухо нека чује.

Откривење 13:1,9 (Кингсолвер, 2006: 81)

У Библији књига Откривења се односи на Христово откривење верницима о ономе што ће се догодити. Тако, овај епиграф указује на

визионарске назнаке у овом поглављу. У њему наратор указује на звер која излази из мора и позива оне који то могу да послушну. Можемо рећи да Кингсолверова користи овај епиграф и назив ове књиге да укаже на низ откривења која се приказују у том поглављу овој мисионарској породици, а сва та сазнања се односе на откривења Африке и домаћег становништва Прајсовима. Ова откривења су у супротности са оним предрасудама које су они донели са собом као мисионари, и она прилично подривају те предрасуде. Поднаслов „Оно што смо научили“ односи се на све те истине са којима се Прајсови суочавају у овом поглављу.

Трећу књигу, односно поглавље, ауторка назива „Судије“. И ово поглавље добило је назив по једној од књига Библије, књизи о Судијама. И овде Кингсолверова користи епиграф из Библије:

*А ви не хватајте веру са
становницима те земље,
олтаре њихове раскопајте...
Биће вам као трње,
и богови њихове биће вам замка.
Судије 2:2-3 (Кингсолвер, 2006: 171)*

У овом епиграфу напомиње се да се не треба мешати са вером домаћег становништва, не треба дирати њихову веру и олтаре, јер ће се они у трње претворити. Сам наслов је двосмислен. С једне стране, судије могу бити чланови породице Прајсових и они могу бити ти који суде о Африци и њеном становништву. С друге стране, судије се могу односити и на домаће становништво које суди овим мисионарским дошљацима. Поднаслов ове књиге је „Оно што нисмо знали“, а можемо рећи да се односи на сва она неочекивана сазнања на која Прајсови наилазе. Може се закључити да и наслов и поднаслов, као и епиграф указују на све већу нетрпељивост и наслућују велику несрећу.

Четврту књигу Кингсолверова назива „Бел и змија“. Овде се налазе неке приче којих нема у Библији краља Џејмса, коју Натан користи, већ се оне појављују као додаток Данијеловој књизи и неким јеврејским верзијама. Бел је у ствари пагански бог кога су обожавали Данијел и остали Јевреји. И на почетку овог поглавља налази се епиграф:

*Ти дакле мислиш да Бел није живи бог?
Зар не видиш шта све поједе и
попије сваки дан?
Бел и змија, 1:6 (Кингсолвер, 2006: 283)*

У овом епиграфу свештеник, који проповеда веру у Бела, говори да је он прави бог јер он једе и пије и наглашава његову моћ и присуство у свакодневном човековом животу. Натан чита део у којем Данијел тврди да Бел није прави бог, да он није његов бог. Када домаће становништво чује за ово древно спорење две религије и када се сети онога чему их је научио овај западни мисионар, а то је право на демократију, изборе и гласање, они вешто користе ту прилику и одлучују да гласају за религију коју ће проповедати. Бирајући између своје религије и религије белог западног мисионара коју је он донео са собом, становништво одбија да прихвати Исуса за свог правог бога, позивајући се још једном на део Натанове проповеди из прве књиге где он тврди да је Исус отрован (*bangala*). Поднаслов ове књиге је „Оно што смо изгубили“. Оно што су Прајсови изгубили овде је и последњи трачак наде да ће остварити циљ своје мисије, односно да ће укоренити своју веру у тло Африке.

Пето поглавље Кингсолверова је назвала „Изразак“. У Библији у Књизи Изласка Јевреји излазе из Египта, излазе из ropства. И ова књига почиње епиграфом:

*... Изнесите кости моје
одавде са собом.
Тако отишавши... стадоше у логор...
накрај пустиње...
И не уклањаше... ни ступа од облака дању
ни ступа од огња ноћу.
Изразак 13:19-22 (Кингсолвер, 2006: 339)*

Овај епиграф упућује на тај изласак Јевреја и на оно што су понели са собом. Кингсолверова користи овај епиграф да укаже на „изласак“ Прајсових из мора својих предрасуда и робовања заблудама. Такође, овај епиграф као и поднаслов ове књиге „Шта смо изнеле“, упућују на бремене које породица носи. То бремене потиче од бројних сазнања која су им се указала, искустава кроз која су прошли, лекција које су научили, као и бројних емотивних ожиљака које су за собом догађаји остављали. Сви чланови породице су након „изласка“ измењени.

Шеста књига названа је „Песма три детета“. Као и четврти део, и овај је добио назив, из дела апокрифног материјала. Дакле, ова књига не носи назив неке од књига Библије. Песму три детета певају три младића у Данијеловој књизи. Епиграф који ауторка овде наводи део је молитве једног од младића који су осуђени на смрт. Младић изговара ову молитву

прихватајући своју судбину као божју правду и верујући да је оно што је Бог учинио и што чини праведно и да тако треба да буде.

*Све што си послао на нас,
све што си нам учинио,
праведно си учинио...
Избави нас чудесима својим.
Песма три детета, 7-19
Апокрифи (Кингсолвер, 2006: 451)*

У „Библији“ Барбаре Кингсолвер ова три детета су три кћери Прајсових које су преживеле. Свака од њих је прошла кроз одређена искуства, све су понешто научиле, и све су понеле са собом одређене ожиљке. У овој књизи оне сумирају искуства кроз која су прошле и колико мудрости су из тих искустава стекле. Као и младић који се моли, и ове кћери сматрају да ниједно од тих тешких искустава није било узалудно и да је праведно што су кроз свако прошле, јер иако су патиле пуно, свако од тих искустава их је водило ка добром и истинитом.

Барбара Кингсолвер назива седму књигу „Очи у дрвећу“. Ово је последње поглавље и чини се да је оно право Откривење овог романа. У овој књизи види се нова перспектива ликова, потпуно измењена искуствима и сазнањима. То се види и у новом наративном методу који користи ауторка. Али ова књига није само Откривење. Она такође представља духовно уједињење и закључивање читавог романа. Очи у дрвећу односе се на очи змије. У Библији змија је та која прву жену и првог мушкарца искушава и наводи на грех. И у овом роману ликови наилазе на низ искушења пред којима често поклекну. Из таквих трагичних искустава неминовно произилази пад ових ликова, али кроз та искушења они спознају и добро и зло. Искушења на која наилазе и искуства кроз која пролазе у исто време су приказана и као трагична, али и радосна тј. она која пречишћују и просветљују.

Овде Барбара Кингсолвер завршава своју „Библију“. Када се после много година мајка и три кћери враћају у Африку да потраже гроб Руте Меј, оне сазнају да село Киланга не постоји и да никада није ни постојало. Оне не проналазе место где Рута Меј почива и одустају од потраге, али то раде са помирењем и опроштајем. Опраштају једна другој и опраштају за сво зло кроз које су прошле и које им је било нането. Оне се мире са околностима.

Кингсолверова завршава роман речима:

Обратићу срца отаца деци и срца деце к очевима. Зуби на твојим костима су твоји, опроштај је твој. Греси отаца припадају теби у шуми, чак и онима с гвозденим наруквицама, а ти си овде и сећаш се њихових песама. Плашиш се да би могла да заборавиш, али никад нећеш. Опростићеш и сећаћеш се. Мисли на пузавицу изниклу из мале чистине која је некад била моје срце. То је једини знамен који ти треба. Пођи. Закорачи у светлост. (Кингсолвер, 2006: 482)

Кингсолверова завршава своју „Библију“ опроштајем, измирењем и новом надом. Ауторка, дакле, кроз роман прати породицу Прајсових од Постања, преко Откривења, до Изласка, од пропасти до спасења.

Закључак

Барбара Кингсолвер у роману *Библија отровне маслине* приказује успоне и падове породице западног мисионара. Роман прати живот ове породице од тренутка када ступају на „нецивилизовано, непросвећено“ афричко тло убеђени да је управо вера коју доносе оно што је потребно домаћем становништву и надајући се да ће она „ухватити корена“ на том тлу, до коначног помирења и опроштаја. Читалац прати ову породицу од страдања до спасења, од Постања, кроз Откривење, до Изласка. У раду је истражено како Кингсолверова користи архетипску, тачније библијску структуру да прикаже те различите фазе кроз које Прајсови пролазе. Кроз овакво тумачење у раду се доказује да кроз ову архетипску структуру и елементе, овај роман критикује покушај белог мисионара да своју културу и цивилизацију „засади“ дубоко у „дивљачко“ срце Африке. Стапањем древне приче и једног савременог интереса, ауторка даје оштру критику западног колонијализма и неоколонијализма, заоденуту у једну архетипску, митолошку причу. Може се закључити да Кингсолверова у овом роману користи мит у оба она вида које разликује Фрај. Прво, она га користи као структуру, односно као причу, у коју утапа своје ликове и догађаје. С друге стране, она користи мит и као средство којим се предочава једном друштву оно што је важно да оно зна. Тако, онај први вид се развија у правцу књижевности и структуре, а други у правцу „историјске и политичке мисли“ (Фрај, 1985: 76). Барбара Кингсолвер користећи библијску структуру показује судбину белог, колонијалног „мисионара“ и у таквом митолошком оквиру критикује неоколонијалне походе Запада.

Литература

- Живковић, Д. (гл. и одг. ур.). (1985). *Речник књижевних термина*. Београд: Нолит.
- Јунг, К. Г. (1978). *О психологији несвесног*. Београд: Матица српска.
- Јунг, К. Г. (2003). *Психолошки типови*. Београд: Дерета.
- Кингсолвер, Б. (2006). *Библија отровне маслине*. Београд: Лагуна.
- Куган, М.Д. (ур.). (2006). *Оксфордска историја библијског света*. Београд: КЛИО.
- Мелетински, Е. М. (1976). *Поетика мита*. Београд: Нолит.
- Фрај, Н. (1979). *Анатомија критике: четири есеја*. Загреб: ИТРО „НАПРИЈЕД“.
- Фрај, Н. (1985). *Велики код(екс): Библија и књижевност*. Београд: Просвета.
- ДеМар: DeMarr, M.J. (1999). *Barbara Kingsolver: A Critical Companion*. London: Greenwood Press Westport.
- Ледер: Leder, P. (ed.). (2010). *Seeds of Change: Critical Essays on Barbara Kingsolver*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Снодграс: Snodgrass, M.E. (2004). *Barbara Kingsolver: A Literary Companion*. Jefferson: McFarland and Company.

Anica Radosavljević

Tamara Jevrić

„New Bible” in the Novel *The Poisonwood Bible* by Barbara Kingsolver

Abstract: The paper concerns the analysis of the novel *The Poisonwood Bible* by the American writer Barbara Kingsolver. Blending historical events and prose, the writer examines the seemingly enlightening but actually brutal attitude of the colonizer towards Africa. The paper proposes that using biblical structure and a number of biblical motifs, Barbara Kingsolver writes a “new Bible”, or examines through it the echo of the colonizing religion in the subdued country. The paper explores the novel from the perspective of the interpretation of biblical motifs in the theory of Northrop Frye. Analyzing the relationship between the Bible and literature, Frye finds in the Bible „the great code” of art which serves as a mould for the conventions of Western literature. Frye also makes a connection between biblical language and thought, and the language

and thought of literature and everyday life. From this perspective, the paper examines the biblical structure and motifs used in the novel *The Poisonwood Bible*. The writer follows the Price family from the Genesis, through the Revelation, to the Exodus, from suffering to redemption. From this perspective, the paper argues that through this archetypal structure and elements, the novel criticizes the attempt of the white missionary to “plant” his culture and civilization deeply in the “savage” heart of Africa.

Keywords: the Bible, biblical motif, Northrop Frye, critique of colonialism.

УДК 821.511.441.09

Марта Тертели Телек
Педагошки факултет у Сомбору
ttmarta@stcable.net

МИТОЛОГИЈА И МАЂАРСКА КЊИЖЕВНОСТ

Сажетак: Јединство уметности и мита, магије и ритуала с књижевношћу траје још од памтивека када је уметност била слушкиња митологије. Мноштво ликова из митова и легенди и данас је свеприсутно у нашој књижевности. Када сагледамо свеукупну мађарску књижевност, од њених првих почетака до данас, можемо веома лако и на први поглед уочити како она постаје свесна себе саме и своје улоге у нашој традицији. У доба ренесансе наши хуманистички оријентисани писци као што су Јанус Панониус и Балинт Балаши, вешто и обилато користе мотиве класичне митологије којима припада централно место у њиховом стваралаштву. Барок доноси значајну новину, видљиву код Миклоша Зрињиа, ослобађање од митологије и утицај хришћанства на развој мађарске књижевности. Просветитељство код класицистичких писаца (Даниел Бержењи и Михаљ Чоконаи Витез) огледа се у њиховим животним делима где су веома присутне имитације узора из Старе Грчке и Рима. У доба романтизма Михаљ Верешмарти, водећи песник тог доба, користи народне митове и ликове из њих. Управо тада Мор Јокаи пише модерну историју Миде. Велики представник симболизма, Ендре Ади, створио је целовиту, јединствену митологију у средишту које стоји његово биће. Он раније симболе местимично приказује на нов начин, а проналази их у Библији, митологији и историји свог народа и то углавном у њиховој међузависности. Касније се Шандор Вереш бавио душевним променама, проблемима бића, свести и морала што све можемо наћи у његовим делима. Он је трагао за објашњењима чак и уз помоћ митологије Далеког истока. У постмодерној мађарској књижевности Магда Сабо се истиче својим трагањем за светским јединством, доказаном истовременошћу на основу тога, јер мит траје до данас, поседује непролазну вредност.

Кључне речи: античка митологија, библијска путовања, источњачка митологија, симбол, самоизражавање, схватање, разумевање света.

Увод

И најстарији митолошки записи којима располажемо засновани су на вековима дугој усменој традицији прича и митова. Примитивни човек кроз митове објашњава настанак света и себе у њему, кроз митове објашњава и описује природне катастрофе и историјске догађаје свог времена. Митови су стварани и касније да би објаснили неки друштвени поредак, институцију или верски обичај. Они су преношени усмено, дакле њихови првобитни садржаји су непознати јер нису записивани. Последица усменог преношења митова је стварање великог броја различитих верзија истог догађаја које су каткад и противуречне.

У митској слици света, наука, уметност и религија јављају се као једно а њихово одвајање је несразмерно. Веза између уметности и мита трајала је веома дуго, а митолошки мотиви и данас представљају инспирацију у књижевности, али и у другим гранама уметности. Митологија је, наиме, такав извор уметничке инспирације у којој свака епоха може да пронађе себе. Посматрајући целокупну мађарску књижевност можемо уочити како мит постаје најизраженије средство самоисказивања ствараоца.

Мит, као одраз слике света, у модерној поезији углавном указује на свест о кризи. Из митова се добијају одговори на питања која је тешко објаснити; то су питања која човеков дух доводе до крајњих, често ирационалних, емотивних и примитивних напора из чијег зачараног круга на неки начин жели да пробије његова личност. Савремена митолошка поезија води битку са таквим онтолошким, моралним или друштвеним питањима на које наука није дала задовољавајући одговор, или на она која се увек поново и увек на други начин постављају у историји. Стварност пуна противуречности, питања људског постојања, забрињавајући развој догађаја у историји, то су питања која су појачала интересовање за митологију и митолошку поезију (Pomogáts, 1981).

Митолошки мотиви кроз епохе мађарске књижевности

Старомађарска митологија, у раздобљу пре примања хришћанства, садржи слична бића, чаролије, објашњење настанка света, замисли о његовом развоју и функционисању, као и друге митологије света. По мађарској митологији постоје три нивоа света. Горњи свет, свет добрих духова (где живе Бог, Богородица, Мајка ветрова и др.), средњи свет, свет који ми познајемо и у коме живимо (и ту су живела митолошка бића попут вила, вештица, змајева и сл.) и доњи свет, где су живели зли духови

(ђаволи, утваре, демони болести и др.). Средњи свет је био у вези са остала два света преко врачева и шамана. Ови људи имали су натприродне моћи које су се јављале, углавном, већ приликом рођења (нпр. рођени са више костију – са зубима или са више од десет прстију). Врач се могао родити са звездом на рамену или је могао имати златни зуб или златну косу. Врачеви су могли предвиђати будућност, мењати временске прилике, а понекад су се међусобно сукобљавали зарад владавине светом.

У митологији Арнолда Ипољиа можемо упознати духове: зле (враг, гном, демон, дрекавац) и добре (виле), култ природних елемената (ватре, воде, земље и ваздуха) и измишљене животиње, култ небеских тела, невероватних природних појава и годишњих доба (Сунце, Месец, сазвежђа, дуга, лето и зима). Можемо читати о настанку света, веровању у вештице и о основним карактеристикама паганских свештеника (о врачевима, шаманима, пророцима) (Cornides, 1978).

Јанус Панониус (1434-1472) је био најпознатији представник мађарског хуманизма. Био је братанац Витеза Јана, бискупа који је ценио науку. Јанус је свесни песник, сматра себе првим песником који је поезију хуманизма донео до Дунава чиме је Панонија постала део духовно уједињеног друштва Европе. Он је био први мађарски песник који није писао матерњим, мађарским језиком по узору на ренесансу, већ на латинским језиком, по узору на средњи век. Јанус се једанаест година школовао у Италији, колевци ренесансе где је био први Мађар, а можда и први Источноевропљанин који је усвојио знања ренесансне уметности. По повратку из Италије, у Мађарској га је краљ Матија, као образованог човека, поставио за бискупа печујске жупаније (Péter, 2000б).

Његова животна трагедија сажета је у епиграм под насловом „О једном бадемовом дрвету с друге стране Дунава“ који је писао у Печују 1466. године. Спољна инспирација песме је била једна изненађујућа и несвакидашња природна појава. На јужној страни планине Мечек, вероватно у башти печујске жупаније, у сред зиме процветало је бадемово дрво. Песника је дубоко дирнуло безнадежно цветање. Одмах је помислио на себе и своју судбину. Процветало дрво види као метафору; он је то бадемово дрво. Рано је процветало и његови цветови осуђени су на пропаст у зими панонске равнице. Ова непосредна, неизречена мисао је у ствари унутрашња инспирација овог епиграма.

Поред спољашње и унутрашње стварности песму прожима антика, у њу су уткане златне нити митологије. Додавањем ових нити, бадемово дрво са Мечека постаје легендарна златна јабука из врта Хиспериде. Овако нешто није видео ни Хомеров Одисеј на острву Алкинос. И најзад,

митолошка Филида, тужна судбина принцезе чија се туга због узалудног чекања на вереника Демофона претвара у самоубиство а милостиви богови претварају је у бадемово дрво (Szerb, 1998).

Виђена стварност, симболика која се крије иза ње и антика која све то прожима, представљају, без сумње, нераздвојно јединство и стварају високо поетичну уметничку напетост. Због тога ова песма и данас зрачи трагедијом палог и болесног човека феудалне Мађарске.

Елегија под насловом „Својој души“ говори о патњи и пролазности, о питању бити или не бити, о разбијању супротности између тела и душе да би се из тамнице тела ослободила душа. Ова мисао је космичко виђење света у једном признању. Јанус је, следећи неоплатонисте, веровао у лутање душа. Он је сматрао да душа живи у близини Бога и с времена на време сврати и долети на Земљу. Током тог пута добија људске особине, али их и губи и заборавља након свог постојања на земљи.

У својим песмама Јанус супротставља тело и душу. Од песничких средстава он користи: набрајање, детаљисање и сликовитост. Дело одише митским наговештајима, карактеристичним за то доба, било да је реч о небеским телима названим по старим боговима, или о Атласу који симболизује снажно људско тело. У овом дистиху је присутна промена тона – песме; на почетку дело је иронично да би се на крају завршило са горчином (Sötér, 1964a).

Балинт Балаши (1554-1594) је зачетник ренесансне лирике, метафизичке поезије и дворске драме на мађарском језику. Балаши је љубав сматрао највећом вредношћу у људском животу. Поезија писана Ани Лошонц, тзв. Јулији, није му донела очекивану љубавну награду али је захваљујући њој Балаши своје песме сабрао у циклус песама под насловом *Песмарице*. Поред витешких песама и стихова писаних Богу, у љубавној лирици Балаши приказује верска феудална схватања љубави на двору, где веза између витеза и даме личи на вазални однос и богобојажљивост. Песника рањава поглед даме, тако рањен постаје њен роб. Он се може „избавити“ из ропства, постати њен слуга и од даме добити „награду“. Догађа се и то да даме падају у ропство или да су оне покретачи (Péter, 2000a).

Због образовања у духу хуманизма, у Балашијевим стиховима често се појављује Венера, лепа античка богиња љубави и Амор или Купидон, Венерин крилати синчић. Кад се неко заљуби, каже да га је погодила Купидонова стрела. Тада постаје роб своје драге тј. даме, ако се дама сажали на њега и узврати му осећања, он постаје њен слуга. То је главна разлика између роба и слуге-роба.

Миклош Зрињи је у делу *Сигетска опасност* обрадио тему одбране града Сигета 1566. године у којој је главни јунак био његов прадеда (хрватски бан). Зрињи је писао по узору на класичне еписке Хомера и Вергилија, али је на њега оставило снажан утисак и дело Торквата Таса под називом *Ослобођени Јерусалим*. Митолошки елементи у Зрињијевим делима углавном потичу из хришћанске митологије, али Зрињи користи и античке мотиве, истовремено задржавајући обавезну форму класичног епа.

Еп приказује опсаду Сигета, смрт султана Солимана, чијег убицу песник, путем песничке слободе, сматра својим претком. Историјски заснован догађај прераста у борбу анђела, потхрањиван митолошком апаратуром. Догађај почиње на небу. Бог лично шаље турску војску као прекор мађарском народу који је дубоко загазио у грехе. На молбу бана, напетост попушта и Христос саветује јунака да срдечно прими саможртвовање. У последњој бици, чаробњак Алдеран позива душе из пакла да помогну Турцима, а душе бана и његових другова легија анђела носи у висину. На тај начин песник ову битку види као битку Две заставе; Зрињи је на тај начин видео борбу против Турака. Еп богати велики број епизода међу којима се истиче Јуранич и Радивој – прича налик Вергилијевој (Szerb, 1998).

Михаљ Чоконаи Витез (1773-1805) је готово потпуно обновио мађарску поезију узевши истовремено форме и стилове мађарске традиције, западне Европе и истока. Чоконаи сматра да је уметничка форма (уметност) највеличанственија човекова побуна против пролазности живота у којој човек може да сачува један тренутак, као мало острво, у поплави времена. На почетку XX века Ендре Ади и песници окупљени око часописа *Zanad* (Жигмонд Мориц, Арпад Тот) открили су величину и значај Михаља Чоконаи Витеза.

Љубавном песмом под насловом „Уздржана молба“ (писаном Јулијани Вајда), Чоконаи обнавља традиционалне фразе удварачке песме. У песми привлаче расположење и порука. Сам наслов и понављање мотива чине песму кокетном и китњастом налик рококоу. Ритмичност појачавају чисте риме и невиђени музикални ритам. Карактерише је симултани ритам. У форми кратке песмице формулисани су разлози радости. Извор радости је осећај узвраћене љубави. Карактеришу је поиграност, ведрина, митолошки елементи, слаткоречивост (Sötér, 1965a).

Основа песме је једна прилично истрошена метафора, „љубавна ватра“, али њена лепота је баш у томе што се песник враголасто поиграва овом сликом, отвара је и развија даље. Ако је љубав ватра, онда прави опекотине, а на те боли лек је само девојчица названа „дивна мала лала“.

Њен поглед жари ватром, али њене љубавне изјаве могу ублажити штетне последице те ватре. Заљубљени тражи лек за своју рану, тражи од драге да му узврати љубав, а потврдан одговор награђује пољупцем. Комплименти скривени у песниковом удварању продубљују се у последњој строфи речима хришћанских анђела и античке амброзије који је чине свечанијом и подижу у висину до богова.

Данијел Бержењи (1776-1836) је истовремено класициста и предромантичарски песник. У његовим песмама прво се осећа аристократско задовољство, а касније се изражава помиреност са судбином у свеобухватној кризи. Карактеристика његовог песништва је расположење предромантизма који, у залагају живота, увек осећа и укус покварености (труљења). Пролазност – то је Бержењијева главна порука. То је правац доживљаја у коме Бержењи достиже крајње границе. Његов сумрак траје више од петнаест година. Његов живот је на једној тачки кренуо низбрдо и полако, али сигурно он је тонуо све дубље и дубље у таму. Имао је свега 34 године када му је све кренуло низбрдо (Rónay, 1982).

Тема Бержењијеве поезије је бежање од стварности у античку поезију, у самоћу обојену митским сликама. Највећу вредност имају Бержењијеве елигије. Оне немају за циљ поучавање, већ намеру да се иза пејзажа открије осећај пролазности живота.

Опраштање од младости, пролазност, разочарење, главна су расположења у његовим елигијама, нпр. „Приближавање зиме“. Песма по стилу припада класицизму, то видимо из више варијација и митолошких елемената. Познавање и признавање песме постоји захваљујући преживљавању животне ситуације и предивном опису јесени.

Ово дело писано је у самоћи и горчини (налик Бержењију, слична осећања инспирисала су и Јануса Панониуса када је писао дело „О једном бадемовом дрвету с оне стране Дунава“, јер је и он ово дело писао вративши се из Италије и видевши безизлазну ситуацију у својој земљи). Са великом тугом признаје чињеницу да му је младост отишла заувек, неискоришћено и неприметно. Док у природи постоји кружење, после зиме поново се рађа пролеће, човекова судбина завршава се смрћу. Због смрти своје душе, он пева жалопојку на крају елигије; он више никад неће бити део лепоте младости.

Поезија Михаља Верешмартија (1800-1855) вуче корене из митологије. Посебно значајно место има несвесно. Јунг сматра да, када бисмо успели једним замахом одсећи и прекинути све светске традиције (обичаје), у следећој генерацији поново би почела сва митологија и

религије света. Мит спава као оковани титан у дубини човечије душе. Верешмарти је мит извео из душе на светлост дана (Szerb, 1998).

Ова митолошка машта даје поезији Верешмартија невероватну перспективу. Кад говори зидови се руше, лампе створене човечијом руком се гасе, а ветар доноси језу неког старог света. Наш живот ће бити много већи кад читамо Верешмартија јер осећамо да нам је душа повезана са стварима које се не могу и не смеју именовати. Верешмартијева машта се чини зачарана, осећамо као да он не управља својим сликама, да их не ствара он, већ га оне приморавају да их пише.

На неки начин подражавајући архаичне митове, романтичари широм Европе стварају сопствене митове, користећи елементе бајки (нпр. Колриџ). Тако се отвара провалија између стварности и идеала. Узрок због чега је Верешмарти сео и написао еп под називом *Лет Залана*, у време када се у европској књижевности тај стил (еп) убрајао у музејске вредности, јесте тај што је имао машту митоствараоца. Док је за друге мит био музејска вредност, за њега је био одговарајуће средство самоисказивања.

Еп је дело које има највећу претензију јер жели да рефлектује цео свет. Цео свет треба да садржи, не само земљу, већ и пратеће метафизичке елементе. Еп не може проћи без метафизике – то поручују, на наиван начин, стари закони поетике; мора да садржи чудесну митолошку апаратуру. Од давнина је митологија носилац метафизике епског песништва. Песничку славу Верешмарти је утемељио епом о освајању – *Лет Залана*, који јача националну свест. У њему се паралелно описује борба под вођством Арпада и љубавна прича Ете и Хајна. У овај опис је уткао своју властиту болну причу, непосредно уградивши бајковити лик Јужњачке виле. Еп одише древном мађарском митологијом, бајковитим светом вила, намером да се уздиже мађарско јунаштво, лириком жаљења за жртвама борбе, језом због минулог јунаштва и буђењем националне свести.

Верешмарти има две врсте мита: рационални мит и јединствени визионарски мит. Песник је увек сматрао да је религија старих Мађара двострука као религија Персијанаца, и због тога у делима постоје два бога супарника: добар и зао бог. Али прави мит се не јавља у апаратури мита, него у систему поређења. Техником реалистичког поређења се креће од мање стварног, ка стварнијем свету. Овај правац поређења код Верешмартија је баш супротног смера. Познату појаву пореди са мање познатом, реалне ствари са иреалним, са визијама, са митолошким чудима. Пут асоцијације тежи дереализацији, одвајању од реалног. Њему су ове слике стварније, оне су дошле прве, оне су му прве спонтано пале на памет.

Наша практична цивилизација ове митолошке слике осећа као субјективне визије које немају везе са реалношћу. Верешмарти успева да се врати на ону путању на којој су, својевремено, као природно изражавање, настајали митови. То је време када су људи још имали конкретно виђење снаге судбине која је управљала њиховим животима. Остаци ових древних ликова из маште: змајева, вила, злих духова, још увек живе у сваком човеку и код сваког човека мање-више јесу део стварности (Szerb, 1978). Због тога је Верешмарти оставио утисак носиоца велике поетске мудрости; материјал за поређење захватио је из митске маште наших предака, из заједничког блага. Али шта може бити темељ модерном песнику који жели да буде национални песник, онда када нација већ вековима живи диференцирано, у различитим друштвеним класама, различитог занимања, са различитим мерилима вредности? Само једна ствар је остала заједничка: древна митолошка машта. После њега је само један песник, Ендре Ади, смео и могао ићи овим путем.

Шта је била митска основа Верешмартијевог епа? Унапред можемо изрећи конклузију да је свет пандемонијум злих духова, свет нема смисла. Где нема каузалности нестаје разлика између вероватног и невероватног. Ко крочи у чудесну шуму, оставља за собом законе стварног света. Излази из каузалности су тамо где сваки минут доноси чуда. У овој шуми живи машта овог песника. Свака појава је овде необјашњива. Међу оживелим дрвима, под небом које се савило под покретљиве гране, човек бива под утицајем нечег неизвесног, под утицајем злослутног, дрхтећег страха.

Митска основа Верешмартија налази чврсту формулацију. За њега је свет шума у сумраку, у сенци његову машту сачекују опасности и страхоте. Свет је пун ирационалних и непријатељских снага. Његово основно осећање према свету је језа која некад прераста у ужас. Од свих Верешмартијевих дела, вероватно је највеће, у сваком случају најпотпуније, дело под насловом *Чонгор и Тинде*. Прича има наивну лепоту, а ипак и филозофску дубину; она је леп симбол љубавне жудње, где су заједно присутни и људски и вилински свет, посматрање живота вишег реда и машта писца. Вилински свет, бајка, филозофија, народност, језик богат сликама, колоритно рецитоване, све то сједињава ова драмска песма. Извор дела је лепа прича из 16. века: прича о принцу Аргирусу и о једној младој вили. Верешмарти само делом прати Гергеи Албертовог Аргируса, у ствари, ово дело је изграђено сопственом логиком, чији је сваки покрет одједном и бајка и симбол. Дело овако није обична драматизована бајка. С једне стране, Верешмарти је уградио потпуно нове ликове, с друге стране, ликове и њихова дела повезује такав вишеслојни

систем симболике, да се ово дело може сматрати високо уметничким драмским делом које филозофски објашњава смисао и циљ живота. Његово место је поред *Фауста* и *Човекове судбине* (Babits, 1993).

Дело *Чонгор и Тинде* је остварило најглавније и најтеже тенденције покрета романтизма. Поново је удахнуло живот бајковитој шуми чији је последњи посетилац био Шекспир. Виле, врагови, вештице и космичка божанства јављају се на сцени код Верешмартија без празних маски и непријатних алегорија. На Верешмартијевом језичком ћилиму свет вила се несметано креће (Péter, 2000в). Драма обучена у бајковиту игру има ту чар да се у њој вилински свет грли са ликовима из стварног света, све шарене и неповезане ствари у главној идеји претапају се у симболично јединство. Свако алудирање, свака реч односи се на следеће питање: Где је радост?

Мор Јокаи (1825-1904) је романтичарски писац, чије је место међу великанима. Створио је широку читалачку публику; приближио је роман, као књижевну врсту, читаоцима; утицао је на друге писце чак и почетком XX века. Његово животно дело није утицало само на књижевни језик, већ и на језик конверзације. Поред Шандора Петефија и Имре Мадача, до 1940. године сматран је најчитанијим мађарским писцем у иностранству. Он је подигао на виши ниво мађарски приповедачки стил. Његове романе карактерише разноврсност тоналитета. Поред описивања, велики је мајстор у стварању заплета. Највећа оригиналност у његовим делима је приповедачка снага. Јокаи стварност црпи из сиве свакидашњице, оруђем романтичара. Он се у царству маште осећао као код куће; своју машту сматрао је стварнијом и истинитијом, био је склон да живи у илузији и њу гради. Волео је јединствене, стравичне и гротескне мотиве, тајновиту околину. Његов свет је толико егзотичан да и неегзотични предели постају егзотични када кроз њих пројезди његова машта. У делима на мађарском језику, он је створио егзотичну Мађарску преко седам мора.

Епска уметност Мора Јокаиа дошла је до изражаја после мађарске револуције (1848/49.) у 50-им годинама XIX века. Највећи део својих романа писао је у време безнађа у мађарској историји; то је било време под аустријским притиском. Он је открио своју песничку обдареност онда када су други заћутали. У деценији безнадежног мрака, национална вредност његових дела крила се у томе да је тешио мађарски народ који је запао у апатију. Створена је парола да је он утешитељ мађарског народа (Sótér, 1965б). Јокаи је у свом делу *Златни човек* успео да продуби устаљене једноличне (за романтизам тако карактеристичне анђеоске и ђавоље) карактере и то снагом стварања симбола. То се у великој мери односи на његов главни лик Михаља Тимара. Његов пример судбине залази дубоко у

културу људског рода: до мита о краљу Мидасу. Тимар је модерни Мида и његова судбина постаје слична судбини митског јунака. Једном учињени грех (крађа) му се освећује. Све што дотакне, претвара се у злато и што је богатији, све је несрећнији и што више покушава да се отараси богатства, на најневероватније начине, оно му се увек удвостручује. Крај је до небеса намножен новац који господари његовим животом. Његова судбина, грех, грижа савести утиче на исто, на новац (Péter, 2000б).

Из овог зачараног круга излаз је Ничије острво, као један од древних симбола живота. Ту живи Ноеми, принцеза златножуте косе. Она у руци носи једно царство, царство бајки. Пуна је саосећања и праведности; она је симбол вечно заљубљених и симбол мајке, оваплоћење женствености. Јокаи је и у њој створио женски архаични лик, као мотив у дечијим бајкама. Ово су дубоки, значењима богати симболи, који имају корене у архаичној култури човечанства, они одјекују у души сваког човека. Због тога је *Златни човек* ремек-дело. У овом роману Јокаи обнавља и друге старе симболе. У *Златном човеку* Месец (у древној митологији превртљив заводнички женски симбол), „црвени полумесец“, постаје мотив (идеја) водилца. Он игра значајну улогу у свакој битној тачки живота главног јунака.

Баладе попут Арањи Јаношевих – као књижевна врста која има више додирних тачака са митском маштом, непосредна је и добро уградива форма усклађена с митом, отворена према симболизму целим изгледом (бићем). Ова врста књижевности (баладе Арањи Јаноша) због митског садржаја није случајна, већ веома важна степеница која води до симболисте Ендре Адија и његових митолошких слика света и до у њима скривене ремитологизације. Слутња у баладама Арањи Јаноша, ирационална језа, алегорични мотиви, застрашујуће слике и магија речи, свет пун предсказања, најнепосредније отварају пут ка Адијевом симболизму, ка његовим унутрашњим пределима и визионарски обојеним просторима. Сујеверна атмосфера касних балада Арањи Јаноша, надахнућа пореклом из архаичног схватања света, охрабривале су Адија (знао он то или не) у симболичким визијама (János, 1996).

Ендре Ади је почетком XX века старе симболе, мотиве, библијске, митолошке и историјске елементе користио са новим значењем и новим, необичним повезивањем. Индивидуализовао је сваку своју песму: у већини песама налазимо по неколико таквих речи или кованицу коју у другим песмама није користио, ни пре, ни после тога. Речи, најситнија грађа језика, у песничким делима постају додирљиве, можемо осетити оно што означавају. Миклош Радноти о овоме пише следеће: „Песник и писац

почиње тамо где ствара себи свој свет, а то ради помоћу језика. Материјал су му речи које постају поезија онда када се одвоје од својих реченичних значења, постају део ствараоца, део песникове стварности, део песниковог света“ (Mohácsi & Vasy, 1996).

У Адијевој поезији сваки велики проблем налази своју сабласт или чудовиште, које утиче тако истински као да већ вековима живи у машти народа, као седмоглави змај. Човек је принуђен да мисли да је Ади пронашао надахнуће из колективне свести мађарског народа и изрекао оне митове који су немо хиљадама година пратили овај народ, то јест непостојећу мађарску митологију.

Његов свет је систем међусобно повезаних симбола који се стално шире. Разумевање изненађујућих симбола и ослобођених метафора често нуди више могућности. Основни доживљај је визионарски приказан „мађарски Угар“, изручен феудализму, друштвено и духовно сиромашан. У митски створеним „националним мађарским песмама“ заједно је преживео велике трагедије мађарског народа и наспрам тога је ставио могућност обнове. Полазећи од париског искуства, призвао је митску моћ новца, агресивност супротних интереса (Losonci, 1998).

Његове савременике изненадило је то да је понекад причао о мађарској нацији с таквом горчином као нико пре њега. Мађарски писци су углавном величали свој народ. Мрзео је тог Мађара, зато што је волео тог Мађара, онаквог, какав је требало да буде а није био. Обожавао је Париз, а Мађарског Угра – гробље душа – проклињао је у страшној митској визији, јер нико више од њега није желео да се Мађари ослободе источњачке неспособности и апатије. Својом мржњом и нападима желео је да продрма мађарски народ, хтео је да му да залет да коначно научи, од Париза, бржи начин живота, да живи потпунији и хуманији живот.

Најважнији фронт виталног схватања живота је љубав. То је оно што ствара изванвременске тренутке у животу сваког човека. Овде се сакупља све што је у рационалном добу икад било религија, митологија или хероизам. То је човеково последње уточиште, „најважнија ствар коју чека“, о коме Ади пише у својим песмама. Адијева митска фантазија наређује му да стане лице у лице с Богом. Бог се појављује као митска метафора: велики цетал (кит), најбољи дух, а јавља се и као брадати старац из *Библије*. Да је неко од великих пророка живео у XX веку, не би могао да види Бога другачије, а да је Ади живео у време стварања митова, уместо песама стварао би богове.

Пред крај живота, у Адијевим стиховима, све више су присутне ужасне, стравичне визије, смрт наговештава свој долазак у виду болести и

умора. Овај страх од смрти шапутао је Адију изненађујуће слике, мађарску митологију смрти. За Адија, касније, смрт не представља више претећи и тајанствени ужас већ велику извесност и сигурно пропадање. Ади се суочава с неизбежним, прихвата смрт као и остале законе живота и мири се с њом (Földessy, 1962).

Шандор Вереш (1913-1989) сматра да је непосредна, чулно опипљива или научно категоризована историја, само бескрајна гомила догађања, а права историја се може осмотрити по промени облика духа. Потоњем је нагињао у својим разноликим делима: сликовитим, осећајним, мисаоним и звучним носиоцима музикалног стваралаштва. За Вереша, Протеј није био само митолошки лик старих Грка, него симбол којим може исказати своја најличнија схватања. Удубљујући се у његова зрела дела, многи критичари су га звали протејским типом, мислећи на његову способност промене лика, на то да се у сваком песничком оделу добро осећао, без обзира на доба, стил или карактер. Ова „играрија“ није произашла само из његовог песничког знања и од Бога датог талента, већ је и одраз мистично митског а ипак реалног Јединства. Протеј, слично песнику, види, зна, разуме, а уме и да пренесе. То изражава и у својој песми „Протеј“.

У једној другој Верешевој песми, чији је наслов идентичан наслову збирке песама *Потопљени Сатурн*, битно је то што и митске верзије и дата песма разумеју време Сатурна као златно доба. Наслов песме алудира на крај тог златног доба. Најекстремније значење му је, дакле, слично гледишту Т. С. Елиота, фантазија о катастрофама (Mohácsy & Vasu, 1996). За њега су преживљене трауме део универзалног губитка вредности. У својим митовима, и другим великим песама, обрађује питања враћања старог јединства са светом, односа мушкарац-жена, супротности материје и духа и питања бити (сврхе) уметности.

У постмодерној мађарској књижевности, Магда Сабо (1917-2007) пише животно дело *За Елизу*, објављено 2002. године, у коме дочарава сопствену биографију, приповетку о свом детињству и младости. За разлику од других дела са сличном тематиком, у овом се појављује Цили, дете које су њени родитељи усвојили. Њен лик даје перспективу несвакидашњег породичног живота у Мађарској (у Дебрецину) између два светска рата. У лику избеглице из Сенте (данас у Србији), сироче Трианона приказује повезаност историјске и личне судбине. Сажета у роман, својом ритмиком и богатством пуна биографија лако избацује из колосека смисленост, која покушава да се освести приликом тражења повезаности. Идеја водиља нема јасну логику, као ни мрежа митских и књижевних

асоцијација и карактеристика. Могућности тумачења које нуди сам роман час се смањују, а час појачавају.

Неколико кључних речи и мотива овог романа вреди преиспитати јер скрећу пажњу на важне погледе, иако не исцртавају прецизни систем. Ауторка упадљиво често користи речи судбина и позориште, игру улога. У исто време неки ликови (отац, Цили, друг из разреда) имају неодољиво „митско зрачење“. Класично образовање и унутар њега првенствено књижевност, стално дају приповедачу модел схватања света. Митски и архетипски замишљен модел допуњава такође наглашена духовна и друштвено историјска мотивација. Јер заиста, митске размере наговештавају и историјски догађаји (светски рат, смањење мађарске државе).

Прича, која стално мења временске трасе, ставља у први план приповедачку свест. Магда Сабо ово сматра суштином модерног романа: „Нови романи представљају субјективно време, а јунаци су људска свест са својим сећањима, интензивним осећањима и кривудавим мислима“. У огледалу асоцијација у роману, сопствена свест се може апсолутизовати зато што се у њој може појавити свет као целина, може да створи истовремено временске трасе мита и божијег времена.

Закључак

Савремено изучавање митова је установило да се у митовима рађа такав систем знакова, сачињен од човекове маште и логике и од човекове спознаје света, који може да схвати и опише цео свет и да одговор на најшира светска, могло би се рећи глобална, а опет суштинска питања. Митолошки јунаци, као есенција постојаних односа, носе у себи супротности света и човекове напоре да те супротности премости.

Време ренесансе је огroman пробој према схватању митова. Не само да прави процеп на хегемонији хришћанства тиме што открива и легализује дотле само потискивану класичну митологију, већ уопштено усмерава пажњу на оне саставне делове митолошког континуума који је ван хришћанства.

Покрет барока у целини покушава да врати слику света католичког хришћанства, његови митолошки облици везани су за *Библију*, док у исто време резултате ренесансе не може да поништи, штавише, развијајући их даље, уграђује у себе неке идеје и схватања претходног доба. Уметност неокласицизма са својим култом свести, античку митологију обликује у дискретно и логично поређане слике и алегоричке.

Митолошка поетика романтичара, иако претходи митологизму XX века, никако није иста ни по принципима, ни по пракси, као покрет ремитологизације у XX веку. Добрим делом по слободи маште и због уздржаности од поимања стварности и чулног искуства тј. од недостатка истог, произилазе разлике између ремитологизације XX века и коришћења мита у романтизму.

Ствараоцима митова у време романтизма није био циљ стварање јединства светских друштвених и природних процеса у митској машти, већ стварање посебног света тајанствености, посебности, чудноватости, света пуног митске фантазије, натопљеног трансценденталном атмосфером и суочавање тог света са стварним животом. Митска структура не обликује првенствено сварност, већ ствара један свет идеала који му супротставља.

По стилу и погледима, претеча ремитологизације, која је нагло ојачала у XX веку, био је покрет симболизма који је настао у XIX, али се протеже и у XX век. Сродност симболизма и различитих митологија, религија и култура, свима је очигледна и полако постаје књижевно-историјска чињеница.

Разлика између митологизације XX века и ранијих покрета (првенствено Романтизма) јесте у томе што се проучавање митова у ремитологизацији XX века базира на искуствима позитивиста и реалиста. У сенци митских схема, маште и коришћења принципа, не стоје ирационализам, интуитизам, релативизам и пантеизам, него интелект који има намеру да обликује свет и постојање, који жели да доба и процес историје фиксира митским сликама.

Митови као форме свести, који дају могућност за обликовање и обухватање непрегледних и несистематизованих односа у лепој књижевности, створени су да одговарају изазовима свога доба. Услед синхроно-дијахроног процеса који се чини непрегледан, расејан и хаотичан, за уметника ремитологизације он поново пружа шансу и илузију презрења прегледности. Главни поетски задатак мита, након моделације и смисла тог доба, је у томе да покаже неке сталне, непроменљиве, сигурне вредности, позитивне или негативне, које прелазе преко излива емпиријског постојања и историјских промена. У исто време, у великим делима ремитологизације, увек постоји отеловљење садашњости, историје и митологије помоћу мита, који даје дубљи смисао историји.

Процес ремитологизације XX века још је већим делом неоткривен. Ипак, могу се направити огледи према таквим испитивањима који воде до најразвијенијих форми овог процеса и могу да се схвате као претече.

Литература

- Babits, Mihály (1993). Csongor és Tünde. У Сик Ештер (Ур.), *Felvilágosodás és romantika a magyar irodalomban* (313-324). Budapest: Holnap Kiadó.
- Cornides, Dániel (1978). Értekezés a régi magyarok vallásáról. У Диосzegi Vilmos (Ур.), *Az ősi magyar hitvilág. Válogatás a magyar mitológiával foglalkozó XVIII.- XIX. századi művekből* (13-32). Gondolat: Budapest.
- Földessy, Gyula (1962). *Ady minden titkai*. Budapest: Magvető Könyvkiadó.
- Jánosi, Zoltán (1996). *Nagy László mitologikus költői világa*. Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó.
- Losonci, Miklós (1998). *A képpalkotó Ady*. Budapest: Bíró Family Kft.
- Mohácsy, Károly & Vasy, Géza (1996). Budapest: Irodalom. Korona Kiadó.
- Péter, László (2000a). *Új magyar irodalmi lexikon I.* (A–Gy). 2. javított, bővített kiadás. Akadémiai Kiadó: Budapest.
- Péter, László (2000b). *Új magyar irodalmi lexikon II.* (H–Ö). 2. javított, bővített kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Péter, László (2000v). *Új magyar irodalmi lexikon III.* (P–Zs). 2. javított, bővített kiadás. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Pomogáts, Béla (1981). *A tárgyias költészettől a mitologizmusig. A népi líra irányzatai a két világháboró között*. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Rónay, László (1982). *Szabálytalan arcképek*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Sőtér, István (1964a). *A magyar irodalom története 1600-ig*. I. kötet. Akadémiai Kiadó: Budapest.
- Sőtér, István (1964b). *A magyar irodalom története 1600-tól 1772-ig*. II. kötet. Akadémiai Kiadó: Budapest.
- Sőtér, István (1965a). *A magyar irodalom története 1772-től 1849-ig*. III. kötet. Akadémiai Kiadó: Budapest.
- Sőtér, István (1965b). *A magyar irodalom története 1849-től 1905-ig*. IV. kötet. Akadémiai Kiadó: Budapest.
- Szerb, Antal (1978). *A varázsló eltöri pálcáját*. Budapest: Magvető Kiadó.
- Szerb, Antal (1998). *A magyar irodalom története*. Budapest: Magvető Kiadó.

Márta Törteli Telek

Mythology and Hungarian Literature

Abstract: The unity between art and myth, magic and ritual on one side, and literature on the other, has been present since time immemorial, when art was the maidservant of mythology. A lot of characters from myths and legends are even nowadays ubiquitous in our literature. When we observe the entire Hungarian literature, from its very beginnings up until now, we can easily and at a first glance notice how Hungarian literature is becoming aware of itself and its role in our tradition. In the Age of Renaissance our humanistically oriented writers, such as Janus Pannonius and Balassi Bálint, skillfully and profusely used the motifs of classical mythology, which occupied the central place in their work. Baroque brought about a significant novelty, visible in the work of Zrinji Nikola, the liberation from mythology and the influence of Christianity on the development of Hungarian literature. Cultural enlightenment spread by classicists (Berzenji Daniel and Mihály Csokonai Vitéz) is reflected in their magna opera, where imitations of models from Ancient Greece and Rome are very present. In the Age of Romanticism, the leading poet of the age, Mihály Vörösmarty, used folk myths and their characters. Exactly at the time, Mór Jókai wrote a modern history of Midas. Endre Ady, a great representative of Symbolism, created a complete and unique mythology, with his being at its centre. At times he presented the old symbols in new ways, finding them in the Bible, in the mythology and history of his own people, and mostly in their interdependence. Later on, Veres Sándor dealt with the issues of mental change, of being, consciousness and morale, which can be found in his works of art. He searched for explanations even with the help of the Far East mythology. In the postmodern Hungarian literature, Szabó Magda stands out due to her search for the world unity, the proven simultaneity based on the fact that myth lasts even to this day, and possesses a permanent value.

Keywords: antique mythology, biblical allusions, eastern mythology, motif, symbol, self-expression, world view.

УДК 821.134.2(862).09 Garcia Marquez G.

Барбара С. Јовановић
Филолошки факултет, Универзитет у Београду
barbara.milanovic@filoloski.rs

МИТ И МАГИЧНИ РЕАЛИЗАМ У РОМАНУ *СТО* *ГОДИНА САМОЋЕ*

Сажетак: Магични реализам, као правац у савременој хиспаноамеричкој књижевности, свој врхунац достигао је управо у роману Габријела Гарсије Маркеса *Сто година самоће*. Свет који нам аутор у овом роману представља, магичан је баш зато што је стваран. Магични реализам у овом роману одликује мешање стварности, маште и митских прича које су се на јужноамеричком тлу преносиле из генерације у генерацију, чинећи део колективне историје. У главним ликовима овог романа, припадницима породице Буендија и месту у ком се радња одвија, селу Макондо, мит и реалност су нераскидиво повезани. Мит је ту да покрене живот изнова, да учествује у стварању, казни грех, врати време које је неповратно изгубљено, мистификује смрт. Роман обилује разним митолошким мотивима, али у овом раду говорићемо само о оним преузетим из *Библије* (прогонство из раја, нестанак без смрти, пут ка обећаној земљи...). Свет који паралелно постоји као реалан и митолошки, један је од стваралачких идеала коме се аутор овим романом приближио. Савршен склоп мита и реалности је оно што овај роман чини посебним и једним од најбољих дела савремене хиспаноамеричке књижевности, што потврђује и Нобелова награда коју је Габријел Гарсија Маркес добио 1981. године управо за ово дело.

Кључне речи: магични реализам, митологија, хиспаноамерички роман, митолошки мотиви и симболи из Библије.

Увод

Савремени хиспаноамерички роман настаје четрдесетих година прошлог века. Завршетак грађанског рата у Шпанији довео је до прогона

интелектуалне елите која већином одлази у земље Хиспанске Америке. На тај начин доприноси процвату културног и интелектуалног живота на том подручју. У то време свет потреса Други светски рат, који доводи до изолације Европе чији је културни развој до тада помно праћен у Америци. Ово је такође период индустријског развоја и економског процвата Хиспанске Америке. Градови се нагло урбанизују, ствара се нова средња радничка класа, развијају се нижи слојеви друштва и ствара потенцијално већи број пратиоца културних дешавања и интелектуалног развоја на тим просторима. Након ослобађања колонијалних власти у становницима овог дела света, буди се питање националног идентитета. Национални идентитет у књижевним делима не тражи се више у сликовитим и живописним описима природе или у егзотичним националним традицијама. Тежња за универзалним донела је новом хиспаноамеричком роману способност да са зрелошћу сагледа друштвену и политичку ситуацију, али и преиспита роман и његове структуре као вид уметничког изражавања. У том периоду настају и три нова правца у оквиру хиспаноамеричке књижевности: чудесни (*realismo maravilloso*), магични (*realismo mágico*) и фантастични реализам (*realismo fantástico*).

Магични реализам се дефинише као продор у стварност од стране аутора, чиме његов поглед на свет постаје дубљи, сложенији и поетичнији; тај продор у стварност условљава њено разбијање и тада нам се јавља не само чулни и објективни вид ствари, већ и њихова скривена двосмислена и тајанствена страна (Мена према: Ивановић, 2009: 147). Лусила Инес Мена сматра да се магични реализам и фантастични реализам међусобно искључују док чудесни и магични реализам имају много заједничких елемената (Мена, 1975). Радња у делима магичног реализма има логичну структуру и привидно кохерентну радњу али се одвија у сфери магичних односа времена и простора (Павловић-Самуровић, 1993: 225). Нераскидива веза свакодневне стварности и магично-реалистичних елемената је управо оно што чини магични реализам (Барера, 2008: 117). Субјективни доживљај времена чини да оно губи стварне димензије и да добија сопствени, изненађујући, непредвидљиви ритам (Павловић-Самуровић, 1993: 225). Врхунцем магичног реализма многи сматрају управо роман *Сто година самоће*.

Чудесни реализам је израз који је први употребио Алејо Карпентјер 1949. године у предговору свог романа *El reino de este mundo* (*Краљевство овог света*), а представља један од специфичних видова хиспаноамеричког реализма (Исто: 224). Он је заснован на географским, климатским, етнографским и цивилизацијским особеностима појединих

хиспаноамеричких земаља, нарочито Кариба, где он према речима Карпентјера представља интегрални део свакодневице (Исто). Ослобођен граница објективне стварности, чудесни реализам је утемељен првенствено на неограниченој машти која слободно меша природно и натприродно, стварајући имагинарни свет у коме познати природни закони не важе и у коме све постаје могуће: сажимање или растакање простора и времена, прелажење граница између јаве и сновиђења, као и између живота и смрти (Исто: 224). Маштовитост припадника чудесног реализма често је заснована на изворној фолклорној традицији, предањима, легендама и митовима из усмене књижевности (Исто).

Фантастични реализам проникао је из индивидуалног напора да се објасни и открије стварност коју не уочавају чула (Исто: 226). У хиспаноамеричкој књижевности, фантастика и стварност се не искључују већ се прожимају и узајамно допуњују (Исто: 226). Машта није ништа друго до замишљање стварности па и фантастична књижевност представља реконструкцију света који није копија постојећег већ зона прожимања имагинарног и стварног (Исто).

Нови хиспаноамерички роман

Габријел Гарсија Маркес се сврстава међу најистакнутије представнике новог хиспаноамеричког романа и магичног реализма. Роман *Сто година самоће* објављен је 1967. године и сматра се једним од најбољих достигнућа у домену прозног израза. Ово дело, како наводи сам аутор, представља потпуни роман јер се у њему приказује затворени свет, од његовог почетка, па све до његовог краја, у свим видовима који један свет сачињавају: индивидуалном, колективном, историјском, легендарном и митском (Исто). Проф. др Далибор Солдатић истиче следеће карактеристике „потпуног романа“: 1. ретроактивно апсорбовање фиктивне стварности; 2. амбициозна креација која се такмичи са стварношћу; 3. истовремено супротстављање бинарних опозиција, као што су: традиционално-модерно, локално-универзално, стварно-имагинарно; 4. неограничена приступачност, при чему романсијер и теоретичар инсистирају на доступности и сложености белетристичког дела; 5. описивање тоталне стварности, чиме се алудира на истовремено примењивање процеса афирмације и негације стварне и фиктивне стварности; 6. затвореност света која истовремено егзистира као реални и митолошки – што представља стваралачки идеал коме се управо приближио Гарсија Маркес митолошким романом *Сто година самоће* (Солдатић 2002, 2008 према: Ивановић 2009: 149).

Кратка анализа романа *Сто година самоће*

У овом делу Маркес прибегава одређеном виду народног приповедања. Роман хронолошки прати породицу Буендија и историју митског села Макондо. Ово село први пут је поменуто у Маркесовом првом роману *La hojarasca* (*Опало лишће*) где путнике-намернике токови модерних времена доводе у Макондо (Павловић-Самуровић, 1993: 419). Макондо је мало место које су стварале придошлице са различитих страна, бежећи од грађанског рата. Оснивач овог места је породица угледног пуковника. У роману *Сто година самоће* Макондо је приказан кроз реалистично-митску слику. Приказано је његово оснивање, његов успон, укључивање у модерне цивилизацијске токове и његово пропадање. Живот Маконда тесно је повезан са животом породице Буендија која је оснивач овог места. Роман прати повезане животе различитих припадника ове породице, где, на први поглед, приче о њима имају смисла и отварају различите могућности, док се на крају све претвара у ништавило, узалудност и бесмисао (Исто). На крају њиховог пута налази се само разочарање. Хосе Аркадио Буендија, са својом супругом Урсолом оснивач је великог племена Буендија, као и насеља Макондо. Опседнут трагањем за непознатим пределима, жељом да спозна тајанствене законе који управљају светом, он представља неки вид супротности својој жени која је разумна, неуморна и посвећена стварању и одржавању породице (Исто). Сва мушка деца у овој породици, али и сви ванбрачни синови, носили су једно од два имена: Аурелијано или Хосе Аркадио; ово понављање истих имена из генерације у генерацију преноси и трагичну судбину свих припадника породице Буендија, од њеног зачетка до њеног истребљења.

Макондо у књизи не представља само простор на коме се збива радња овог романа, већ има активну улогу у креирању целокупне приче. То место поседује невероватну привлачност, којој не може да се одупре ни један од његових становника. Сви они који су из њега отишли, пре или касније увек су се враћали у Макондо. Различити ликови, са различитим судбинама, одлазили су и враћали се у Макондо где се њихов живот трагично завршавао. Макондо, са породицом Буендија, представља свет у малом. Све етапе кроз које пролази једно друштво приказане су кроз сазревање династије Буендија и развој Маконда. Како то на крају сагледава последњи члан породице Буендија – млади Аурелијано, ова династија имала је на располагању сто година живота које је провела у изолованости, узалудности и самоћи, и сада пред налетом библијског урагана, она нестаје заувек, не остављајући траг за собом (Исто).

Једна од централних тема романа, свакако је самоћа. И поред тога што је породица Буендија многочлана, сви њени чланови су на неки начин усамљени и свако од њих је у свом свету. У роману нема класичне поделе ликова на добре и лоше, они се деле на становнике Маконда и оне који долазе из далеког света, али све њих везује то што су заробљени у самоћи. Чак је и Макондо, мало, изоловано место, на неки начин усамљено. Последњи редови у роману ту су да оставе снажан утисак на читаоца и истакну значај који има самоћа, као једна од кључних тема овог романа:

Макондо се већ претворио у страشان ковитлац прашине и рушевине које је разносио библијски ураган, када је Аурелијано прескочио једанаест страница да не губи време у сувише познатим чињеницама, и почео да дешифрије тренутак у коме је живео, дешифријући га у тренутку живљења, проричући самоме себи у тренутку дешифровања последње странице пергаментa, управо као да би себе сагледавао у огледалу које говори. Затим је опет прескочио да би предухитрио пророчанство и тако сазнао датум и околности своје смрти. Међутим, пре него што је дошао до последњег стиха, схватио је да никада више неће изаћи из те собе, пошто је било предвиђено да град огледала буде ветром сравњен и избрисан из памћења људи у тренутку када Аурелијано Бабилонио заврши дешифровање пергаментa, и да све што је у њима било написано буде непоновљиво одувек и заувек пошто племе осуђено на сто година самоће није имало друге сврхе на земљи (Маркез, 1973: 329).

Иако је на први поглед ток времена у роману линеаран, време је циклично и неодређено. Преплићу се мисли и утисци, временски ток мења брзину, а понекад се и зауставља, одајући утисак да се сви догађаји дешавају истовремено. Дело обилује метафорама и иронијама савршено обликованим на темељима реализма.

Магични реализам у роману

У роману се ствара комплексна реалност мешавином митских и магичних елемената. Једна од основних одлика магичног реализма у овом књижевном делу је и уметност превазилажења првог плана историјских догађаја у циљу откривања набоја маште и колективних митова који су се вековима преносили, из генерације у генерацију. Ауторов свет је магични, зато што је стваран. Различити елементи реалности попримају неке чудне особине које их у исто време чине магичним, стварајући на тај начин магични реализам. Јасна граница између живих и мртвих у роману не

постоји. Када Ремедиос, једна од чланица породице Буендија умире, она нестаје вазнесена на својој постељи иако се касније поново појављује, чинећи дијалог између живих и мртвих потпуно реалним. Такође се у роману појављује киша цвећа која је обасула Макондо, али и киша која је падала четири године, једанаест месеци и два дана. Све ово доприноси стварању једног магичног, али у исто време и реалног света који је у великој мери несразмеран.

Мит

Нема сумње да је мит данас у средишту теоријског интересовања због једноставне чињенице да се ниједан феномен модерне културе не може разумети а да се у њему, на овај или онај начин, не сагледа значајно присуство мита (Петровић, 1995: 116). Дефиниције мита су многобројне а неретко и контрадикторне. Ипак дефиниције мита најчешће поручују да мит живи тамо где свет нема логичног објашњења (Белц, 1984: 28). Мит је порука, говор. Границе мита су формалне а не супстанцијалне, дакле све може бити мит (Барт, 1971). Ако је језик прикривени израз мита, важно је шта имплицирају три карактеристична термина грчког језика који означавају реч (митос, логос и епос). Митос означава ауторитативан исказ о ономе што је откривено, објављено или свето и при томе се мора веровати у снагу те речи; логос означава истину која се разумом прима, а за то су потребни ваљани докази, аргументација и чињенице; епос – разглашавање гласа при чему је овде значајна сама форма исказа, поетска димензија језика (Петровић 1995: 117). Тако су у миту присутне све три најважније људске функције: религијска, сазнајна и естетска: добро, истина и лепота (Исто: 117).

Библијски елементи у роману *Сто година самоће*

Неки од књижевних критичара (као што је Д. Л. Шо) сматрају ово дело пародијом библијске митологије јер књига обилује алузијама на библијске приче. Означавајући приче из Библије митолошким, не желимо да умањимо њихову религијску вредност нити преиспитујемо њихову веродостојност. Циљ нам је само да укажемо на аналогију појединих делова романа са Библијским причама.

Хосе Аркадио и Урсула представљају један вид Адама и Еве који падају у грех али никада не проналазе искупљење. Они су прогнани из раја и траже ново место где ће започети живот и основати породицу. Узроком прогона може се сматрати убиство Пруденсија Агилара које је починио

Хосе Аркадио (Каталин, 1971). Бег након убиства се такође појављује у *Библији* када млади египатски принц Мојсије убија Египћанина који је кажњавао израелског роба. Знајући да припада израелском народу, Мојсије је правду преузео у своје руке и након тога је морао да побегне тражећи мир. Хосе Аркадио није могао да пронађе мир све док се није одселио, закопао своју сабљу и поклао своје борбене петлове не би ли се на неки начин одужио покојнику и пронашао мир. У новом месту Хосе Аркадио и Урсула, са својим потомцима, пролазе кроз разна искушња, успоне и падове, баш као и Божији народ у пустињи на путу ка обећаној земљи. У свим поглављима у *Библији*, која описују пут кроз пустињу, Бог игра главну улогу, док је та улога у роману пренета човеку. Човек је узрок и последица сопствених дела, он је потпуни власник сопствене судбине. Маркес даје посебну моћ човеку чинећи га потпуним кројачем своје судбине, али указује и на последице човековог избора завршавајући његов живот трагедијом и безнађем. У митолошком и библијском контексту, живот породице Буендија састоји се из три дрвета: дрвета сазнања, дрвета живота и дрвета смрти (Ивановић, 2009: 151). Дрво сазнања представља проналажење новог места за живот и покушај откривања новог света. Међутим, као што и дрво познања добра и зла у Еденском врту Адаму и Еви није донело ништа добро, нова знања нису попунила празнине у животима припадника породице Буендија. Змија је преварила Еву да проба плод забрањеног дрвета откривајући јој да ће, уколико проба плод, постати као Бог и моћи ће да разликује добро од зла (Евери, 1988: 27). Маркес је својим ликовима у роману дао божанску моћ, али су и његови ликови завршили трагично, као на неки начин и Адам и Ева. Дрво живота представља ширење породице Буендија и рађање њених многобројних чланова чији се несрећни животи трагично завршавају дрветом смрти. Киша је такође један од библијских мотива; падала је четири године, једанаест месеци и девет дана. Ово је алузија на библијски потоп и кишу која је падала четрдесет дана и ноћи. Потоп је уследио као Божија казна за велико умножавање греха на свету, па и киша у Маконду алудира на казну. Цео роман представља приказ династије Буендија од њеног почетка до трагичног краја, управо као што *Библија* приказује свет од његовог зачетка до истребљења.

Закључак

Иако постоји велики број студија које се баве романом *Сто година самоће*, ово дело и даље представља неисцрпни извор за истраживаче. Иако постоје бројне дефиниције овог романа, ни једна га у потпуности не

описује. Карлос Фуентес овај роман назива мешавином епопеје, утопије и мита (Павловић-Самуровић, 1993: 426). Други га дефинишу као синтетички, митолошки и алегоријски роман, посвећен трима средишњим страстима наше цивилизације: еротској страсти (хедонизму), страсти за ратом (агресивизму) и страсти за знањем (ерудизму) (Ивановић, 2009: 150). Али без обзира на различитост дефиниција, све оне говоре о незаобилазним митолошким елементима овог романа. Иако дело обилује алузијама на различите митологије, због ограничености дужине рада, споменули смо само оне које потичу из *Библије*.

Приказ света од његовог зачетка до трагичног краја, већ на почетку нас подсећа на *Библију*. Породица Буендија представља Божији народ, Израел, који пролази кроз различите невоље на свом путу ка обећаној земљи. Међутим, исход њихових путева је различит. Породица Буендија бива потпуно уништена, док у *Библији* Бог доводи свој народ до циља. Управо одсуство Бога у роману *Сто година самоће* указује на моћ коју је писац дао својим ликовима. Они су сами кројачи својих судбина, али исход њихових избора је трагичан. Тиме писац поручује да човек не може изаћи из лавиринта разочарања. Сви његови ликови у роману желе да проникну у суштину и природу ствари, али им то није дозвољено. Самоћа је оно што их окружује, а незнање их безизлазно чека на крају њихових бедних живота.

Као што смо већ поменули, овај роман се сврстава међу најистакнутије представнике новог хиспаноамеричког романа и магичног реализма. Оно што га чини посебним је управо савршено уклапање реалистичних и магичних елемената који стварају један нови свет. На себи својствен начин, аутор осликава недовољно дефинисан простор са цикличним током времена и мало место Макондо које се у потпуности уклапа у већ створене делове ове чудесне слагалице, док самоћа представља нит која све те делове повезује. У овом роману, у исто време, све је мало и велико, чудесно и реално, традиционално и модерно, локално и универзално.

Сложеност исказа и истовремена присутност великог броја различитих елемената, који се савршено уклапају, једне су од основних одлика овог романа. Стога, овај рад представља покушај приказивања само два аспекта овог комплексног књижевног дела, које је још увек немогуће у потпуности сагледати и објаснити.

Литература

Примарна литература

- Гарсија Маркез, Г. (1973). *Сто година самоће*. (Ј. Мимица-Поповић, прев.)
Београд: Београдско издавачко-графички завод.
- García Márquez, G. (2007). *Cien años de soledad*. Real Academia Española:
Asociación de Academias de la Lengua Española.

Секундарна литература

- Барера: Barrera, T. (2008). *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tomo III, Siglo XX. Cátedra.
- Барт, Р. (1971). *Књижевност, митологија, семиологија*. Београд: Полит.
- Белц: Beltz, W. (1984). *Biblijska mitologija, Bog i bogovi*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Every, G. (1988). *Kršćanska mitologija*. (В. Merlin, прев.) Оратија: Otokar Krešovani.
- Ивановић, В. Р. (2009). Роман као вербална креација. У: *Ријеч* бр. 2. Никшић. Преузето са:
<http://www.ff.ac.me/dokumenta/Rijec%20II/Radomir%20Ivanovic.pdf>
- Katalin, K. (1971). *Mito y realidad en „Cien años de soledad“ de Gabriel García Márquez*. Centro Virtual Cervantes.
- Мена, Л. И. (1975). Hacia una formulación teórica del realismo mágico. У *Bulletin Hispanique* 77. str. 395-409.
- Павловић-Самуровић, Љ. (1993). *Лексикон хиспаноамеричке књижевности*. Београд: Савремена администрација.
- Петровић, С. (1995). *Митологија, култура, цивилизација*. Београд: Чигоја штампа и Салус.
- Петровић, С. (1992). *Митологија, магија и обичаји*. Ниш: Просвета. Сврљиг: Народни универзитет.

Barbara S. Jovanović

Mito y realismo mágico en la novela *Cien años de soledad*

Resumen: Realismo mágico como género de la literatura latinoamericana contemporánea, alcanzó su máximo en la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez. El mundo que es representado en la novela es mágico pero al mismo tiempo muy real. Realismo mágico de esta novela se caracteriza

por la búsqueda de la realidad propia a través de la imaginación y la mitología colectiva que forma parte de una historia colectiva en las tierras latinoamericanas. Realidad y el mito son inseparablemente vinculados, tanto en los miembros de la familia protagonista, Buendía, como en mismo pueblo, Macondo. El mito en la novela representa una fuerza de la vida nueva pero también forma parte de la creación, castiga los pecados, devuelve los tiempos perdidos y mistifica la muerte. La novela está llena de los motivos religiosos (expulsión del Paraíso, ausencia de la muerte, camino hacia la tierra prometida...). Un mundo real y al mismo tiempo mítico es un ideal literario que el autor había alcanzado con esta novela. Conjunto perfecto del mito y la realidad es lo que hace esta novela tan especial y una de las mejores obras de la literatura contemporánea latinoamericana, por la cual el autor ganó el premio Nobel en 1981.

Palabras claves: realismo mágico, realidad, mitología, novela nueva hispanoamericana, literatura hispanoamericana, motivos mitológicos, símbolos religiosos.

UDC 821.134.2(82).09

Nataša N. Guzina
Filološki fakultet, Univerzitet u Beogradu
natasha.guzina@gmail.com

EL MITO Y LA LITERATURA CONTEMPORÁNEA: JORGE LUIS BORGES Y LA PROSA DE LABERINTOS

Resumen: El presente trabajo aborda el tema de la presencia del mito clásico en la literatura contemporánea. A través del análisis de la escritura de Jorge Luis Borges, en la cual el laberinto como símbolo desempeña el papel crucial, se intenta en este trabajo explicar cuál es la función del mito en la literatura borgeana y cuáles son los aspectos del mito clásico que mejor expresan las ideas de Borges como un autor contemporáneo. La manera de la que Borges utiliza el lenguaje metafórico y simbólico, propio del mito, revelará la actitud del escritor frente a la imposibilidad del hombre de explicar el mundo, al mismo tiempo que la incapacidad del lenguaje para expresar la realidad.

Palabras clave: mito, Jorge Luis Borges, laberinto, literatura borgeana, literatura contemporánea.

El mito – de los tiempos remotos a la literatura de nuestros días

Aun desde los tiempos remotos ha estado intentando el hombre llegar a saber cuál era la clave del conocimiento del universo. Teniendo esto en cuenta, hay que destacar que entre todas las formas literarias, el mito es el que más tiene que ver con esa ansiedad del ser humano para descifrar el mundo que lo rodea y encontrar razones de nuestra estancia en la tierra. Se cree, además, que el mito representa una de las primeras formas del pensamiento empleadas por el ser humano con el fin de conocer su entorno y relacionarse con él (Huici Módenes, 1998: 20). Al respecto, se considera que “la presencia universal del mito demuestra una profunda necesidad, por parte del espíritu humano, de usar otros caminos, además de la razón, para encontrar, más allá de los significados inmediatos, las causas secretas de las cosas” (Vitsaxís, 2007: 15). Una vez determinado lo anterior, se puede concluir que la creación del mito se origina en

el ansia existencial humana lo que nos lleva a conclusión que la historia del mito de cierta forma concide con la historia global del espíritu humano (*Ibid*: 14).

Antes de pasar al análisis de los puntos más importantes que tienen que ver con el empleo del mito en la literatura contemporánea, conviene primero definir esta forma literaria empezando por los tiempos más remotos. Para ello, partiremos de los griegos antiguos que crearon el término *mito*. En aquellos tiempos, éste tenía dos significados que se utilizaban alternativamente: el de *logos*, en el sentido de cualquier tipo de relato, y el de la *narración*, suponiendo bajo este término cualquier historia imaginaria o mentirosa (Vitsaxís, 2007: 15). Podemos concluir que con el paso de tiempo el segundo significado, es decir el de la narración mentirosa, se hizo más presente, así que en la actualidad, este término se emplea exclusivamente con respecto a la fantasía humana. Según la definición de Vasilis Vitsaxís:

En un sentido más estrecho, el mito es: 1) Producto de la fantasía, para cuya creación ésta recoge y compone, en nuevas estructuras, elementos extraídos de la memoria a fin de satisfacer una necesidad interior. 2) Tradición oral de otra naturaleza profundamente arraigada en un grupo social (*Ibid*: 17).

No parece extraño que precisamente el mito como forma literaria esté tan presente en la literatura contemporánea. Es más, se dice con frecuencia que el mitologismo moderno viene como producto de la crisis de la cultura burguesa, igual que de la crisis de la civilización entera (Meletinski, 2001: 7). Si tenemos en cuenta la importancia de los mitos y su permanencia en la expresión literaria tanto oral como escrita, podemos concluir que los mitos contienen los persistentes y eternos modelos culturales y nacionales y las más viejas especulaciones filosóficas que los hacen presentes en la literatura de los últimos siglos.

La prosa laberíntica de Jorge Luis Borges

Hablando en una entrevista sobre de dónde proviene la idea del laberinto en su prosa Borges dijo:

Proviene de un grabado que había en un libro francés en el que se encontraban las siete maravillas del mundo y, entre ellas, estaba el laberinto, que era como una gran plaza de toros, pero muy alta. Se veía que era muy alta, porque había un pino que no llegaba a la altura del techo y había hendijas. Pensé siendo chico, que si yo miraba bien podía ver al minotauro que estaba adentro. En realidad jugué con esa idea y

me gusta pensar ahora que juego con ella. La palabra es tan linda, laberinto (Roffé, 2001: 22).

Jorge Luis Borges es uno de los escritores que han revalorizado la importancia del mito en la literatura. Convencido de que el lenguaje carece de la capacidad para expresar las realidades que supuestamente refleja, Borges, como un modo de conocimiento, utiliza otro tipo de lenguaje, el simbólico, el que es muy propio del mito como forma literaria. El uso del mito por parte de muchos autores modernos se puede explicar por un intento de salvar el abismo que existe entre el mundo objetivo y el sistema lingüístico empleado para aludirlo, a través de un lenguaje de muy fuerte potencia simbólica (Huici Módenes, 1998: 39-44).

Partiendo de la creencia que es imposible conocer el universo y que los medios lingüísticos carecen de la posibilidad para describir todo lo que el universo representa, Jorge Luis Borges, en una fase de su labor literaria, se da cuenta de que el lenguaje simbólico del mito es un medio muy potente para hablar de la realidad a través de las alusiones. Como apunta Claudio Rodríguez Fer en su estudio sobre el escepticismo y la fantasía en la obra de nuestro escritor: “no sólo desconocemos el cosmos, sino que sería absurdo pretender penetrar en su cerne y en su lógica, dado que su vastedad trasciende tanto al ser humano que sería imposible que éste lo comprendiese desde sus modestas y limitadas perspectivas” (Rodríguez Fer, 1998: 150).

Borges fue consciente de que los poetas y escritores tienen una tarea muy importante: salvar la historia y las hazañas humanas del olvido. Precisamente por eso reconoció la importancia de los mitos y fue convencido de que detrás de la ficción, el lenguaje simbólico y la metáfora se esconde la verdad sobre el universo. Sirviéndose de mito en su prosa, Borges intenta superar las faltas que posee el lenguaje con respecto a describir el mundo que nos rodea. (*Ibid*: 47-48). Como podemos ver, el hecho de que Borges utiliza el mito en su prosa no es mera casualidad. La intertextualidad es una de las características más importantes de su labor literaria. Se dice con frecuencia que “es imposible escribir sin tener en cuenta nuestras lecturas anteriores, más aún, escribimos sobre nuestras lecturas” (Pedraza Jiménez, 2002: 426). Con el fin de hacer un breve recorrido por los temas míticos que Borges utiliza en su prosa con mayor frecuencia destacamos entre otros:

- el tema del laberinto, que en unas ocasiones aparece como símbolo clásico y en otras como símbolo personal;
- el tema del tiempo circular (tema universal característico de la tradición antigua griega, mientras que la visión lineal del tiempo es propia de la cultura judeo – cristiana; la misma circularidad en la obra de Borges se refiere al

lenguaje, o sea al carácter circular del lenguaje donde las palabras acaban siempre remitiendo a otras palabras);

- el tema de la *coincidentia oppositorum* que se refleja en la conciliación de los rasgos opuestos del mismo personaje literario y que consiste en que todo corre hacia su contrario; (Huici Módenes, 1998: 65-66).

Todos los relatos contenidos en *Ficciones* y en *El Aleph* hacen por lo menos alguna referencia al laberinto: “Funes el memorioso”, “El Aleph”, “El jardín de los senderos que se bifurcan”, “La Biblioteca de Babel” etc. En algunos de ellos el laberinto es la parte de la narración, mientras que en otros la estructura del relato es laberíntica, es decir, está compuesta por argumentos que contienen otros argumentos, historias que se entrelazan y que provocan una fragmentación del texto. En otros casos, el laberinto representa un símbolo que encontramos con frecuencia en los relatos incluidos en los libros mencionados. Como menciona Cristina Grau en su estudio titulado *Borges y la arquitectura*, “Borges nos ofrece –a través del símbolo del laberinto - la imagen caótica del universo y del individuo indefenso perdido en él.” (Grau, 1999: 62). En lo que Borges constantemente insiste, utilizando el laberinto como símbolo, es la complejidad del universo y la imposibilidad de explicarlo y entenderlo. Dedicando su minucioso e informativo estudio a la relación que se mantiene entre la arquitectura y la obra de Jorge Luis Borges, Cristina Grau trata de explicar la importancia del laberinto como símbolo mitológico para la narrativa de Borges:

Desde los primeros relatos de Borges a los últimos está presente el laberinto. Sin embargo en la mayoría de los casos el laberinto se dibuja en la mente del lector sin que Borges lo nombre, probablemente porque es consciente de la fragilidad del término y del poder de las palabras para destruir las cosas que nombran. Y es que el laberinto es especialmente sensible a un intento de ordenación, de clasificación, de definición. Si su característica fundamental es crear la desorientación, a medida que avanzamos en el camino que lleva del mito al arquetipo, un camino de reducción a un esquema cada vez más simple, se produce la pérdida de su propia esencia. El sólo hecho de nombrarlo implica un falseo porque se modifica la materia misma de que está hecho: nuestro miedo ancestral de perdernos. (Grau, 1999: 177).

Como ya ha sido mencionado, casi no hay cuento en el que, de una forma u otra, como figura central o una alusión no aparezca la imagen de laberinto. Es evidente que Borges ha ido perfilando este símbolo a lo largo de los años hasta dotarlo de una riqueza semántica muy profunda. Adrián Huici

Módenes igual que Cristina Grau insiste en que, excepto al simbolismo que la imagen de laberinto esconde en la narrativa de nuestro autor, ésta mantiene una relación muy estrecha con la obra de Borges en general:

la obra de Borges es laberíntica, y como tal, idónea para que el lector se extravíe en ella, en este caso, un extravío gozoso, aunque muchas veces el propio autor se ocupa de que ese placer se transforme en inquietante duda e, inclusive, en una soledad mucho más que física (Huici Módenes, 1998: 135).

Lo que resulta interesante es el hecho de que la imagen de laberinto como símbolo no sólo abarca todos los temas a los que se dedicó Borges en su prosa, sino que une todos los símbolos que aparecen en su producción literaria. Aparece como símbolo de todos los símbolos y se parece a Alef “aquel punto inconcebible que contiene en sí mismo todos los puntos del Universo” (*Ibid*: 156). La manera de la que Borges entiende la literatura tiene la estructura similar, es decir, laberíntica. Lo que afirma el mismo escritor es que el texto, como forma literaria, es un punto en el que se unen todos los textos escritos hasta entonces, pero al mismo tiempo los que estarán escritos en el futuro. De allí proviene la idea de Borges que dice que un escritor puede escribir solamente sobre las cosas que antes había leído en algún sitio y que nunca puede ser original, siendo todo lo que pretende decir con su labor ya escrito de una u otra forma. Leyendo y releendo la obra de Borges, lo primero que llama atención del lector es la intertextualidad que da la impresión de un gran laberinto en el que no podemos desenvolvemos. Teniendo en cuenta lo anteriormente dicho, observamos que el lector tiene la sensación de que cada vez pasa por los mismos lugares en los que queda detenido (*Ibid*: 157).

“La Biblioteca de Babel“, el laberinto de posibilidades infinitas

Son muchos los intentos de hacer una clasificación del laberinto como símbolo en la obra de Jorge Luis Borges. Una de las clasificaciones más detalladas y precisas la hizo Cristina Grau en su estudio titulado *Borges y la arquitectura* donde menciona: los laberintos generados por adiciones infinitas, los laberintos de las duplicaciones y simetrías, los de la vía única y la ciudad como laberinto. El tipo de laberinto en el que se basa la mayoría de los relatos borgeanos es el laberinto de la enorme complejidad espacial que abre la posibilidad de distintas alternativas de moverse. El relato que mejor lo representa es “La Biblioteca de Babel” (Grau, 1999: 65). Lo que destaca en este relato es el espacio arquitectónico:

El universo (que otros llaman la Biblioteca) se compone de un número indefinido, y tal vez infinito, de galerías hexagonales, con vastos pozos de ventilación en el medio, cercados por barandas bajísimas. Desde cualquier hexágono, se ven pisos inferiores y superiores: interminablemente. . . . Por ahí pasa la escalera espiral, que se abisma y se eleva hacia lo remoto. (Borges, 2003: 86-87).

Lo que impide la orientación del lector es la uniformidad espacial que es propia de cualquier espacio laberíntico. Como añade Cristina Grau:

La visión que se tiene desde cualquier hexágono asomándose al pozo de ventilación, es siempre la misma, tanto al desplazarse de un hexágono a otro, como subiendo o bajando. No hay ningún elemento de referencia que indique a qué altura nos encontramos ni en qué pozo (Grau, 1999: 66-67).

La presencia de la escalera espiral, la carencia del centro de la Biblioteca o de cualquier punto de referencia y la carencia de dimensión aumenta más aún la desorientación del lector. Se insiste constantemente en la uniformidad, pero al mismo tiempo, a lo largo del relato, esa uniformidad es cuestionada y negada. Al tratar de explicar las leyes que rigen la biblioteca de Borges, el lector tiene la sensación de que “todos los volúmenes que ocupan los infinitos hexágonos han agotado todas las combinaciones posibles: todos los libros están allí, los que se han escrito y los que se escribirán” (Huici Módenes, 1998: 217).

La conclusión sería que el hombre contemporáneo cada vez más tiene la impresión de que el ser humano ha agotado todas las experiencias y de que nada puede ocurrir que no ha ocurrido ya infinidad de veces. Lo mismo sucede con la literatura. Todo ya está escrito, el potencial creativo no tiene otro camino que producir ya leído en algún lugar y todo lo que hoy día estamos escribiendo sólo son las variaciones de los textos de antigüedad. El mismo Borges nos dice en su relato: „Hablar es incurrir en tautologías. Esta epístola inútil y palabrera ya existe en uno de los treinta volúmenes de los cinco anaqueles de uno de los incontables hexágonos - y también su refutación.“ (Borges, 2003: 97-98). Pero aunque el ser humano sea incapaz de descifrar el universo y de entender la razón de su propia existencia, nunca debe desistir de su deseo. Es más, lo que a cada hombre le define y le caracteriza es el ansia de encontrar su propio lugar en el mundo que le rodea. Teniendo en cuenta esta aspiración humana, precisamente en “La Biblioteca de Babel” es donde Borges expresa lo siguiente:

Si el honor y la sabiduría y la felicidad no son para mí, que sean para otros. Que el cielo exista, aunque mi lugar sea el infierno. Que yo sea ultrajado y aniquilado, pero que en un instante, en un ser, Tu enorme Biblioteca se justifique. (Borges, 2003: 96).

Pero si todo ya está escrito y si los potenciales creativos pierden sentido, se impone la cuestión ¿qué es lo que a la Biblioteca la mantiene en la vida? Al final de este relato, Borges nos revela la respuesta a esta pregunta: “*La Biblioteca es ilimitada y periódica*. Si un eterno viajero la atravesara en cualquier dirección, comprobaría al cabo de los siglos que los mismos volúmenes se repiten en el mismo desorden (que, repetido, sería un orden: el Orden).” (Borges, 2003: 98). Está claro que lo que mantiene a la biblioteca en la vida es la constante repetición. Eso confirma una vez más el hecho de que el tiempo es cíclico, que todo lo que ocurre es sólo mera copia de lo que ya había sucedido, pero que, al mismo tiempo, eso es el destino de la existencia humana. El universo seguirá existiendo mientras haya repeticiones infinitas, sean éstas creativas o no. El relato borgeano “La Biblioteca de Babel” aborda algunos de los temas más peculiares de la prosa de Borges como es el tiempo cíclico, la repetición infinita de las cosas, la inútil búsqueda del sentido de la vida y los secretos del universo y todo esto simbólicamente representado a través de la imagen de laberinto. Como la respuesta a la pregunta de Reina Roffé si la visión del mundo como un caos en “La Biblioteca de Babel” representa su mirada personal, Borges nos revela lo siguiente:

Por desgracia, es lo que siento. Pero quizá sea secretamente un cosmos, tal vez haya un orden que no podemos percibir. En todo caso, debemos pensar eso para seguir viviendo. Yo preferiría pensar que, a pesar de tanto horror, hay un fin ético en el universo, el universo propende al bien, y en ese argumento pongo mis esperanzas. (Roffé, 2001: 26)

Conclusión

Como ya hemos visto, el tema de la presencia del mito en la literatura parece ser un campo de investigación literaria inagotable. Y eso, en primer lugar, porque su lenguaje simbólico abre un sinfín de posibilidades de interpretación que pueden ser inspirativos, no solamente en diversas épocas sino también en géneros literarios muy diferentes.

A la hora de dedicarnos a la presencia de la imagen del mito en cualquier campo de la vida humana, nunca debemos olvidarnos de las razones de su surgimiento. Precisamente éstas nos revelan la fuerza semántica y simbólica del mito y la necesidad de que esté empleado de formas diferentes aun en la

literatura de nuestros días. Recordemos que en los tiempos de la antigüedad la relación que se establecía entre el ser humano y su entorno fue un factor imprescindible para definir al hombre como un ser con capacidades de ejercer ciertos oficios, de relacionarse con los demás, de expresar su ansia natural por la religión etc. Además, el ser humano nombraba los objetos que le rodean y se relacionaba con ellos con el único fin de llegar a conocer a sí mismo.

Según lo visto hasta ahora, parece que la razón principal por la que Borges escoge el laberinto como uno de los elementos esenciales de su prosa fantástica, tiene raíces en la omnipresente ansiedad del ser humano de descifrar el sentido y la razón de su existencia. El mito, como forma literaria, nos lo posibilita. Siempre nos revelaba la tradición espiritual de etos a través de la que nos adentrábamos a la comprensión de la naturaleza, el mundo y las relaciones sociales de las comunidades humanas. Concluimos que la razón de su empleo en la literatura contemporánea se esconde en la impresionante fuerza de su lenguaje simbólico que nos permite cuestionar la infinidad de veces los asuntos existenciales siempre palpitantes del ser humano.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis. (2003). *Ficciones*. Madrid: Biblioteca Borges Alianza Editorial.
- Grau, Cristina. (1999). *Borges y la arquitectura*. Madrid: Cátedra.
- Huici Módenes, Adrián. (1998). *El mito clásico en la obra de Jorge Luis Borges. El laberinto*. Sevilla: Ediciones Alfar.
- Meletinski M., Elezar. (2001). *El mito*. Madrid: Ediciones Akal.
- Pedraza Jiménez, Felipe. B. (coordinador). (2002). *Manual de literatura hispanoamericana IV: Las Vanguardias*. Pamplona-Iruña: Cénlit Ediciones.
- Rodríguez Fer, Claudio. (1998). *Borges: escepticismo y fantasía*. Eds. Antón Risco, Ignacio Soldevila, Arcadio López Casanova. Salamanca: Ediciones Colegio de España.
- Roffé, Reina. (2001). *Conversaciones americanas*. Madrid: Editorial Páginas de España.
- Vitsaxis, Vassilis. (2007). *El mito. Punto de referencia en la búsqueda existencial*. Buenos Aires: Editorial Teseo.

Наташа Н. Гузина

Мит и савремена књижевност: Хорхе Луис Борхес и лабиринтска проза

Сажетак: Овај рад бави се темом присуства класичног мита у савременој књижевности. Путем анализе стваралаштва Хорхе Луиса Борхеса, у коме лабиринт као симбол заузима есенцијално место, у овој студији покушава се објаснити функција мита у Борхесовим књижевним делима, као и аспекти класичног мита који најбоље изражавају Борхесове идеје као савременог аутора. Начин на који Борхес користи метафорички и симболички јеуик својствен миту откриће став аутора према немогућности човека да објасни свет, као и према немогућности језика да изрази стварност.

Кључне речи: мит, Хорхе Луис Борхес, лабиринт, борхесовска књижевност, савремена књижевност.

Tijana V. Parezanović
Faculty of Foreign Languages, Alfa University, Belgrade
tijanaparezanovic@gmail.com

Milan B. Marković
Faculty of Philology, University of Belgrade
mitja.man@gmail.com

Artea D. Panajotović
Faculty of Foreign Languages, Alfa University, Belgrade
arteapanajotovic@yahoo.com

ARCHETYPAL CHARACTERS AND THEMES IN McEWAN'S *ATONEMENT*

Abstract: Ian McEwan's *Atonement* (2001) is in many ways and by the author's own admission, a novel about storytelling and determining the relationship between what is true and what is imagined, about the authorial power and the capacity of fiction to alter reality. Metafictionality of the novel, as this paper aims to show, relies partly on the author's use of archetypal characters and themes, which could be traced in Part One ("Two Figures by the Fountain"), Parts Two and Three (viewed as two sides of the same story), the epilogue "London, 1999" and, finally, in Briony's early work of fiction, "The Trials of Arabella". The archetypal theme of quest occupies a central place in all these segments of the novel, and all of them are focused around a hero, whose role is explained in terms of Campbell's heroic cycle. The pattern of the quest, however, is different, thus exemplifying various phases of myth, as explained by Northrop Frye. This paper will aim to show that the major part of the novel corresponds to Frye's notion of the mythos of autumn tragedy and that the metafictionality of the novel (particularly in "London, 1999") adds to the satirical mode of representation of modern art and contemporary world.

Keywords: archetype, myth, hero, quest, metafictionality.

It could be argued that for its use of metafiction *Atonement* stands out as one of the most representative postmodern British novels. In the article published in 2004, Brian Finney noticed its reliance on “the self-conscious use of narrative” (69), its concern with the act and process of narration, which relies largely on intertextuality, as well as McEwan’s insistence on regarding his text as a literary artefact, which is emphasized by the author’s use of modulation in prose styles (Ibid: 74). Finney stresses Briony’s inability to distinguish literature from real life, and focuses on Briony’s urge to impose the rules of fiction on life: “To complain about the metafictional element in the book is to fail to understand that *we all are narrated, entering at birth into a pre-existing narrative which provides the palimpsest on which we inscribe our own narratives/lives*” (Ibid: 79, emphasis added)¹. Pilar Hidalgo agrees that McEwan’s variety of stylistic devices and narrative techniques gives the novel its multilayered texture (2005: 83), stressing, just as Finney does, the shifting focalization and abundant use of intertextual references. Hidalgo contributes to the interpretation of *Atonement* by pointing out to McEwan’s subtle manipulation with the narrative forms of the English novel, developed in the nineteenth and twentieth century, which are also reflected in Briony’s individual development as a writer (Ibid: 85). Briony departs from a melodramatic play, “The Trials of Arabella”, which includes typical characters of the heroine, villain and prince charming, and ends happily after peripeteia in heroine’s marriage to the prince charming, towards a novelistic form which bears many a modernist trait, such is her more realistic story “Two Figures by a Fountain”. *Atonement* itself relies on a combination of a variety of genres: love story, war novel, bildungsroman, psychological novel, historical and social novel, thriller (Đergović-Joksimović, 2009: 274) and on a very firm structure focusing on three separate moments of the twentieth-century history. Part One is set in the English countryside on a hot summer day of 1935, and it introduces a romantic story, crime (at least one) and accusation, all pervaded with Briony’s novelistic ambitions and her endeavours to become a member of the world of adults. Parts Two and Three deal with the experiences the three main characters gain in the war – they present the war not as a heroic struggle, but as a series of attempts to maintain sanity, integrity and common sense against the general chaos and disorientation. They depict the war, as Hidalgo puts it, as “history in the making, before it becomes part of the national mythology” (2005: 90). Much of the first three parts is about progress and

¹ Finney's statement is a response to the few reviewers, including Margaret Boerner, Caroline Moore, Jason Cowley and Anita Brookner, who claimed that the novel's end is unsatisfactory and damaging to the novel as a whole (2004: 70).

advance and the same, for that matter, could be said of the novel as a whole. The first three parts display the gradual journey from innocence to experience, undertaken by the three main characters – Cecilia, Robbie and Briony. McEwan’s famous twist at the end of Part Three, however, casts the entire Part One in a whole new light. Still, it is not until the final segment, “London, 1999”, that the full meaning of the fact that Part One is actually Briony’s manuscript, a version of her earlier novella with Cyril Connolly’s suggestions and corrections respectfully taken into consideration, can be grasped. The epilogue set in the year 1999 reveals that Briony Tallis is a famous novelist with her magnum opus (parts One, Two and Three together) waiting to be published posthumously. Briony exposes the entire novel as her own attempt to atone for her sin against Robbie and Cecilia, and also reveals that the two actually never met again after he was recruited (which confirms that their meeting in Part Three is also a figment of Briony’s imagination), that Robbie died before he reached Dunkirk, and Cecilia several months later, during the bombing that destroyed Balham Underground station. What McEwan achieves in this way is that the romance of Part One and the disturbing tragedy of war described in Parts Two and Three become subject to near-mockery and irony in the epilogue: while the reader is aware that the novel (any novel) is fiction, he or she might feel disappointed after finding out that it is actually fiction within fiction; a twice-fictionalized story². *Atonement* ends on a self-parodying note in a frequently quoted paragraph:

[H]ow can a novelist achieve atonement when, with her absolute power of deciding outcomes, she is also God? There is no one, no entity or higher form that she can appeal to, or be reconciled with, or that can forgive her. There is nothing outside her. In her imagination she has set the limits and the terms. No atonement for God, or novelists, even if they are atheists (McEwan, 2002: 371).

The palimpsestic method of narration and the liberally used intertextuality³ serve several purposes: they literarily contextualize McEwan’s

² Paradoxically, such manipulation with readers' expectations might lead them to regard the fictional (twice-fictionalized) characters as real. As the reader feels manipulated by the author (while Robbie and Cecilia are manipulated by Briony), he or she identifies more strongly with the characters of Robbie and Cecilia (identification with the Briony of Parts One, Two and Three is also possible, but not with Briony the author, who posits herself as God in the final segment).

³ Intertextual references include Jane Austin, Elizabeth Bowen, Evelyn Waugh, Vladimir Nabokov, Charles Dickens, Virginia Woolf and many other Anglo-American authors.

work; they show the development of literary forms through centuries, thus providing a sort of literary history; they also show the development of Briony the author; and finally, they stress the importance of the narrative as the central feature of literary art. Palimpsestic method and intertextuality also share a common feature, which is repetitiveness. As noted by Wells, *Atonement* has an “openly repetitive [...] recursive structure” achieved through “artificially dream-like repetitions” (2010: 98). Wells notices that Part One of *Atonement* detaches itself from reality and veers towards dream by the characters’ use of occasional references to “what will have been” (Ibid: 104)⁴. The same “recursive distancing of text from the outside world” (Ibid: 105) is in Part Two achieved by “variable repetitions” (Ibid: 105) of the symbols and motifs present in Part One. The twins, Jackson and Pierrot, are themselves an embodiment of a repetitive pattern, and the comic relief they bring to the otherwise tense dinner party in Part One is reiterated through the characters of Mace and Nettle, who, “like Becket’s Gigi and Dodo in *Waiting for Godot* or the gravediggers in *Hamlet*, [...] are almost interchangeable, and lend an air of slapstick to Robbie’s desperate circumstances” (Ibid: 105). As observed by Finney, one such symmetrical motif is the temple: the rape of Lola takes place by the Greek temple on the Tallis family’s property, while Part Three relates Lola and Marshall’s wedding ceremony in a church reminiscent of a Greek temple (2004: 75). This stylistic device employed by McEwan clearly draws attention to the fictional status and realistic improbability of his text and, furthermore, brings the text closer to the realm of the fantastic⁵. This, however, is not necessarily obvious when first reading the novel. In retrospect, the reader might notice that Briony herself establishes this repetitive pattern as early as in Chapter Ten when, upon reading Robbie’s note to Cecilia, she sits down and writes in her pad:

She wrote, “There was an old lady who swallowed a fly.”

Surely it was not too childish to say there had to be a story; and this was the story of a man whom everybody liked, but about whom the heroine always had her doubts, and finally she was able to reveal that he was the incarnation of evil. But wasn’t she—that was, Briony the

⁴ Finney also makes note of narrative anticipation in Part One (2004: 75).

⁵ Wells quotes a psychoanalytic theorist Donald Spence on several important issues explained in his “Narrative Recursion”: a) “recursive tales create a textual field similar to the manifest content in a dream” (2010: 101) b) in such tales, “apparently identical repetitions also become variations” (Ibid) based on their place within the palimpsestic structure of the self-enclosing narrative, whereby each new repetition necessitates “a shift in mode of representation” (Ibid) so that the narrative with each telling keeps moving further away from realistic depiction and into the fantastic.

writer—supposed to be so worldly now as to be above such nursery-tale ideas as good and evil? There must be *some lofty, godlike place* from which all people could be judged alike, not pitted against each other, as in some lifelong hockey match, but seen noisily jostling together in all their glorious imperfection. If such a place existed, she was not worthy of it. She could never forgive Robbie his disgusting mind (McEwan, 2002: 115, emphasis added).

The paragraph is indicative of several important facts: that Briony regards forgiveness as a divine act (and it could be argued at this point that this belief of hers makes her quest for atonement rather selfish, as she is more interested in achieving her own god-like status than expiating her sin) and that she regards herself as the heroine of her story (this fact in itself is a repetition of Briony's earlier desire to play Arabella, the heroine, in the amateur production of her "Trials of Arabella"). In addition, "There was an old lady who swallowed a fly" is the opening line of a nursery rhyme with a typically recursive structure (the old lady goes on to swallow a spider to catch the fly, then a bird, a cat, a dog, a goat, a cow and a horse until she dies). The line is indicative of the novel's recursive structure, and it is the very quality of repetitiveness that places McEwan's story in the realm of the mythic. Exemplary of this is the reiteration of the archetypal figure of hero and the quest myth, both of which find their place in the novel in more ways than one.

The archetypal quest is central to Northrop Frye's analysis of myth and his general theory of literary criticism. Frye draws a parallel between the phases of myth and the four seasons of the year, which set the background for the sprout, growth, harvest and death of crops, as well as human life by analogy. Spring is associated with the revival and resurrection of the hero, and is matched with the literary mode of comedy, where all the ordeals of the hero end happily. The literary mode that corresponds to summer is romance, whereas autumn represents the beginning of the downfall (of nature, human life, and hero archetype) and acquires its best reflection in the tragic mode, ending in the death of the hero. Winter introduces the defeat and annihilation of the hero, as well as the apocalyptic and doomed world that is often seen in the literary mode of irony and satire. As Frye claims, "the sense that heroism and effective action are absent, disorganized or foredoomed to defeat, and that confusion and anarchy reign over the world, is the archetypal theme of irony and satire" (1973: 192), the last of the four mythoi, known as the mythos of winter. "London, 1999" is precisely the story of a world in which heroic performance is dubitable and anarchy on the loose, as anything is possible, even another appearance of Cecilia and Robbie at Briony's birthday party. "London, 1999" is also the winter of

Briony's life, which ends at the same place where it began, in the Tallis family's house. The other three stories we shall proceed to identify and analyze within *Atonement* might also find their place in Frye's phases of the myth. "The Trials of Arabella", when it is finally compared to the trials of Cecilia and Robbie, provides a new hope, the birth of spring and a possibility of rebirth for the hero and heroine through *comedy* which ends with a happy marriage and the two of them still alive⁶. In the Aristotelian tradition, "The Trials of Arabella" presents the archetypal theme of comedy. Analogous to summer is, according to Frye, the mythos of romance, and it is no wonder that Part One, or "The Two Figures by a Fountain", takes place on a stifflingly hot summer day. Romance predominantly deals with a series of marvellous adventures; such are, for both Briony and Robbie, the disappearance of the twins and the search for them, the first sexual experience in the almost surreal surroundings of a library, or equally improbable ancient temple, interviews with police officers, or staging of the play. The human world depicted in "Two Figures by a Fountain" is, as the romantic mythos commands, populated with children and blessed with innocence, and innocence indeed functions as the leitmotif of Part One, be it Cecilia's or Lola's sexual innocence, Robbie's innocence with respect to the crime he is accused of, or Jackson and Pierrot's childlike innocence. The beautiful countryside with the edenic descriptions of the park, lake, the trees and hills is also the setting fit for a romance. Tragedy, or the mythos of autumn, "is more concentrated on a single individual" (Ibid: 207) and tragic heroes are "half-way between human society on the ground and the something greater in the sky" (Ibid: 207). This is precisely where Briony is in Part Three, between her fellow humans and the higher laws of writing she strives for. Robbie in the Dunkirk section struggles to achieve his small personal dream of reuniting with his beloved in the face of the overwhelming fate and global circumstances he is unable to control. Tragic heroes, such as both Briony and Robbie, fail to achieve a balance between the reality of the said human society on the ground and the something greater belonging to another realm. Thus Parts Two and Three, together with Part One, comprise Briony's last novel (Marković, 2011: 236), which is in its essence a tragedy.

The hero is a person "[f]requently [...] honoured by his society, frequently unrecognized or disdained" (Campbell, 2004: 35). The hero's quest is

⁶ Note Briony's words from the very last page of the novel: "If I had the power to conjure them at my birthday celebration... Robbie and Cecilia, still alive, still in love, sitting side by side in the library, smiling at *The Trials of Arabella*? It's not impossible" (McEwan, 2002: 372).

normally composed of three elementary stages: separation from society, initiation and return to and reintegration with society (Ibid: 33). The society wherein the hero dwells usually lacks in something or is in a state of disintegration and confusion; the hero's quest is therefore aimed at bringing an object or a spiritual gift that will restore order to society. In Part One of *Atonement*, the author presents the intimate world of a family that is gradually disintegrating: the young Quinceys are stricken by their parents' divorce and the father's absence from the Tallis family is painfully felt through his wife's thoughts. The figure that Briony presents as the disdained hero in Part One is Robbie, the charlady's son, whose humble origin and position in society separate him from the wealthy Tallis family⁷. According to Campbell, some of the typical situations included in the departure stage are the call to adventure, supernatural aid, the crossing of the first threshold and the so-called "belly of the whale". The call to adventure acquires its literal parallel in Leon's inviting Robbie to join the dinner party. The approach of adventure is thereby heralded by Leon's arrival in the company of the stranger Paul Marshall who is to become, as the story develops, an ominous figure. As Robbie leaves his cottage on that fateful evening, he is seen off by his protective and loving mother, who has just ended a fortune-telling session, the fact which alludes to her supernatural powers. Grace has prepared clean and ironed shirts for Robbie, thus aiding him in the approaching task of appearing as an elegant young man at the party. She is, for some reason, unwilling to let him go and keen "to keep him a little longer" (McEwan, 2002: 89), as if she could sense that his departure for the Tallis family's house will lead him into trouble. At this point something goes wrong as Robbie realizes he has, on his way to the house, given Briony the message with the obscene word in it. Incidentally, the hero's mistake is in every way connected with writing: Robbie has created several versions of his message to Cecilia, making it thus a palimpsestic text. This is what links him with Briony, who will in due time create several versions of her account of that day. Nevertheless, Robbie arrives at and crosses the first threshold, which is literally the threshold of the Tallis family's house, where he is met by Cecilia and wordlessly taken into the darkness of the library, *the belly of the whale*, or the symbolical womb that is the sphere of rebirth (Campbell, 2004: 83), where he will be initiated into the world of manhood through his sexual intercourse with

⁷ The fact that Robbie does not feel at all uncomfortable because of his lower social position is stressed in the novel; however, the very importance placed on this fact makes his social status significant. Cecilia, for instance, keeps away from him at university, and Emily Tallis is embittered because the cleaning lady's son has received equal opportunity for education as her own children.

Cecilia (which is equal to Campbell's "mystical marriage"). The initiation stage, according to Campbell, includes situations such as the road of trials, the meeting with the Goddess, atonement with the father and the ultimate boon bestowed upon the hero. The Goddess is "the incarnation of the promise of perfection; the soul's assurance that, at the conclusion of its exile in a world of organized inadequacies, the bliss that once was known will be known again" (Ibid: 101) and is embodied in Cecilia, who remains, throughout Part Two, the only thing that keeps Robbie marching onwards toward Dunkirk. If the narrative is interpreted in the context of Campbell's quest of the hero, the mystical marriage between the two is also a means by which Robbie compensates the absence of his own father, who has abandoned him and Grace: the disorder that Robbie's family suffers from could be atoned for by his fortunate union with Cecilia and their future offspring. However, Robbie's trials do not end here. It is, of course, Briony who interrupts Robbie and Cecilia in the library. Briony's interruption symbolically implies her authorial immaturity and inability to complete the archetypal story she has embarked upon; or perhaps her authorial haughtiness and belief that she has outgrown romantic stories with a typical happy ending⁸. Robbie is therefore forced to stand Briony's accusing gaze throughout the dinner, and also to go in search of the missing twins. The disappearance of Jackson and Pierrot adds to the interpretation of the twins as archetypal Tricksters, since by their disappearance they finally break the already loose social conventions, norms and order. Finding them, Robbie is supposed to obtain the ultimate boon and the power to restore order to the shattered community of people on the Tallis estate.

The return of the hero implies that the hero must once again cross a threshold, which is in fact the threshold between the two worlds: divine and human, subconscious and conscious, "different as life and death, as day and night" (Ibid: 201). Robbie indeed appears with the twins as if he steps out of the night, when "[a]ll the magic of dawn had gone now, and in its place was a grey early morning, distinguished only by a summer's mist which was sure to burn off soon" (McEwan, 2002: 182). "[A]nd here", in Campbell's words, "is a great key to the understanding of myth and symbol – the two kingdoms are actually one" (2004: 201). In the case of *Atonement*, the two different worlds are fiction and reality, and by fulfilling the obligations of any fictional hero, Robbie is

⁸ It is important to point out that the belly of the whale, the place of rebirth, is in fact a library, a kind of mausoleum for the books and their narratives.

supposed to fill the lacks of reality⁹. He would thus become the master of the two worlds and gain freedom to live, both of which are Campbell's components of the hero's return stage:

The first problem of the returning hero is to accept as real, after an experience of the soul-satisfying vision of fulfillment, the passing joys and sorrows, banalities and noisy obscenities of life. Why re-enter such a world? Why attempt to make plausible, or even interesting, to men and women consumed with passion, the experience of transcendental bliss? As dreams that were momentous by night may seem simply silly in the light of day, so the poet and the prophet can discover themselves playing the idiot before a jury of sober eyes (Ibid: 202-4).

This is the point at which Briony halts. Believing in the absolute divine power of the author and attributing more value to fiction than reality, she decides¹⁰ to leave the hero trapped in between the two worlds, thus ending Part One on a tragic note which continues into the Dunkirk section of the novel.

The same quest pattern is rather obvious in Briony's less complex story, "The Trials of Arabella". This short play focuses on a heroine who is seen by her parents to "[e]vanescence from her home to go to Eastbourne" (McEwan, 2002: 16) where she is destined to suffer a gruesome ordeal. Briony has no doubts about casting herself for the role of Arabella, and though the full text of the play is not given in *Atonement*, there are certain lines that stress the parallel between Arabella and Briony: "My darling, you are young and lovely, / But inexperienced, and *though you think / The world is at your feet,* / It can rise up and tread on you" (Ibid: 16, emphasis added). This could in retrospect be interpreted as a premonition and warning to Briony that she should not play with the reality of the worldly affairs. It is also one of the earliest hints the novel gives about its repetitiveness, as "The Trials of Arabella" also contains motifs which repeat throughout the text. One such motif surely is the character of the wicked count, "an extrinsic fellow" (Ibid: 16). The count is an embodiment of the Devil archetype, the tempter offering worldly goods in exchange for one's

⁹ As has already been mentioned, the characters of *Atonement* are twice-fictionalized, hence the possible misinterpretation of the terms fiction and reality. Reality in this context refers to McEwan's creation, whereas fiction refers to Briony's creation.

¹⁰ It is she who decides and not McEwan since, after all, Part One, or rather "Two Figures by a Fountain", is her story.

soul. It is no wonder that Lola ends up rehearsing the role of Arabella¹¹, as she is indeed entrapped by Paul Marshall, a tempter figure extrinsic to the Tallis family, who offers his Amo bars in exchange for Lola's innocence. "The Trials of Arabella" end in the traditionally comic style: after her initiation into the world of experience and many misfortunes she has to suffer, Arabella manages to find her prince charming, and the familial order disrupted by her disobedience and departure from parents is restored by her marriage. The wicked count becomes a defeated enemy. However, no such thing happens in "Two Figures by a Fountain" nor, for that matter, in the Dunkirk section. The villain Marshall remains unscathed, whereas in Parts Two (the Dunkirk section) and Three, the enemy acquires global proportions and moves from the private sphere to the public. The enemy is war itself, and here we witness another of Briony's recursive motifs: Amo bars, Marshall's product, which are now distributed among Robbie and his fellow soldiers as gifts from the British Army.

Although separate, Parts Two and Three are placed within the same temporal framework. Together with Part One, they make up another of Briony's texts, or more precisely, the last novel she has written and which is waiting to be published. As this paper has already established parallels between Robbie and Briony, which are based on their concern with the written word, and touched on Briony's desire to pose herself as the heroine, or a god-like figure, Parts Two and Three will be examined as two parallel quests: Robbie's quest for salvation and Briony's quest for forgiveness respectively. Part Two opens with the following lines:

When they reached the level *crossing*, after a three-mile walk along a narrow road, he saw the path he was looking for meandering off to the right, then dipping and rising towards a copse that covered a low hill to the north-west (McEwan, 2002: 191, emphasis added).

It appears as if the end of Robbie's ordeals from Part One had been postponed; the hero is back on his quest and has to face new trials. The account of Robbie's retreat to Dunkirk is given in a manner not unlike that of fairy tales. The hallucinatory pain-induced experience of the retreat¹² is aided by Nettle and

¹¹ Similarly to Robbie, who is prevented from completing his heroic quest in Part One, Briony is also hindered from posing as the heroine in "The Trials of Arabella"; Briony's earliest pieces of fiction seem unable to chart the full circle of the hero's quest.

¹² Much of this section indeed uses hypothetical and vague expressions, such as "It seemed to Turner" (McEwan, 2002: 254) or "Turner did not know how he and Nettle came to be here" (Ibid: 254) or "he thought she said" (Ibid: 256), to name just a few.

Mace, characters whose function is merely recursive and whose major purpose is to accompany the hero on his journey. They are supernatural in the sense that they are realistically improbable, and like the twins, they embody the Trickster archetype. The two corporals break the established rules when they manage to smuggle Robbie safely by the guards who keep the unwounded privates for further defense, not allowing them to reach Dunkirk (Ibid: 243-4). As much of this section resembles dream-work (Wells, 2010), most of the characters, objects and motifs that appear might be considered as supernatural; such is, for instance, the map that Robbie is holding in his hand unawares, remembering vaguely that he took it from a dying soldier. At the very beginning of Part Two, the three soldiers come across a severed leg hanging from a tree:

The leg was twenty feet up, wedged in the first forking of the trunk, bare, severed cleanly above the knee. From where they stood there was no sign of blood or torn flesh. It was a perfect leg, pale, smooth, small enough to be a child's. The way it was angled in the fork, it seemed to be on display, for their benefit or enlightenment: this is a leg (McEwan, 2002: 192).

The leg is a custodian standing at the first threshold the hero crosses on this repeated quest of his; beyond the leg there is danger, darkness and the unknown (Campbell, 2004: 71)¹³. Robbie's retreat to Dunkirk resembles in some ways the journeys of Odysseus: his only aim is home-coming and what keeps him moving forwards is the ideal that he will spend the rest of his life with his Penelope in a Wiltshire cottage. The darkness of the library in Part One extends to the bleak post-apocalyptic French countryside, "the belly of the whale" where Robbie appears almost as if he had already died (Ibid: 83). On this road of trials, instead of meeting the Goddess like in Part One, he meets the temptress, embodied in the character of the old gypsy woman the soldiers meet at Bray Dunes. On seeing her, Robbie feels "a familiar unreality taking hold" (McEwan, 2002: 255) and believing that the woman has supernatural powers he does not want to reject her request for catching her pig: "So close to home, he was not falling for any traps" (Ibid). The scene is "bizarre", according to Wells, and

¹³ The leg, according to Wells, emphasizes the dreamlike quality of Part Two, since it is evocative of "Briony's glimpse on that fateful evening of her mother's seemingly 'disembodied' leg, which is merely poised at a curious angle inside the window frame" (2010: 105). Thus a connection is made between the initiation stages in Parts One and Two.

“redolent of Odysseus’s encounter with Circe” (2010: 105)¹⁴. Robbie, however, accepts the chase for the pig as one of the tasks set before him, which he needs to complete in order to return home successfully. This task at the same time prolongs his journey and delays the moment when he will get the ultimate boon, which, in this case, is the ship that will take him safely home.

But even at this level, in the Dunkirk section, Briony does not allow her hero a safe passage home. After all the horrors he has witnessed in the war, he cannot bring back with him any “elixir for the restoration of society” (Campbell, 2004: 182) which would grant him a quick ride back on a magic carpet; nor does he receive any “assistance from without” (Ibid: 192), this *without* being the world outside his hallucinations which make him appear dead rather than living:

Freedom to pass back and forth across the world division, from the perspective of the apparitions of time to that of the causal deep and back – not contaminating the principles of the one with those of the other, yet permitting the mind to know the one by virtue of the other – is the talent of the master [of the two worlds] (Ibid: 212-3).

As Briony depicts Robbie near the end of Part Two, he seems to retreat faster and faster into the past instead of looking towards the future. First he considers going back to the place where he saw the disembodied leg and saving the child whose leg he presumes it is; this imminently brings the rescue of Jackson and Pierrot into his mind, and his thoughts end on Cecilia, not the Cecilia who is waiting for him, but the Cecilia as he saw her that morning when he was taken away by the police. For the second time, Briony’s story ends without letting the hero make peace between the two worlds he is trapped between: the fantastic and dream-like fictional war struggle and the real world where Cecilia is waiting and which is, just as in Part One, McEwan’s invention. It almost seems as if Briony created Part Two as a story completely separate from the one in Part One, at least as far as the hero is concerned. Robbie is, incidentally, only called “Turner” during the entire Dunkirk section. As it later comes to be known, heroic Turner is not even granted freedom to live. This goes in line with the growing maturity of the authoress, since “[m]odern romance, like Greek tragedy, celebrates the mystery of dismemberment [... and ...]he happy ending is justly scorned as a misrepresentation; for the world, as we know

¹⁴ The connection with Circe is particularly strong because the pig Robbie and Nettle try to catch evokes Odysseus's men turned into swine. Furthermore, Cecilia is compared to Penelope when Robbie observes how she does nothing but wait for him: “It was the ordinary way of saying she would refuse all other men” (Ibid: 264).

it, as we have seen it, yields but one ending: death, disintegration, dismemberment” (Ibid: 24). By applying mythological patterns to a contemporary story, Briony both universalizes her novel and shows the unsustainability of myth in the modern world.

It should not be forgotten that the ultimate hero of both Briony’s and McEwan’s novels is Briony herself. Like Robbie in Part Two, she is shown in Part Three carrying the map as she wanders through the streets of London. As all the street names have been taken down, London acquires a somewhat indefinite, timeless, quality, and Briony receives the aid of a milkman who tells her the way and keeps watching her carefully as she moves away from him (cf. Grace in Part One). Like Robbie, Briony decides to undertake her journey on foot, although this fact could be regarded as one of Briony’s literary devices by means of which she attempts to atone. Briony’s sore feet could never be compared to the pain of Robbie’s wound, of course, but by placing herself in a position similar to that of Robbie, Briony wishes to be *at one* with him – to sympathize with other people. The ambiguity of the term *atonement* remains disregarded until the very end and the already quoted famous paragraph. The term has its origins in Christian terminology, where it refers to the reconciliation of God and humans through the redemptive life and death of Jesus. A very important trial Briony has to face on her journey towards Cecilia and Robbie’s forgiveness is Lola and Marshall’s wedding ceremony, inside the darkness of the church (another situation evocative of “the belly of the whale”). She fails at this trial as she decides that there is no use in her making any confession at this point, but the words she hears the vicar read during the ceremony anticipate another trial for Briony: “O Eternal God, Creator and Preserver of all mankind, Giver of all spiritual grace, the *Author of everlasting life*” (McEwan, 2002: 326, emphasis added). The new trial and test for Briony, therefore, is the possibility of the creation of everlasting life. Several pages later, Briony writes that “as she walked along the Common she felt the distance widen between her and another self, no less real, who was walking back towards the hospital” (Ibid: 329). We might imagine that it is at this precise point that Briony decides the manner in which she would complete the task set before her and atone for her sin. It is in retrospect that the reader learns she could not have gone to visit Robbie and Cecilia, since Briony would state in the epilogue that both were at the time already dead. However, in her fiction she does go to see them and she humbly listens to all their angry accusations. This twice-fictionalized meeting is another of Briony’s trials, and Cecilia and Robbie’s happiness her boon which would restore order to the shattered world; however, she states that for her there is no home (Ibid: 349) that she could return to, thus denying herself once again the final stage of the quest.

Her heroic quest fails even more infamously than Robbie's; in fact, Briony manages to master the world of fiction, in which she becomes the Author of Cecilia and Robbie's everlasting life, but she still has no authority whatsoever in the world of reality that refuses to succumb to the rules of her fiction which command a happy and successful ending to the quest. In other words, Briony also fails to become the master of both worlds. In this world of reality Robbie has to die as a Christ-like figure, redeeming the sins of the humankind committed, in this particular case, in the Second World War. In the modern world that both McEwan and Briony describe there is apparently no place for a traditional hero, nor is there place for God. Briony approaches McEwan's confirmed atheistic beliefs by placing herself in the role of God, at least in the world of fiction, only to award happiness to her characters. What she does in the final chapter, however, brings about a rather ironic twist to the entire story. The reader is taken back to the very beginning of the novel as Briony undertakes her journey back to the former Tallis family's estate. *Atonement* thus moves cyclically and ends with the same lines from "The Trials of Arabella" that it opened with. Moreover, a comparison is given between Cecilia and Arabella: "my *spontaneous, fortuitous* sister and her *medical prince* survive to love" (Ibid: 371, emphasis added)¹⁵. As the novel now appears as a snake that bites its own tail, the reader may wonder if Robbie and Cecilia are perhaps just figments of Briony's imagination, and whether Briony (the Briony as McEwan invented her) ever had any sister at all. It is not impossible to imagine the epilogue as a diary entry of an old lady already suffering from vascular dementia and still mixing reality with fiction. Ironic is the fact that, although literature might appear to be able to provide a satisfactory alternative reality, in truth it can do nothing, not even achieve atonement.

Multiple layers of narratives incorporated in McEwan's *Atonement*, the importance of story-telling and the focus on metafictionality, when seen through the prism of archetypal criticism, all serve to strengthen the connection between myth and literature. The four hero stories in *Atonement* that have been identified and analyzed in this paper represent various forms and aspects of myth, or rather different stages of its development. Metafiction being one of the most conspicuous modes of postmodernism, the novel properly ends with the self-referential "London, 1999", depicting a very modern world in which archetypal villains such as Paul Marshall are granted freedom and life, whereas heroic

¹⁵ *Spontaneous* and *fortuitous* are the words Briony uses to describe Arabella, and here she also draws a parallel between the doctor from her play and Robbie who was going to study medicine.

figures are hindered from successfully completing their quest, and God can be replaced by the Author, who is still admittedly not an omnipotent author, at least not the one that can overcome the problematic aspects of everyday life by granting them the benefits and awards brought from the world of fiction.

References

- Campbell, J. (2004). *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press.
- Đergović-Joksimović, Z. (2009). Tradicija i Makjuevanov talenat: *Iskupljenje*. In *Ijan Makjuevan: polifonija zla* (274-308). Beograd: Geopoetika.
- Finney, B. (Winter 2004). Briony's Stand against Oblivion: The making of Fiction in Ian McEwan's *Atonement*. *Journal of Modern Literature*, 27, 68-82.
- Frye, N. (1973). *Anatomy of Criticism*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Hidalgo, P. (Winter 2005). Memory and Storytelling in Ian McEwan's *Atonement*. *Critique*, Vol. 46, Issue 2, 82-91.
- Marković, M. (2011). Pokajnički palimpsest Brajoni Talis: narativni slojevi i nepouzdana pripovedač Makjuevanovog *Iskupljenja*. In *Savremena proučavanja jezika i književnosti*, Year II, Vol. 2 (233-239). Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet.
- McEwan, I. (2002). *Atonement*. London: Vintage Books.
- Wells, L. (2010). *Atonement*. In *Ian McEwan* (98-110). Houndsmills, Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Тијана В. Парезановић

Милан Б. Марковић

Артеа Д. Панајотовић

Архетипски ликови и теме у роману *Искуљење* Ијана Макјуана

Сажетак: Према признању самог Ијана Макјуана, *Искуљење* на више нивоа представља роман о приповедању и односу између истине и маште, о моћи аутора, као и способности фикције да мења реалност. Циљ овог рада јесте да покаже како се метафикционални слој романа једним својим делом

темељи на употреби архетипских ликова и тема, који се могу пронаћи у Првом делу („Две прилике крај фонтане“), Другом и Трећем делу (који се у овом раду посматрају као две стране исте приче), епилогу „Лондон, 1999.“ и, најзад, у Брајонином раном ауторском делу, краткој драми „Арабелина искушења“. Архетипска тема потраге заузима централно место у свим наведеним сегментима романа, који су усредсређени на једног јунака, чија ће улога бити објашњена на основу Кембеловог пута хероја. Образац потраге се, међутим, разликује, и на основу тих разлика се издвојени сегменти романа посматрају као различите фазе мита које је описао Нортроп Фрај. Овај рад има за циљ да покаже како се већи део романа (прва три дела) уклапа у Фрајев опис митоса јесење трагедије, као и то да метафикционални аспекти *Искушења* (посебно у делу „Лондон, 1999.“) доприносе сатиричном начину представљања модерне уметности и савременог живота.

Кључне речи: архетип, мит, јунак, потрага, метафикционалност.

Tomislav M. Pavlović
Filološko-umetnički fakultet, Univerzitet u Kragujevcu
tomislavmp@gmail.com

HIPPO – THE FAMOUS MYTHOLOGICAL BEING OF BROOKE’S AND ELIOT’S PAGAN BESTIARY

Abstract: The essay focuses upon the fact that Rupert Brooke, the famous Georgian poet, and Thomas Eliot, one of the leading modernists, used the same mythological symbol in the poems composed in the first decades of the 20th century. *Hippopotamus*, the mythological beast, is chosen for the purpose of expressing their rather unorthodox views on the official religion. Brooke, a neopagan of some kind, develops the poetic image of Smet – Smet, the Hippopotamus goddess of the ancient Egyptians. On the other hand, Eliot’s poem “Hippopotamus“ is decidedly shaped by the agnosticism that marked his early work. Inspired by Theophile Gautier’s poem “L’Hippopotame“, Eliot satirizes the mundane practice of Church as an institution and questions, in a rather subtle manner, some fundamental aspects of Christian dogma. The approaches of the two authors differ a great deal but Brooke’s and Eliot’s apostasies do have much in common. Both poets share the typical modernist interest in myth that served to heal the malady of history. Ancient and pagan myths including Christianity myth are transformed for the purpose of the creation of a new modern myth and Brooke’s and Eliot’s contribution to the process is, undoubtedly, an outstanding one.

Keywords: deity, symbol, Christianity, paganism, goddess, dogma, church.

Rupert Brooke (1887-1915) and Thomas Stearns Eliot (1888-1965), the two contemporaries, are the authors of a totally different kind. Brooke, known as both the Georgian and War poet, reacted against the Victorian sentimentalism in a truly modernist manner. Unfortunately, he died before he could fully embrace modernism. In the years when he composed his famous “Grantchester Ode” – a piece of poetry noted for its realist, solemn tone, realism was, according to Constantin Brankusi, becoming the “confusion of familiarities” (as cited in Wall,

2009: 62), a mere convention that was to be shattered by the modernist orientation to primitive and pagan mythology. In some of his poems Brooke deals with mythology or mythic symbols while exploring the nature of deity. These works represent the less-known part of his oeuvre that may be considered as the poet's personal quest for God.

Thomas Stearns Eliot, on the other hand, a torchbearer of modernism, was immersed in the primordial truths of myth trying to create his own poetic world. Other modernists used to be so radical as to create their own myths. This modern mythopoeia is effectively summed up by Ernst Cassirer:

Myth, art, language and science appear as symbols, not in the sense of mere figures, which refer to some given reality by means of suggestion and allegorical meanings, but in the sense of forces, each of which produces and posits a world of its own (1953: 8).

In one of his early essays, Eliot propagates the return to myth as something essential to modernism. Instead of narrative method he recommends "mythical method [as] ... a step toward making the modern world possible for art" (Eliot, 1975: 178).

The first decades of the 20th century were marked by the ever-growing spiritual crisis or the crisis of belief that was especially intensified after the First World War. It was prophetically announced by Nietzsche who in his famous work *Thus Spoke Zarathustra* reveals through the Saint from the forest that "God is dead" (Nietzsche, 1969: 47). It is known that modern authors drew heavily on Sir J. G. Frazer's work *The Golden Bough*, notorious for its euhemeristic approach to all mythologies including Christianity. W. B. Yeats (as cited in Gould, 1990: 122) claimed that Frazer's *magnum opus* made Christianity "look modern and fragmentary".

Rupert Brooke belongs to this specific stream of thinking as far as certain poems standing apart from his patriotic opus are concerned. Paradoxically, Brooke was the author of some of the most celebrated patriotic and war poems in spite of the fact that he never saw the action. On the other hand, throughout his life, he wrote poems that ponder the nature of deity and its relationship with man.

His concept of deity, however, corresponds more to paganism than to Christianity. In poems such as "Heaven", "The Vision of Archangels", "Mary and Gabriel", "The Life Beyond", the poet moves intermittently from a kind of piety permeated with an ever-present urge to perceive the secret of Logos to nothing but open blasphemy. According to Rennie Parker, "the Christian version

of God does not stand up to Brooke's expectations" (Parker, 2010: 70). The existence of God is for Brooke a very troublesome dilemma as he clearly indicates in his poem entitled "Heaven":

...is there anything Beyond?
This life cannot be All, ...
For how unpleasant, if it were! (Brooke, 2004: 79)

It is known that Brooke was, when young, quite obsessed with paganism. At the beginning of the First World War, Brooke moved to Orchard house near Victoria station in London and the place soon became a rather fashionable spot frequented by some remarkable persons such as Bertrand Russell, Leopold Wittgenstein, E. M. Forster and Virginia Woolf. The founding members of the group were Rupert and Justin Brooke, Jacques and Gwen Raverat, Frances Cornford and several others. It was Virginia Wolf who nicknamed them the "Neo-Pagans" (Delany, 1987: xviii). All the imagery of some of Brooke's poems is centered around certain pagan symbols. In the poem entitled "In Examination", Brooke celebrates the sun calling it "my Lord the Sun" (Brooke, 2004: 58) whereas in "Our Mother Earth" he sees the Earth as "sore grieved; laden with men's strife" (Ibid: 71).

One of the most memorable poems from his "pagan" cycle is "On the Death of Smet-Smet the Hippopotamus Goddess". Brooke wrote the poem in 1908 and it is subtitled "Song of a tribe of the ancient Egyptians". The central symbol of the poem, Hippopotamus, is in fact the very old symbol of Taweret, originally the demoness and wife of Apep the God of Northern sky, and the concubine of evil God Seth. She used to appear in several forms or combinations of forms, hippo being the most ominous one since God Seth himself would assume this shape on certain occasions (Taweret, 2010).

The poem is composed as a dramatic dialogue known as stichomythia – the arrangement of dialogue in drama, poetry, and disputation in which single lines of verse or parts of lines are spoken by alternate speakers (Baldick, 2008: 316). The speakers are the priests "within the temple" and the "people without" standing outside. They lament the death of their goddess, a monstrous-looking, cannibalistic tyrant who is worshipped and abhorred at the same time. The poem begins with the words of priests who cannot hide their antipathy for the dying deity:

She was wrinkled and huge and hideous? She was our Mother.
She was lustful and lewd? – but a God; we had none other.
(Brooke, 2004: 79)

This antithetic diatribe of priests is followed by the similar one uttered by the people standing outside:

She sent us pain,
And we bowed before Her;
She smiled again
And bade us adore Her.
She solaced our woe
And soothed our sighing;
And what shall we do
Now God is dying? (Ibid: 79)

These lines, which sound as a dirge or a funeral hymn, reveal the history of the strange relationship between ordinary people and deity. The abomination of a kind is mixed with sincere piety because the goddess enslaved the people and tortured them, although on the other hand she offered some kind of spiritual support so strong that her death leaves them paralyzed. In spite of the goddess's atrocious nature, ordinary people seem to revere her more than the priests who, being learned and nearer to the goddess than the congregation, are not so devout:

(The Priests within)
She was hungry and ate our children; – how should we stay Her?
She took our young men and our maidens; – ours to obey Her.
We were loathed and mocked and reviled of all nations; that was our pride.
She fed us, protected us, loved us, and killed us; now She has died. (Ibid: 79)

The poem concludes with the verses indicating that the Goddess is not a supreme deity controlling all other forces, but quite the contrary:

(The People without)
She was so strong;
But death is stronger.
She ruled us long;
But Time is longer.
She solaced our woe
And soothed our sighing;

And what shall we do
Now God is dying? (Ibid: 79)

The goddess is finally revealed as fallible and mortal which is deeply symbolic. The poem does not indicate only the relationship of the indigenous people to the goddess, which is marked by obedience and fear, but also the poet's own agnosticism, so characteristic for its typically modernist rejection of Christianity. In this respect Brooke might be called a Nietzschean because Nietzsche, in his work *On the Genealogy of Morality*, qualifies Christianity as the crowning achievement of so called "priestly" or "slave" morality (Nietzsche: 10). Other modernists can also be thought of as Nietzscheans. Richard Ellman said that Joyce for example drew upon Nietzsche just to express "a neo-paganism that glorified licentiousness, selfishness and pitilessness and denounced gratitude and other 'domestic virtues'" (Ellman, 1982: 142). The same refers to Brooke.

The overall effect of the poem is heightened by its choral quality which makes it resemblant to Eliot's "Choruses from the Rock". Besides, Brooke's solemn alternate rhymes greatly contribute to the general feeling of loss and bereavement.

The second poem that will be put to analysis is Eliot's "The Hippopotamus". Eliot wrote the poem in 1917, some ten years after Brooke had published his heretical piece. Composed before Eliot's conversion to Anglicanism, the poem is taken as one of the landmarks of Eliot's pagan or agnostic phase. Eliot's use of hippopotamus as a symbol differs from Brooke's treatment of the symbol. The hippopotamus is not a deity but someone who is generally taken to be a representative of mankind. The ordinary worshippers or "flesh-and-blood ... weak and frail" as the poem says are juxtaposed to the so-called True Church that is "based on a Rock"¹ (Eliot, 1983: 51). The irony and satire pervading the poem are pointed at the Church. This is announced by the last words that we quoted. Wayne Booth deals with the irony in Eliot's poem and adds that: "... the poem as a whole gives every stanza and every line a satiric thrust" (Booth, 1975: 94).

The ironic tone of the poem is set by the two epigraphs. The first one is the epistle of St Ignatius (an early father of the church) to Traillans demanding that all clergy, deacons and bishops should be respected as Jesus Christ himself (Williamson, 1984: 92). The other one comes from St Paul's epistle to the Colossians 4.16, where Paul orders the priests from the churches in Laodicea to

¹ See Matthew XVI, 18

read his address aloud in public (Ibid: 92). Laodiceans are, including priests, in the Revelation 3:14-18 described by Saint John as lazy and indifferent.

The hippopotamus, as an animal, never lives a life of ease and, what is more, he “can err / in compassing material ends” (Eliot, 1981: 51). On the other hand the church: “... never stir / to gather in its dividends” (Ibid: 51). The antithetical pictures of pseudo-Homeric and agile but infallible beast and passive but fallible church are carefully counterposed in every single stanza. In order to increase the irony, Eliot makes use of some very complex poetic techniques:

The hippopotamus's day
Is passed in sleep; at night he hunts;
God works in a mysterious way –
The Church can sleep and feed at once (Ibid: 51-52).

In the third line we see the ironic paraphrase of William Cowper’s famous hymn “Light Shining out of Darkness“. William Cowper, known for his deep religious feeling, warns people not to judge hastily upon God’s grand designs since:

Blind unbelief is sure to err,
And scan his work in vain;
God is his own interpreter,
And he will make it plain. (Cowper, 2003: 34)

He develops his sacrilegious irony even further. The touch of the supernatural is undoubtedly a very powerful ingredient in Cowper’s hymn and it appears through what is known as God’s miracle. In Eliot’s poem the supernatural is used to devise a grotesque scene:

I saw the 'potamus take wing take wing
Ascending from the damp savannas,
And quiring angels round him sing
The praise of God, in loud hosannas. (Eliot, 1981: 52)

The word “ascending” in the second line is the direct reference to St Augustine’s sermon on the Ascension (Ward, 1975: 50). Eliot’s allusion becomes clear if we recall that St Augustine served as the bishop of Hippo Regius, and it adds the additional, almost blasphemous, tone to the whole poem. The final scene of the poem is also full of derogatory sacrilege, since the hippo:

... shall be washed as white as snow,
By all the martyr'd virgins kist,
While the True Church remains below
Wrapt in the old miasmal mist. (Eliot, 1981: 52)

Eliot's crushing condemnation of the church in the last few lines astounds us as well as the succession of bizarre scenes in which the slovenly beast and its earthly ways are confronted with more than profane practice of the institution which is supposed to be the guardian of the faith. Some allusions which Eliot used indicate that his disbelief was not aimed exclusively at the church. Eliot tries to articulate the agnosticism of the early phase of his career by combining Christian doctrine with the elements of Buddhism, Hindu religion and some pagan cults. His religious crisis culminated in 1927 when he embraced Anglicanism.

The structure of Eliot's poem is rather simple but the short lines arranged in quatrains may deceive. While reading it we are confronted with the images whose symbolism is but profound and his masterly intertextual word play largely contributes to its complexity. In this respect Eliot's "Hippopotamus" surpasses Theophile Gautier's poem "L'hippopotame" that allegedly inspired Eliot. In the poem written by the French author, the poet grows envious of the beast because of its vitality and invulnerability.

Conclusion

The apostasies of Rupert Brooke and T. S. Eliot are observed within the modernist tendencies that in the first decades of the 20th century caused an overall spiritual crisis and one of its most prominent aspects was the crisis of belief. Conventional religion could not provide the appropriate response to the widespread existential doubts and fears. Christian doctrine was rejected by many young men, especially poets, who took part in the First World War. Brooke and Eliot did not participate in the War but the ensuing loss of faith strongly influenced their artistic sensibility.

Brooke's concept of religion, which diverges from Christian dogma, may be qualified as the mixture of Christianity and paganism. He never doubted the existence of God but this very existence perpetuated something that we may refer to as an everlasting dilemma. He tried to resolve it by seeking an inspiration in pagan symbols or deities belonging to some extinct civilizations and their worshipping practices. This part of Brooke's poetry, characteristic for the author's tumultuous spiritual shifts from piety to blasphemy, needs

reassessment being, for quite a long time and for different reasons, out of critical focus.

T. S. Eliot grew rather skeptical as far as the religion is concerned in the first decades of the 20th century. This is the period when he finally drops his paternal Unitarianism and starts to question some fundamental aspects of Christian dogma. Eliot's quest for God reveals his erudition and the power of intellect. His unique poetic experiment is a magnificent synthesis that connects Hindu and Buddhist philosophy with Existentialism and the thoughts of St Augustine and Origen with those of Lancelot Andrews.

Brooke and Eliot responded to the agnosticism of the epoch by the poetic achievements of lasting value. Although Brooke's and Eliot's concepts of divinity sometimes differ, their perspectives of the relativity and inadequacy of religion correspond to a great extent. It happens, as demonstrated in our survey, when they use the same very old mythological symbol of hippopotamus as a kind of objective correlative for expressing their agnosticism which resounds in their lines and increases the overall gloom of the Age of Anxiety so successfully described by Wystan Hugh Auden.

The mythological picture of hippopotamus gains universality since in Brooke's poem it may stand either for ancient god or a kind of new era deity created by modernist mythopoeia. Eliot's beastly hippo is a universal symbol of human race, an *everyman*. In this way it may be taken as one of the "dialectical images", which according to Walter Benjamin encompass present and past simultaneously (Benjamin, 2003: 183). Their myth-handling, in the form of a modern apostatic mythopoeia, is unprecedented if compared with the poems of other modernists. Their extraordinary treatment of the topic proves Campbell's thesis that the language of myth "invokes the language of poetry" (Campbell, 1992: 174). Brooke's and Eliot's quest for God ended long time ago. Rupert Brooke did not live long enough to change his religious views and perhaps undergo some kind of religious conversion as did Eliot, whose antireligious sentiment colouring his verses finally subsided upon the event. It appears, however, that both poets did their best when angered by the unresponsiveness of their modern banished God, *Deus Absconditus*.

References

- Baldick, Chris (2008). *Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford: Oxford University Press.
- Benjamin, Walter (2003). The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility (Third Version). In Michael W. Jennings (ed.), Walter Benjamin. *Selected Writings, Volume 4 (1938-1940)*. 251-283. Cambridge: The Belknap Press of Harvard UP.
- Booth, Wayne (1975). *A Rhetoric of Irony*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Brooke, Rupert (2004). *Poems*. PoemHunter.Com – The World’s Poetry. Retrieved December 11, 2012 from http://www.poemhunter.com/i/ebooks/pdf/rupert_brooke_2004_9.pdf
- Campbell, Joseph (1992). *The Power of Myth*. New York: Anchor Books.
- Cassirer, Ernst (1953). *Language as Myth* (Susan Langer, Trans.). New York: Dover.
- Cowper, William (2003). *Selected Poems*. New York: Routledge.
- Delany, Paul (1987). *The Neo-Pagans: Rupert Brooke and the Ordeal of Youth*. New York: The Free Press; Toronto: Collier Macmillan.
- Eliot, T. S. (1975). Ulysses, Order, and Myth. In *Selected Prose of T. S. Eliot*. 175-179. London: Harcourt Inc.
- Eliot, T. S. (1983). *Collected Poems*. London: Faber And Faber.
- Ellmann, Richard (1982). *James Joyce*. Rev. ed. Oxford: Oxford University Press.
- Gould, Warwick (1990). Frazer, Yeats and the Reconstruction of Folklore. In Robert Fraser (ed.), *The Golden Bough and the Literary Imagination*. 118-126. Basingstoke: MacMillan.
- Nietzsche, Friedrich (1969). *Thus Spoke Zarathustra*. London: Penguin Books.
- Nietzsche, Friedrich. *On the Genealogy of Morality*. Keith Ansell Pearson (Ed.) and Carol Diethe (Trans.) Retrieved January 14, 2013 from http://www.inp.uw.edu.pl/mdsie/Political_Thought/GeneologyofMorals.pdf
- Rennie, Parker (2010). *The Georgian Poets: Abercrombie, Brooke, Drinkwater, Gibson and Thomas*. Plymouth: Northcote House Publishers.
- Taweret (2010). Retrieved December 17, 2012 from ancientegyptonline.co.uk/taweret.html
- The Holy Bible, Containing the Old and New Testaments*. University Place Washington: RCK Cyber Services. Retrieved January 5, 2013 from www.statino.com/a,articolecrestine.com

- Wall, Alan (2009). *Myth, Metaphor & Science*. Chester: Chester Academic Press.
- Ward, David (1975). *T. S. Eliot Between Two Worlds: Reading of T. S. Eliot's Poetry and Plays*. London: Routledge & Kegan Paul.
- Williamson, George (1984). *A Reader's Guide to T. S. Eliot*. London: Thames and Hudson.

Томислав М. Павловић

Хипо – славно митолошко биће Бруковог и Елиотовог паганског бестијаријума

Сажетак: Руперт Брук и Томас Стернз Елиот су у много чему били дивергентне стваралачке личности. Иако савременици, ова два песника су припадала супротстављеним песничким правцима. Брук, џорџијанац, писац пригодних пасторалних ода и патриотски интониране ратне лирике, постао је знаменит још као млад. Оваква идилична расположења су, међутим, устукнула пред помало суморним духовним обзорјем његовог паганског, филозофско-медитативног, циклуса у чијој је жижи песимистички интонирана запитаност над природом Бога и етичком дилемом која се тиче његовог присуства. Томас Елиот је, у истом временском раздобљу, био обузет модернистичким иконоклазмом проистеклим из ратних ужаса и скептицизма епохе која је дефинитивно раскрстила са прогресивизмом с краја деветнаестог и почетка двадесетог века. У центру наше пажње нашла су се средства Елиотовог и Бруковог поетског инструментаријума којима су се служили да би изразили своју апостазу, као и сам начин њеног изражавања који заправо није ништа друго до нека врста потраге за Богом, чије су одсуство тако болно осећали. При том, они се служе идентичним песничким симболом. Брук је посегао за египатском митологијом да би причом о смрти богиње Смет-Смет и њеним обезглављеним поданицима као својеврсном параболом осликао духовну пометњу и одсуство вере својих савременика. Елиот с друге стране одступа од теме коју му је задао његов узор и претходник, симболиста Теофил Готје, да би се обрушио на профанизацију светих официја коју чини сама црква као институција, али и њених догми. Елиотов хомерски и чудовишни Хипо је као представник људске врсте која пуно не размишља о моралним питањима и која је као таква ослобођена сваке кривице и супротстављена цркви која је у многоме

крива за такво духовно стање. Што се формално-структуралних одлика тиче, Брукова песма плени својом сценичношћу и атмосфером духовне прикраћености коју појачава стихомитијски ритам реплика. Елиот се пак одлучује за катренске строфе у маниру француских симболиста, а сваки антитетични дистих предочава по једну секвенцу из живота праведника Хипоа и посрнуле институције чији су фундаменти озбиљно доведени у питање. Уколико ове песме и не представљају најбоља остварења двојице песника, оне свакако на убедљив начин сведоче о Бруковим и Елиотовим духовним лутањима и моћи њиховог песничког интелекта и умећа да следствене нарастајуће и болне духовне тензије заодену одговарајућим песничким рухом.

Кључне речи: божанство, симбол, хришћанство, паганизам, богиња, догма, црква.

БЕЛЕШКЕ О АУТОРИМА / NOTES ON THE CONTRIBUTORS

БИКИЦКИ, Наташа. Предаје енглески пословни језик на Високој пословној школи у Новом Саду. Магистрирала је у области контрастивне анализе глаголских система, а докторирала је у области примењене лингвистике на Универзитету у Новом Саду. Бави се примењеном лингвистиком и лексикологијом. Посебно је занима изучавање стилова и стратегија учења, фразни глаголи, метафора и пословна терминологија.

COMELLINI, Carla. Associate Professor of English Literature, the Director of the Canadian Centre “Alfredo Rizzardi” and on the board of the Doctorate on European Literatures (Bologna University). Fulbright scholar (California University, 1981-82), she got two grants by the Canadian Government (Toronto and Vancouver Universities, 1988, 1993) and two by the Italian CNR (Library of Congress, USA, 1991; Cape Town and Durban Universities, South Africa, 1996-97).

Her books are: *D.H. Lawrence, A Study on Mutual and Cross References and Interferences*, 2009 (1995); *G. Greene: The Tenth Man*, 2003; *Invito alla lettura di Greene*, 1996; *I.V. Crawford, Un Nuovo Eden*, 1990; *G. Greene: le forme del narrare*, 1990. She also edited: *I tanti inglesi, studio delle varianti della lingua inglese*, 2012; *Guide to G. Greene: The Tenth Man*, 2003; *Fra le culture: l'Italia e le letterature anglofone (Bologna, la cultura italiana e le letterature straniere moderne I/b)*, 1992; *D.H. Lawrence cent'anni dopo. Nuove prospettive della critica lawrenciana* (with V. Fortunati, 1991); *Culture di Lingua Inglese a Confronto* (with V. Fortunati and R. Baccolini, 1998).

Her essays and articles are on British writers (G. Greene, D.H. Lawrence, J.R.R. Tolkien, M. Lowry and L. Durrell), on Canadian authors (I.V. Crawford, M. Lawrence, I. Layton, J. Newlove, J. Rosenblatt, M. Atwood, T. Findley, E. Alford, E. Hay and M. Ondaatje), on South-African and Australian authors, on the North-American Native writer Lance Henson, and on the Nigerian C.G. Okafor. She translated *The Green Plain/La verde piana* (1990) and several poems by the Canadian poet J. Newlove. She has been on the Board of Directors of *Englishes* since 2000, on the Board of Reviewers of *Oltreoceano* and on the Advisory Board of *Interactions* since 2012.

ДАВИДОВИЋ, Јована. Рођена је 1987. године. Завршила је основне академске студије на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду, на смеру Српска књижевност и језик. У септембу 2011. године на истом смеру одбранила је мастер на тему „Жена као идеал естетског у приповеткама Иве Андрића”. Тренутно је на докторским студијама Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду, на смеру Методика наставе.

GRBIĆ, Igor. Рођен 1970. у Пули. Дипломирао енглески језик и књижевност те индологију у Загребу. Академску годину 1997./1998. провео као први лектор хрватског језика и књижевности на Свеучилишту у New Delхију. Након тога живио као слободни писац, преводилац и honorarni предавач. Од 2005. запослен на Одјелу за хуманистичке знаности Свеучилишта у Пули, гдје предаје санскрт, књижевне и преводилачке колегије. Докторирао из теорије и повјести књижевности, дисертацијом *Jungovska interpretacija Romana Put u Indiju E. M. Forstera: indijski i zapadni doživljaj ega, duše, sebstva*. Објављује у домовини и иноземству, гдје је боравио и као гостујући наставник и стручно се усавршавао. За разне културне новине, књижевне и зnanstvene часописе те Трећи програм Хрватског радија превео с енглеског, талијанског, нјемачког, француског и хиндског неколико тисућа картица књижевних, зnanstvenih и осталих текстова, као и двадесетак књига, неке је од којих попраћивао билежкима и предговором. Израдио више јединица из индијске књижевности за *Leksikon svjetskih pisaca* (Загреб, 2001.). Досад му је изашло и пет књижевних дјела, а књижевне текстове, критике и студије објављивао је и у разним домаћим и страним часописима, на Трећем програму Хрватског радија те у више домаћих и иноземних часописа, књига skupине аутора односно антологија. Добитник неколико награда за књижевност и преводње, што домаћих што међународних.

ГУЗИНА, Наташа. Рођена је 1987. године у Требињу. Дипломирала је шпански језик и хиспанске књижевности на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду (2010). Завршила је мастер студије из области хиспанских књижевности на Филолошком факултету у Београду 2011. године, где тренутно похађа докторске студије, смер наука о књижевности. Од 2011. године ради као сарадница у настави књижевности на поменутој катедри, објављује радове у домаћим научним часописима у области филолошког поља и учествује на конференцијама у земљи и иностранству. Члан је *Светског удружења сервантиста и Југословенског друштва за међународно позориште и уметност* у оквиру ког ради као преводилац домаћих књижевних остварења на шпански језик.

Ради као сарадник-преводац листа *El País*. Области интересовања и истраживања: сервантика, шпанска књижевност Златних векова, шпанско позориште XIX и XX века, савремена хиспаноамеричка књижевност, компаративна књижевност, социолингвистика, утицај фолклора у књижевности и превођење.

JELIĆ, Zorica. Born in Valjevo in 1972. She got her BA and MA degrees at California State University, Fullerton. Her Master's degree project was on Shakespeare's narrative poems. Currently, she is working on her PhD at University of Belgrade. She regularly attends conferences, and she works as a senior instructor at Everest University since 2010. At this University, she teaches introduction to American literature.

ЈЕРОТИЈЕВИЋ, Даница. Рођена је 19. септембра 1985. године у Јагодини. По завршетку гимназије 2004. године уписује Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, одсек енглески језик и књижевност. Дипломирала је у јануару 2009. године са просечном оценом 9,60 и исте године уписала докторске студије на матичном факултету, смер наука о језику. Највише је интересује фонетика и фонологија енглеског, шпанског и немачког језика, али и других светских језика, а бави се проучавањем методике наставе страног језика. Од 2010. године ради као сарадник у настави на катедри за енглески језик, након чега је изабрана у звање асистента за ужу научну област Енглески језик.

ЈЕВРИЋ, Тамара. Рођена је 1983. године у Приштини. Основне и мастер студије завршила је на Филолошком факултету у Београду, на Катедри за англистику. Од 2010. године, запослена је на Факултету за стране језике у Београду, као асистент за Савремени енглески језик. Тренутно је студент друге године докторских студија на Филолошком факултету у Београду, модул Језик. Њена интересовања обухватају семантику, примењену лингвистику, социолингвистику и родне студије.

ЈОВАНОВИЋ, Барбара. Докторанд друге године на Филолошком факултету Универзитета у Београду и сарадник у настави на катедри за Иберијске студије на предметима Социолингвистика и Савремени шпански језик Г3 и Г4. Основне и мастер студије завршила на Филолошком факултету у Београду на смеру Шпански језик и хиспанске књижевности. Одбранила мастер рад под називом *Лингвистичка и културна достигнућа у корелацији са академским достигнућима ромске деце која похађају*

предшколско образовање на српском језику. Учесник интернационалног пројекта QUALIROM (Квалитетно образовање на ромском језику) који има за циљ израду материјала за учење ромског језика. Област интересовања и истраживања је социолингвистика, процес замене очувања и смрти мањинских језика, језик и идентитет, као и процеси усвајања другог језика.

КАЛЕЗИЋ-РАДОЊИЋ, Светлана (Подгорица, 1980). По образовању је доктор филолошких наука, есејиста и књижевна критичарка, по позиву пјесникиња која активно објављује од своје петнаесте године. Њена најужа стручна профилација, поред четрдесетак радова из других области (у широком распону од усмене и средњовјековне до модерне и савремене књижевности) везана је за књижевност за дјецу и омладину чиме се бави невелик број истраживача. Ради на Филозофском факултету у Никшићу и уредница је едиције за поезију *Плава луна* у Издавачкој кући „Глигорије Дијак“. Као посебна издања објавила је седам књига поезије и монографску публикацију *Облак над каменим вратима. Умјетност ријечи Иване Брлић-Мажуранић* (Босанска Ријеч, 2011). Приредила је избор пјесама Драгана Радуловића (ЦИД, 2008) и антологију нове поезије у-простора *Ван кутије* (Глигорије Дијак, 2009).

Добитница је великог броја књижевних награда и признања, међу којима се издвајају *Бранкова награда Матице српске* за најбољи дипломски рад (2002), и награда *Вук Караџић* за најбољи есеј (2005). Члан је Хрватске удруге истраживача дјечије књижевности и Европске мреже за компаративну књижевност, као и потпредсједница Центра младих научника при Црногорској академији наука и умјетности. Говори енглески, француски и италијански језик, а служи се шпанским. Живи у Подгорици.

KNEŽIĆ, Boško. Rođen je 25. prosinca 1986. godine u Šibeniku. Nakon završene jezične gimnazije upisuje studij talijanskog i ruskog jezika i književnosti na Sveučilištu u Zadru. Diplomirao je 2010. Iste godine upisuje Poslijediplomski doktorski studij književnosti, izvedbenih umjetnosti, filma i kulture na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu. Od listopada 2010. godine zaposlen je u svojstvu asistenta iz talijanske književnosti na Odjelu za talijanistiku Sveučilišta u Zadru.

KOJČIĆ, Irina. Born in 1987 in Belgrade, Irina finished high school in Belgrade. She studied history at the University of Belgrade for three years, after which she began studies of English language and literature at Alfa

University. Interested in medieval history, especially in the history of the Church, she wrote a study on the origin and history of the Inquisition.

Currently, she is working on her first novel that deals with psychological and philosophical themes.

КРСМАНОВИЋ, Ивана (1977). Дипломирала је 2001. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду, на одсеку за англистику. Магистрирала је на истом факултету 2009. године са тезом „Писма Цона Китса: еволуција ауторске поезике“. На матичном факултету ради и докторску дисертацију. Уже области интересовања и научног рада: енглески романтизам, родна књижевност.

КРУНИЋ, Јелена. Рођена 1986. године у Шиду у коме је завршила основну и средњу школу. На Филозофском факултету у Новом Саду дипломирала 2011. године, на Катедри за српску књижевност где је одбранила и мастер рад на тему „Корени хипертекста у делу Милорада Павића (*Хазарски речник, Звездани плашт, Стаклени пуж и Дамаскин*)“. Тренутно је на докторским студијама на истом Факултету. Бави се односом књижевности и технологије, првенствено хипертекстом, као и односом књижевности и религије.

MARKOVIĆ, Milan (1979). Owner of a translation agency and a professional translator for several national and international organizations, associations and agencies in Serbia, including UNICEF. He is a member of ALTS (Association of Literary Translators of Serbia) and has published a number of literary translations of the works by the authors such as Peter Carry, J. G. Ballard, E. L. Doctorow, Joyce Carol Oats and Arthur C. Clarke. He attends a PhD literature programme at the Faculty of Philology, University of Belgrade, where he also obtained his MA degree in English literature, with the thesis on Graham Greene's Catholic trilogy. He regularly presents his papers on literary conferences, both nationally and abroad. Main areas of interest include African American literature and modern Anglophone literature in general, as well as translation theory and practice.

MURATOVIĆ, Naida. Born in 1987 in Sarajevo. She obtained her bachelor's degree in English language and literature at the Faculty of Philosophy in Sarajevo. Upon obtaining her degree, she entered the education sector in Bosnia and Herzegovina and started working as a teacher of English language. During her internship in a primary school, she enrolled a master program in

English and American literature at the Faculty of Philosophy in Sarajevo. She defended her master thesis in June, 2011. She works as a teacher of English language. She writes prose, poetry and literary criticism.

НЕДЕЉКОВИЋ, Александар Б. Рођен 1950. године у Београду, где је завршио Пету гимназију, дипломирао на Филолошком факултету, одбранио магистарски рад и докторат из књижевних наука. Магистрирао је 1976. са радом *Књижевна обрада путовања у свемир као теме у америчкој научнофантастичној књижевности 20. века*, а докторирао 1994. године са радом *Британски и амерички научнофантастични роман 1950-1980 са тематиком алтернативне историје (аксиолошки приступ)*. Већ више од 35 година се бави проучавањем и превођењем научне фантастике. У његовом преводу објављено је око 60 романа, око 250 прича и десетак научно-популарних књига из области астрономије, космологије, нуклеарне физике и других природних наука. Објавио је и око 400 чланака о СФ жанру, углавном популарних и фановских, и двадесетак у научним часописима, од тога већину у последњих осам година. Учествовао је са постер-презентацијом на XVI националној конференцији астронома Србије, 10. октобра 2011. године у Београду. Доцент је за предмет Енглеска књижевност и култура на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Једини у Србији предаје два болоњска курса из СФ, и то, Увод у студије британске и америчке научне фантастике – обавезни предмет на осмом семестру англистике, и, Савремена британска и америчка научнофантастична књижевност – изборни предмет, на деветом семестру тј. за мастере англистике.

PANAJOTOVIĆ, Artea (1985). Teaching assistant at the Faculty of Foreign Languages and a junior researcher at the Faculty of Philology in Belgrade, where she teaches several courses in English and American literature and culture, translation, as well as general language courses. She attends a PhD literature programme at the Faculty of Philology, University of Belgrade. So far, she has participated in several literary conferences and published papers on Anglophone literature and communication, as well as a number of translations. Her main areas of interest include contemporary Anglophone literature and the relations between literature and other art forms.

PAREZANOVIĆ, Tijana. Teaching assistant at the Faculty of Foreign Languages in Belgrade, where she currently teaches several courses in English and American literature and culture, as well as Creative writing. She is a PhD

candidate in Literature at the Faculty of Philology in Belgrade. Her thesis is focused on the mythic structures in the 20th century Australian poetry. Till now, she has had a number of translations published (including, among many others, works by Alan Bennett, J.G. Farrell, A.L. Kennedy, Joyce Carol Oates, J.G. Ballard and E.L. Doctorow). She has so far participated in several international conferences on English and American studies and published papers focusing on contemporary Anglophone literature, popular culture and literary translation. She is a member of Serbian Association for the Study of English, Serbian Association of Conference Interpreters, Association of Literary Translators of Serbia, and a member of the editorial board of *[sic] – A Journal of Literature, Culture and Literary Translation*.

ПАВЛОВИЋ, Томислав. Рођен је у Крушевцу где је завршио основно и средње образовање. Дипломирао је енглески језик и књижевност на Катедри за англистику Филолошког факултета Универзитета у Београду. На истом факултету завршио је и магистарске студије одбравивши магистарску тезу под насловом *Авангардна трагикомедија Харолда Пинтера*. Након тога, такође на Филолошком факултету у Београду, одбранио је докторску дисертацију насловљену *Историјски романи Роберта Грејвза*. Радио је као професор енглеског језика у средњим школама у Крушевцу и на Вишој технолошко-техничкој школи за индустријски менаџмент у звању предавача на предмету Пословни енглески језик. Моментално ради као професор на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу на предметима Књижевност енглеског модернизма и Увод у америчке студије. Аутор је више научних студија и бави се превођењем поезије енглеских и ирских песника.

PETROVIĆ, Lena. Born in Niš, in 1951. She studied English Language and Literature at the Faculty of Philosophy in Niš, where she also obtained her PhD. The theme of her doctoral dissertation – Pagan Mythic Traditions in the Novels by J. M. Coetzee, D. M. Thomas and B. Pečić, later published as *The Search for the Lost Garden*, – indicates her lasting interest in the (primarily modern) novel, mythology, anthropology, as well as the feminist and Marxist literary and cultural criticism. Occuring within this conceptual framework, her further engagements with literary texts and theory produced book-length studies *Quest Myth in the Medieval English Literature* and *Literature, Culture Identity: Introducing Twentieth Century Literary Theory*, but also translations into Serbian of two of Coetzee's novels, *Dusklands* and *Youth*. Lena Petrović is currently

employed at the Faculty of Philosophy in Niš as Fulltime Professor of Anglo-American Literature.

ПИЛИПОВИЋ, Весна. Предаје на Одсеку за енглески језик Факултета за правне и пословне студије „Др Лазар Вркатић“ у Новом Саду. Магистрирала је и докторирала из области примењене лингвистике. Бави се примењеном лингвистиком, методиком наставе енглеског језика и граматиком. Посебно је занимају сви аспекти и фактори који утичу на усвајање страног језика код деце школског узраста.

РАДОСАВЉЕВИЋ, Аница. Рођена је 1984. године у Крагујевцу. Дипломирала је 2007. године на Катедри за англистику, на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Од 2008. године студент је докторских студија на истом факултету, смер Наука о књижевности. Од 2010. године студент је докторских студија на Филолошком факултету у Београду, смер Наука о језику. Ради као асистент у настави на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Области њеног научног интересовања су: методика наставе енглеског језика, примењена лингвистика, социолингвистика и постколонијална књижевност.

ШЕВИЋ, Снежана. Учитељица разредне наставе у ОШ „Борово“, Борово, рођена је 1967. године у Вуковару. Дипломирала је на Педагошком факултету у Сомбору 2009. године и стекла звање дипл. проф. РН – мастер у области методике наставе српског језика. Докторанд је 3. године докторских студија на Филозофском факултету у Новом Саду, модул Методика наставе.

Објавила је неколико научних радова из области методике наставе српског језика. Коаутор је уџбеника из српског језика од 1. до 8. разреда основне школе за наставу у школама А- и Ц-модел за припаднике српске националне мањине у Р. Хрватској.

Свој рад усмерила је ка унапређивању наставе српског језика моделовањем савремених приступа.

Живи у Вуковару.

ТАСИЋ, Марко. Рођен 1984. године у Лесковцу, где је завршио основну и средњу школу. Године 2003. уписује Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу, одсек Енглески језик и књижевност, где и дипломира 2007. године. Фебруара 2008. године уписује докторске студије, такође на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, смер Наука о

књижевности. Учествовао на више научних књижевних конференција, домаћих и иностраних, а радове објављивао у зборницима са тих конференција и књижевним часописима. Ужа област интересовања је британска и америчка научнофантастична књижевност. Бави се још есејистиком и превођењем. Тренутно запослен у основној школи као професор енглеског језика.

ТЕРТЕЛИ ТЕЛЕК, Марта. Рођена 31. 8. 1976, у Сенти. Живим у Мартоношу.

Од 1995. године до 1997. студирала сам на Вишој школи за образовање васпитача, у Суботици, коју сам завршила са општим успехом 9,27. Дирломирала сам из књижевности за децу (тема: *Herceg János: Vas Ferkó és más történetek*) са оценом 10 (десет). 1997. године сам се уписала на Учитељски факултет, Сомбор (одељење у Суботици). Факултет сам завршила 1999. године са орштим усрехом 9,40. Дирломирала сам из психологије (тема: *Породица као фактор социјализације*) са оценом 10 (десет).

2003. године почињем магистарске студије на Педагошком факултету у Сомбору на смеру: Методика наставе мађарског језика и књижевности. Положила сам све испите предвиђене Наставном планом и програмом магистарских студија до априла 2007. године са општим усрехом 9,00. Дана 12. 9. 2009. године одбранила сам магистарску тезу под називом: *Унапређивање разумевања писаног текста код ученика 4. разреда основне школе*. Тиме сам стекла академски назив магистра дидактичко-методичких наука разредне наставе у области Методике наставе мађарског језика и књижевности.

Запослена сам у Основној школи „Јован Јовановић Змај“, у Мартоношу, као професор разредне наставе, од фебруара 2000. године до данас. Публикујем радове у стручним часописима и учествујем на конференцијама.

ТУРАЊАНИН, Биљана. Рођена 9.6. 1984. у Требињу (БиХ). Мастер српске књижевности и језика постала на Филозофском факултету у Новом Саду. Докторанд је методике наставе на матичном Факултету и стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Пише есеје и критике. Објављује у периодици.

ВАСИЋ РАКОЧЕВИЋ, Бранислава. Рођена је 1977. у Новом Саду. Дипломирала је на Катедри за српску књижевност и језик на Филозофском

факултету у Новом Саду, где је и докторирала. Објавила је студију *Сторија о лудилу у доба авангарде* (Службени гласник, Београд, 2011) и аутор је бројних приказа и научних радова објављених у периодици. Стални је сарадник Летописа Матице српске. Од фебруара 2012. предаје на Департману за филолошке науке Интернационалног универзитета у Новом Пазару.

VIDIĆ, Adrijana. Graduated from University of Zadar, Department of Russian Language and Literature and Department of English Language and Literature in 2004. She enrolled in Postgraduate course in Literature at Faculty of Humanities and Social Sciences, University of Zagreb in the same year. She has been teaching courses in 19th century Russian literature at University of Zadar, Department of Russian Language and Literature since 2005. In 2011, she defended her PhD thesis entitled *Women's Autobiography in Russia: Model of Private and Public*. She is managing editor of *[sic] – A Journal of Literature, Culture and Literary Translation* and member of Centre for Research in Social Sciences and Humanities.

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09(082)

821.09(082)

371.3(082)

МЕЂУНАРОДНА научна конференција Језик,
књижевност и митологија (1 ; 2012 ; Београд)
Зборник радова = Book of Proceedings /
Прва међународна научна конференција Језик,
књижевност и митологија = First
International Conference Language, Literature
and Mythology ; [организатор] Алфа
универзитет, Факултет за стране језике ;
[главни уредник Нада Тодоров ; превод
енглески, translation english Tamara Jevrić,
Artea Panajotović, превод шпански,
translation spanish Andrijana Đordan]. - 1.
изд. - Београд : Алфа универзитет,
Факултет за стране језике, 2013 (Краљево :
Дуга). - 439 стр. ; 25 cm

Радови на више језика. - Тираж 100. - Стр.
9-11: Предговор / Нада Тодоров = Foreword /
Nada Todorov. - Белешке о ауторима: стр.
431-[440]. - Напомене и библиографске
референце уз текст. - Библиографија уз сваки
рад. - Резимеи на срп. или енгл. језику.

ISBN 978-86-83237-82-1

а) Српска књижевност - Митолошки мотиви -
Зборници б) Светска књижевност - Митолошки
мотиви - Зборници с) Настава - Методика -
Зборници

COBISS.SR-ID 198417164