

Univerzitet u Sarajevu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za komparativnu književnost i informacijske nauke

**Povratak mitskih elemenata u književnost 20. stoljeća**

Završni magistarski rad

Student:  
Berin Češkić

Mentor:  
prof. dr. Edin Pobrić

Sarajevo, 2022

## Sadržaj

Sažetak .....	3
Uvod.....	4
Antropologija kao nauka o književnosti .....	5
Mitsko vrijeme .....	9
<i>Konstrukcija vremena u književnom djelu</i> .....	9
<i>Ciklično vrijeme</i> .....	13
<i>Hronotop čekaonice</i> .....	19
Mitski prostor.....	26
<i>Prostor kao prafenomenski simbol</i> .....	26
<i>Prostor kao čovjekovo tijelo</i> .....	31
<i>Stvaranje svijeta i rituali gradnje</i> .....	34
Mitski jezik .....	41
Smrt junaka .....	48
Zaključak .....	59
Bibliografija .....	62

## Povratak mitskih elemenata u književnost 20. Stoljeća

Berin Češkić

### Sažetak

Rad tematizira fenomen povratka mitskih elemenata u književnost 20. stoljeća kroz analizu mitskog vremena, prostora, jezika i odnosa prema smrti junaka na određenom korpusu književnih djela. Cilj rada je ukazati na oblike mitskog mišljenja koji se pojavljuju u modernističkoj i postmodernističkoj književnosti i na odlike takve književnosti, te pokazati da se radi o široko prisutnom fenomenu. Pozivajući se na značajne antropološke, filozofske i sociološke studije koje iz različitih perspektiva obuhvataju fenomene čovjekovog odnosa prema vremenu, prostoru, jeziku i smrti u okviru mitskog mišljenja, u radu se analizira korpus sljedećih književnih djela: *Na Drini ćuprija* I. Andrića, *Čekajući Godoa* S. Becketta, *Vlak je bio točan* H. Bölla, *Kuga* A. Camusa, *Kraljevstvo ovog sveta* A. Carpentiera, *Putovanje nakraj noći* L. F. Célinea, *Iščekujući varvare* J. M. Coetzeea, *Dvojniki* F. M. Dostojevskog, *Ostrvo dana predašnjeg* U. Eca, *Zbogom svemu tom* R. Gravesa, *Čarobni brijeg* T. Manna, *Sto godina samoće* G. G. Márqueza, *1984* G. Orwella, *Hazarski rečnik* M. Pavića, *Na Zapadu ništa novo* E. M. Remarquea, *Deca ponoći* S. Rushdiea, *Sedam sunaca i sedam luna* i *Udvojeni čovek* J. Saramagoa, te *Parfem* P. Süskinda. Istraživanje pokazuje da se elementi mitskog javljaju u velikom broju djela dvadesetog stoljeća, ali u izmijenjenom i fragmentiranom obliku, što je u skladu s pretpostavkom. Ograničenje ovog istraživanja je činjenica da, zbog svog obima, ne može obuhvatiti ukupnost fenomena; njegov značaj je u otvaranju mogućnosti za njegovo dalje ispitivanje na većem broju ostvarenja.

**Ključne riječi:** kružno vrijeme, mitski prostor, mitski jezik, smrt u književnosti, književnost 20. stoljeća, mit, ritual

## Uvod

Naslov ovog rada, *Povratak mitskih elemenata u književnost 20. stoljeća*, može zvučati neprecizno jer ne objašnjava koji su to elementi mitskog. Mitske priče, arhetipi, načine mišljenja ili nešto četvrto? Iako bi najsveobuhvatniji odgovor bio *mitsko mišljenje*, treba imati na umu da taj povratak u dominantnim strujama književnosti dvadesetog stoljeća nije potpun, niti dolazi kao cjelovit pogled na svijet. Tako da on negdje jeste samo preuzeta priča, negdje arhetip, negdje zaista način mišljenja, a negdje pak nešto drugo.

Velika književna djela dvadesetog stoljeća koriste tradiciju (pa tako i mitsku tradiciju) kao svoju građu, međutim ona je prisutna ili kao učeni, često hermetični diskurs u modernizmu ili kao igra i propitivanje u postmodernizmu. Većina ovih djela su djela otpora, ona su kritika, ona su *u odnosu na*, a mit ne može postojati kao ideja alternative u odnosu na neki sistem, već može uspjeti jedino kao samostalna struktura u koju se vjeruje. Ipak, mitsko se vraća. Ono je vezivno tkivo najrazličitijih formi prošlog stoljeća i ponovni dašak životne magije u historiji književnosti.

Razloga za ovo je mnogo. Dijelom, to je razočarenje u veliku ideju napretka koja je započela s humanizmom i renesansom a završila sa dva krvava svjetska rata. Neki teoretičari, poput Northropa Frya, smatraju da su teme književnosti ciklične i da je prirodno što se opet počinjemo baviti mitskim. U prošlom stoljeću svijet je postao potpuno povezan i komparativna analiza kultura pokazala je da su neki osnovni mitski fenomeni i arhetipi zajednički u svima njima i da bi nam oni pomogli da shvatimo, koliko druge, toliko i sami sebe. U procesu povezivanja mnogih teritorija i procesu ratovanja kolektivna svijest često se vraćala na niži stupanj, na mentalitet velike palanke. Palanački jezik, jezik ideologije i jezik mita su, kao što ćemo vidjeti, gotovo identični. Naposljetku, dvadeseto stoljeće je mukom spoznalo da se svijet, pored svih otkrića i tehničkih napredaka, ne može spoznati racionalno i mit je upravo to – naličje iracionalnog koje je dugo vremena nedostajalo svijetu.

Paradoks dvadesetog stoljeća, čija velika književnost obrađuje mitove i priče koje funkcioniraju poput mitova, češće no probleme svoje epohe, pokazuje da svijet i dalje funkcionira na principima *mitskog*. Predmet ovog rada upravo je to mitsko, odnosno načini njegova ispoljavanje u književnom izrazu prošlog stoljeća.

## Antropologija kao nauka o književnosti

U eseju *Modusi fiktionalne književnosti*, objavljenom u poznatoj *Anatomiji kritike*, književni teoretičar Northrop Frye piše da tokom historije književnost *neprestance spušta svoje gravitacijsko središte*.<sup>1</sup> U prvim pričama, mitovima, imamo junake koji su božanska bića. Nakon toga dolaze heroji *romansi*, koji su ljudi, ali čiji nam se postupci čine neljudskim i čudesnim - oni lako vladaju začaranim oružjima, amajlijama, tajne magičnog otvorene su za njih. Zatim, tu je junak *visokomimetskog modusa* – junak iz većine *epova i tragedija*<sup>2</sup>, prirodni vođa koji je čovjek, a ističe se svojim junačkim osobinama. Zatim, tu je junak *niskomimetskog modusa*, koji nije nadmoćan nikome, koji je jedan od nas, i kakvog srećemo u komedijama ili djelima realizma. Na kraju, u *ironijskom modusu*, nalaze se ljudi koje posmatramo sa visine i koje gledamo kao simbole nemoći ili apsurdna. Ono što je zanimljivo je činjenica da se kod Frya ovi modusi ponašaju ciklično, ironijski modus počinje poprimati osobine mitskog modusa, u igri apsurdna najviše i najniže postaje isto i krug se zatvara, počinje iz početka.

Frye je pisao o mitu i u esejima koji su objavljeni pod naslovom *Mit i struktura*.<sup>3</sup> U prvom od njih, *Arhetipovi književnosti*, koji je posvećen istraživanju arhetipa kao svojevrsnoj književnoj antropologiji i obredu kao porijeklu pripovijedanja, Frye nudi podjelu, opet cikličnu, prema kojoj grupiše književnost prema dobima godine i dana. Mitovi o rođenju, uskrsnuću i stvaranju povezani su sa zorom, proljećem i rađanjem, a odgovaraju *romansi*, *ditirambu* i *rapsodiji*. Mitovi o apoteozi, braku i raju povezani su sa zenitom, ljetom i vjenčanjem, a odgovaraju *komediji*, *pastorali* i *idili*. Mitovi o padu, smrti i žrtvovanju, povezani su sa zalaskom sunca, jeseni i krajem života, a odgovaraju *tragediji* i *elegiji*. Mitovi o potopu, haosu i porazu, povezani su s mrakom, zimom i raspadanjem, a odgovaraju *satiri*. Posebno je zanimljivo to što je jesen za Frya smrt, a ne zima. Zima je povezana sa satirom, kao što je posljednji modus povezan sa ironijom. Simboli smrti i realizma nemaju potencijal ponovnog obnavljanja kruga i ponovnog uvođenja mitova o stvaranju/rođenju, ali mehanizmi apsurdna imaju tu moć. To je zato što se određena pravila pripovijedanja poklapaju unutar mitske priče i priče u savremenoj književnosti, književnosti kraja jednog ciklusa.

---

<sup>1</sup> Frye, N. (1979). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Zagreb: Naprijed

<sup>2</sup> Ibid, str. 46

<sup>3</sup> Frye, N. (1991). *Mit i struktura*. Sarajevo: Svjetlost.

Prije nego vidimo koja su to *pravila pripovijedanja*, treba napomenuti da iako jedan umjetnik može prkositi konvencijama svoje epohe, ovaj drastični poduhvat povratka u mitsko nikako ne može biti individualan čin. To znači da u tom slučaju *mitsko* nije nekakva estetska kategorija već istinit izraz jednog vremena, duh epohe, jedna epistema koja se opet vraća. Povratak mitskog u književnosti, dakle, simptom je kolektivnog povratka mitskog pogleda na svijet, povratak mitskog mišljenja.

O mitu kao načinu mišljenja slavno je pisao Ernst Cassirer u svome djelu *Filozofija simboličkih oblika*. Po Cassireru, umjetnost, mit, jezik ili nauka nisu različiti načini na koje duh otkriva nešto što je samo po sebi stvarno, već su to putevi kojima ide duh u svome objektiviranju. Jedino što se da proučavati unutar ovih *simboličkih oblika* je zakon njihove izgradnje.<sup>4</sup> Svaki simbolički oblik ima pretenziju da su njegova ispoljavanja objektivna, sistem se uvijek pojavljuje u cjelini - nikad u dijelovima i najvažnije (i problematičnije), ispoljava se kao fizički opipljiva datost. Oblici mišljenja nisu mediji kroz koji posmatramo svijet, već *pravi izvori svjetlosti, uslovi viđenja, pa i vrela sveg uobličavanja*.<sup>5</sup>

Kada Cassirer piše o tome da neka plemena nemaju riječi za budućnost i prošlost, već koriste prostorne oznake da opišu vrijeme<sup>6</sup> on zapravo objašnjava jedan način stvaranja i organiziranja svijeta. Poznat primjer iznosi i Claude Levi-Strauss u djelu *Divlja misao*.<sup>7</sup> On piše o tome kako su naučnici bili zbunjeni jer urođenici određenih plemena nisu imali zbirne imenice. Primjerice, znali su ime svakog drveta i svaku moguću primjenu njegovih plodova, ali nisu imali riječ *drvo*. Levi-Strauss objašnjava da ovo nije, kako se prije mislilo, pokazatelj nemogućnosti apstraktnog mišljenja, već jednostavno pokazatelj drugačije organizacije svijeta. Lévy-Bruhl u djelu *Primitivni mentalitet*<sup>8</sup> ističe da je život *primitivca* vječno upleten u mrežu mističnih participacija. Primitivni mentalitet ili mitsko mišljenje, izrazito su nekauzalni. Jedan od poznatih primjera koje navodi Bruhl je kako *ni najrazboritijeg urođenika nije moguće uvjeriti da bi smrt došla od prirodnog uzroka*.<sup>9</sup> Ne samo da ne postoji slučajna smrt, već se smatra, na primjer ako

---

<sup>4</sup> Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika. 1 deo. Jezik*. Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada, str. 30

<sup>5</sup> Ibid, str. 40

<sup>6</sup> Ibid, str. 154

<sup>7</sup> Levi-Strauss, C. (1966). *Divlja misao*. Beograd: Nolit.

<sup>8</sup> Lévy-Bruhl, L. (1954). *Primitivni mentalitet*. Zagreb: Kultura.

<sup>9</sup> Ibid, str. 22

neko padne u vodu i krene se gušiti, da su natprirodne sile tako odredile i da bi bila loša sreća pomoći tom jadniku – puno bolje bi bilo pomoći natprirodnim silama i gurnuti ga dublje pod vodu.

Mitsko mišljenje ne funkcionira po principu kauzalnosti, ali vjeruje se u povezanost putem sličnosti. Ovo je možda najbolje objasnio James Frazer u svojoj *Zlatnoj grani*<sup>10</sup>, u poglavlju koje se bavi simpatičkom magijom. Ono što je slično, povezano je. Dio ima sve atribute cjeline. Upravo zbog toga moguće je djelovanje homeopatske i prenosne magije, one koja funkcionira preko zakona sličnosti i one koja funkcionira preko zakona dodira. Frejzer piše da su obje vrste magije *pogrešna primjena asocijacije ideje*.<sup>11</sup> Po prvom vjerovanju, slične stvari su jednake, po drugom, ono što je jednom bilo u dodiru, uvijek je u dodiru. Nije bitno da li je ideja magije tačna ili netačna, bitno je kako je ona povezana u cjelokupni doživljaj svijeta unutar kojeg nastaje. Ako je mitsko mišljenje opstalo kroz historiju, a sa njim i ideja mimetičke magije, onda je vjerovatno najjasnije opstalo kroz književnost. U eseju *Narativna umjetnost i magija*<sup>12</sup>, Jorge Luis Borges piše o kauzalnosti kao glavnom *problemu* romana. Pisac smatra da je puno zanimljivije motivirati narativ simpatički, putem principa sličnosti. Naravno, ovo je pogodno za pisanje kratkih priča, ali nije smatrano kao validno sredstvo kompozicije romana sve do dvadesetog stoljeća. Razlog tome je što klasični roman počiva na kauzalnosti, na psihologizaciji (koja je Borgesu bila iznimno mrska) i najvažnije, na dramskom registru. Pod *dramski registar*, misli se na onu ustrojenost umjetničkog djela prema kraju i razrješenju zapleta o kojem piše Emil Staiger u djelu *Temeljni pojmovi poetike*.<sup>13</sup> Staiger predlaže da epsko, dramsko i lirsko ne budu posmatrani kao kategorije u koji se književnost grupiše, već kao registri, od kojih je svaki u određenoj mjeri zastupljen u svakom književnom djelu. Srž dramskog je patetičko uzbuđenje koje se ne *ulijeva već utiskuje*, dijelovi drame ne mogu stajati zasebno, lik mora imati problem koji će se razriješiti i sve to zajedno ide ka kraju koji autor vješto mora rasplesti. Dramsko dopušta kompleksne i razvijene likove (za razliku od epskog i lirskog), dopušta preuzimanje *modela*, i pokazalo se kao najkorisniji alat za stvaranje romana i drama. Prevladavanje ovako uređenog modusa pokazuje da je svijet u kojem je on vladao također težio određenoj vrsti uređenja, i propitivanju problema čovjeka, njegove psihe i njegovog socijalnog i političkog

---

<sup>10</sup> Frazer, J. G. (1977). *Zlatna grana*. Beograd: BIGZ.

<sup>11</sup> Ibid, str. 22

<sup>12</sup> Borges, J. L. (1999). *Selected Non-Fictions*. New York: Viking Penguin.

<sup>13</sup> Steiger, E. (1996). *Temeljni pojmovi poetike*. Zagreb: Ceres

svijeta. Suprotno tome, književnost koja ne dopušta psihologizaciju i razradu lika (primjerice ep), može se baviti metafizičkim pitanjima. Lik ne motiviše radnju svojim unutrašnjim htijenjem, već je samo marioneta kozmičkih sila ili puke slučajnosti, ali iz njegove sudbine obrasci tih viših sila postaju vidljivi. Tu su likovi ili arhetipski (a takvi postaju ponavljanjem) ili već poznati iz legendi tako da ih nije potrebno objašnjavati. Princip je, dakle, potpuno suprotan napetosti dramskog.

Nije slučajno da veliki književnici magičnog realizma prošlog stoljeća poput Borgesa ili Márqueza, najviše inspiracije crpili iz djela *1001 noć*. U jednom od svojih eseja<sup>14</sup> posvećenim poznatoj zbirci priča Dževad Karahasan piše;

*To nije „socijalno angažirana“ književnost koju zanima kako funkcionira društvo kao sistem, nego književnost koja, računajući s koherencijom tog sistema, analoškim modelima reproducira mehanizme života (postojanja) i čitavome društvu pokazuje te mehanizme sudbine, odnosno podsjeća ga na njih. Nije to, dakle, socijalna književnost, jer njezin interes nije sociološki, nego, ako bi se tako moglo reći, metafizička, jer je njezin interes ontološki. Tu književnost ne zanimaju mehanizmi društva, nego mehanizmi postojanja...<sup>15</sup>*

Likovi *1001 noći* su plošni (nisu čak ni karakteri), njih najčešće definira njihovo zanimanje, a pokreće siže priče. Ipak, u arabeski zbirke priča množina ovakvih likova prikazuje tajne društva u kojem su nastali i odgovara na najteža pitanja. Ovako ustrojeni likovi bi odgovarali komediji, ali u ovim pričama nema mnogo toga što je *smiješno*. U originalu, ovi likovi nisu niti jedno niti drugo, ali kada se iskoriste u književnosti dvadesetog stoljeća oni postaju tragikomički, osnovni žanrovi se miješaju, što je simptom manirističke epohe, a ako je vjerovati Fryu, likovi ironijskog modusa bi se morali poklopiti sa onima iz mitskog i po tome – što nisu ljudi.

Kao što konstrukcija lika određuje žanr i namjeru djela, to čine i stvaranje prostora, vremena i upotreba jezika unutar njega. Iduća poglavlja će pokušati ukazati na sličnosti između mitskog mišljenja i mišljenja unutar strukture nekih od važnih djela prošlog stoljeća.

---

<sup>14</sup> Karahasan, D. (2004). *Knjiga vrtova*. Sarajevo: Connectum

<sup>15</sup> Ibid, str. 41



## Mitsko vrijeme

### *Konstrukcija vremena u književnom djelu*

Možda nema boljeg pokazatelja od toga kako se duh jedne epohe ispoljava u njenim književnim djelima od načina na koji je vrijeme prisutno u njima. Teorija književnosti ne može objasniti fenomen vremena, ali ga može vješto iskoristiti da objasni književna djela povezujući ih sa principima i vjerovanjima epistema unutar kojih su ona nastala. Tako često nailazimo upravo na klasifikacije vremena koje su proizvod dominantnih filozofija i učenja različitih epoha. Književnost je u objašnjenju ovih fenomena možda i obuhvatnija od nauke jer se ne bavi jednom pojavom već načinom na koji ljudi tu pojavu osjećaju. Recimo, paradoksi elejaca su oborivi sa naučnog stanovništva, ali kada ih pisac spominje on objašnjava duše ljudi koji su ih izrekli i on ne griješi, iako su možda oni vjerovali u *objektivno netačnu* tvrdnju.

Tradicionalno, od kada je ruski teoretičar Mikhail Bakhtin skovao termin *kronotop*<sup>16</sup> (spajajući grčki *kronos* kao vrijeme i *topos* kao mjesto) govori se o spoju vremena i prostora kao jedinstvenom osjećaju svakog djela. Budući da je povratak mitskog osjećanja svijeta maniristički i pomalo vještački postupak, to jedinstvo nije svuda prisutno i autori su uzimali šta im gdje odgovara, pa će i ovaj rad vještački razdvojiti vrijeme i prostor i objasniti ih kroz dva zasebna poglavlja. Bakhtin u svome tekstu naslovljenom *Oblici vremena i hronotopa u romanu* objašnjava da ovu konstrukciju nikad proizvoljno ne umeće autor, već je možda i najvažnija žanrovska odrednica djela koja određuje osjećanja njegovih likova i konstrukciju njegove fabule.

*U književno-umetničkom hronotopu slivena su prostorna i vremenska obeležja u osmišljenu i konkretnu celinu. Vreme se ovde zgušnjava, steže, postaje umetnički vidljivo; prostor se napinje, uvlači se u kretanje vremena, sižea, istorije. Obeležja vremena razotkrivaju se prostoru, a prostor se osmišljava i meri vremenom. Umetnički hronotop odlikuje se tim presecanjem nizova i slivanjem obeležja.*

*Hronotop u književnosti ima suštinsko žanrovsko značenje. Sa sigurnošću se može reći da se žanr i žanrovski oblici obrađuju upravo hronotopom, pri tome je u književnosti vodeće načelo u hronotopu – vreme. Hronotop kao formalno-sadržajna kategorija određuje (u znatnoj meri) i lik čoveka u književnosti; taj lik je uvek suštinski hronotopičan.*<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Bakhtin, M. M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.

<sup>17</sup> Ibid, str. 193

Bakhtin pokušava objasniti ovaj fenomen fokusirajući se na grčki roman, viteški i rableovski kronotop. Sličnu podjelu u dramskoj književnosti pokušava napraviti Dževad Karahasan u svom tekstu *Pojam i tipovi dramskog kronotopa*<sup>18</sup> nudi iduće tipove kronotopa (naravno, autor tvrdi da ova lista nije i nikada ne može biti potpuna): mehanički, bukolički, analitički i ritualni kronotop.

Mehanički kronotop je nastao u antici s grčkim ljubavnim romanom. U njemu postoje samo događaji, a ne doživljaji; vrijeme ne ostavlja tragove na svoje likove, oni su mehanički zatvoreni, iz priča izlaze onakvi kakvi su u njih i ušli. Ovakvo mehaničko predstavljanje je i jedno od zakonitosti komedije jer se komički lik gleda izvana (za razliku od tragičkog koji se gleda iznutra), ne uživljavamo se u njegovu patnju, smijemo mu se jer nas njegova sudbina ne dotiče. Bukolički kronotop, kao onaj koji se može opaziti u Hesiodovom djelu *Poslovi i dani*, predstavlja san o izgubljenom raju ili zlatnom dobu. Karahasan piše da tu vrijeme ne teče, kao što nije teklo niti za Adama i Evu u Vrtu. Tu je analitički kronotop, kao *kronotop konkretizacije*, gdje ne postoji prostor već njegovi primjeri – mjesta, i na kraju ritualni kronotop.

Još važnije od ove podjele je Karahasanovo objašnjenje zašto je važno proučavati vrijeme u književnosti. Ono se osjeća tijelom i neodvojivi je dio ljudskog iskustva i bića. Autor počinje svoj rad citirajući jedan od najpoznatijih odlomaka iz *Ispovijesti* Aurelija Augustina gdje svetac piše da zna šta je vrijeme, ali da ga ne može objasniti – napominje da je Augustin bio neoplatonist koji je znao da razlikuje fenomen od formi unutar kojih se on objavljuje. Suprotno njemu, Newton u svome poznatom djelu *Philosophiae naturalis principia mathematica* govori da prostor i vrijeme neće ni objašnjavati jer su oni svima poznati.<sup>19</sup> Autor se poziva i na Kanta koji smatra da su vrijeme i prostor apriorne, urođene forme percepcije, dakle uvjeti za sliku svijeta, a ne njen produkt. Iako zaključuje da je ono što pouzdano možemo znati o prostoru i vremenu *prilično malo*, sigurno možemo znati da su oni u neraskidivoj vezi. Na ovo su upozoravali još i elejci u svojoj filozofiji. Najbolji primjer su Zenonovi paradoksi prema kojima su prostor i vrijeme vječno djeljivi i samim tim je kretanje u njima nemoguće. Ispaljena strijela, prije nego što dođe do svog cilja, mora preći polovicu puta, prije te polovice trećinu, prije trećine četvrtinu i tako u beskraj. Karahasan ovaj primjer prikazuje dijeljenjem vremena, ne prostora:

---

<sup>18</sup> Karahasan, D. (2010). *Pojam i tipovi dramskog kronotopa*. Drama i vrijeme (str. 9-65). Sarajevo: Dobra Knjiga.

<sup>19</sup> Ibid, str. 10

*U aporiji o strijeli, naprimjer, on tvrdi da se strijelom ne može ubiti, jer ona nikada neće doći do cilja prema kojem je upućena. U trenutku A strijela je krenula s tetive i u trenutku K trebala bi pogoditi cilj; ali ona prije toga mora, krećući se, dočekati trenutak B, koji ne može dočekati, jer on ne može doći prije nego protekne trenutak A, koji ne može proteći prije nego protekne njegov hiljaditi dio, pa dva hiljadita dijela, pa tri hiljadita dijela, pa četiri...*<sup>20</sup>

Prema elejcima, ne samo da strijela ne može pogoditi svoj cilj, ona je zapravo nepokretna. Paradoks leži u tome što je upravo kretanje ono što spaja vrijeme i prostor. Upravo kretanjem u prostoru je vrijeme i određeno; kretanjem velikih tijela (kozmičkih) određene su velike vremenske jedinice, a malim promjenama poput pokreta sjene na primitivnom satu određene su manje vremenske jedinice. Osjećaj vremena i prostora je uvijek i objektivni i subjektivni, a taj osjećaj kao jedan od glavnih materijala i činilaca književnog djela je uvijek obrađen dijelom kroz konvencije žanra i duha epohe, a dijelom kroz lični osjećaj autora. Prostor i vrijeme se osjećaju tijelom i prema tome usvajaju ne-svjesno, poput mističnih znanja koja se nikada ne prenose pisanim putem.<sup>21</sup> Vrijeme i prostor tačno pokazuju biće jednog književnog djela i omogućavaju nam da ga kao biće, a velika umjetnost uvijek podsjeća na živo biće, i shvatimo.

Kao što Karahasan nudi objašnjenje i podjelu kronotopa u dramskoj književnosti, Edin Pabrić isti zadatak preuzima na području romana u svome djelu *Vrijeme u romanu, od realizma do postmoderne*.<sup>22</sup> Od samog početka knjige, gdje je citiran indijski ep *Mahabharata*, vrijeme je predstavljeno ne kao *amorfni oblik događaja, već je ono živi mediji koji svojom kvalitetom određuje događaje*.<sup>23</sup> Svaki roman i priča ispričana u njemu traže svoje vrijeme, a umjetnost romana velikim dijelom zavisi od *igre* i odnosa vremena djela i vremena općenito.

Pabrić počinje svoju knjigu pokazujući nam nekoliko objašnjenja fenomena vremena, nudi se podjela na termodinamičku, psihološku i kosmološku kategoriju, Einsteinovu teoriju relativnosti gdje se akcentira značaj referentne tačke i pozicije posmatrača, objašnjava jedinstvo prostora i vremena i njihovo iskrivljenje u dodiru sa velikom gravitacijom. Sve teorije i iz filozofije koje autor poziva, od Augustina do Heideggera, u nekoj formi mogu se osjetiti u

---

<sup>20</sup> Karahasan, *Pojam i tipovi dramskog kronotopa*, str. 13

<sup>21</sup> Ibid, str. 16

<sup>22</sup> Pabrić, E. (2006). *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most.

<sup>23</sup> Ibid, str. 7

romanesknom žanru za čiju bi se čitavu unutrašnju strukturu moglo reći da *nije ništa drugo nego „performans“ različitih borbi protiv neumoljive moći vremena.*<sup>24</sup>

Sve što je ispričano, ispričano je u vremenu, a priča u romanu je sastavljena između *subjektivno-psihološke i fizikalno-historijske ose.*<sup>25</sup> Autor ukazuje da roman samim tim mora biti tvorevina razvijene povijesti, u suprotnosti s mitskim mišljenjem koje ne odvajava jasno prošlost i budućnost.

Ne treba zaboraviti niti na razliku između fabule i sižea unutar romana, to jeste razlike između načina na koji su događaji prezentirani unutar romana i *stvarnog* slijeda događaja. Razlika između fabule i sižea odlično pokazuje kako je vrijeme jedan od najjačih autorovih alata i koliko je slijed vremena, isprepleten s tačkom fokalizacije, zapravo činilac svog tkiva jednog romana, kao predmet u mračnoj sobi koji postaje stvaran tek kada se na njega usmjeri snop svjetla.

Na kraju prvog dijela knjige<sup>26</sup> autor nudi podjelu na jedanaest tipova vremena koji u romanu nastaju kao odnos fizikalnog i psihološkog vremena. To su matematičko-konvencionalno vrijeme (koje se može poštovati ili ne), linearno, historijsko, biografsko-historijsko, vrijeme memorije, kontigencija kao načelo motivacije, simultano vrijeme, dinamička bezvremenost, kružno vrijeme, imaginarno vrijeme i eshatološka bezvremenost.

Dok nauka pokušava objasniti fenomen vremena, umjetnost više zanima njegov doživljaj. Također, umjetnost može da opet reprodukuje vrijeme, makar na način na koji ga je sama složila. Vidjeli smo da je to *slaganje* bitan i neizbježan izazov svakog djela. Također je jasno da ukoliko idemo obratnim smjerom od stvaranja (od gotovog djela ka njegovoj strukturi), što je svaka analiza, onda upravo pogledom na vrijeme možemo možda i najbolje objasniti samu srž neke književne forme.

---

<sup>24</sup> Ibid, str. 26

<sup>25</sup> Ibid, str. 26

<sup>26</sup> Ibid, str. 65

## Ciklično vrijeme

U tipologiji vremena koju navodi profesor Pobrić spominje se i *Kružno vrijeme*. Kratki komentar unutar knjige je idući:

*Kružno vrijeme se pojavljuje u svojim različitim ulogama u romanesknoj književnosti. Kod Flauberta je ono „pomoćno vrijeme“, vrijeme koje se „naslanja“ na osnovnu biografsko-historijsku projekciju vremena, dok je kod Kafke to osnovni doživljaj vremena na kome se gradi kompozicija djela.<sup>27</sup>*

Kasnije, objašnjavajući kružno vrijeme u romanu *Proces* autor piše da Kafka sukladno poetici modernizma ukida radnju, naglašava nekauzalnost i gubljenje konvencionalnog osjećaja za vrijeme. Prekidajući s dugom tradicijom psihologizacije i kauzalnosti, Kafkin lik nema svoj početak ni kraj čak ni rođenjem koje nije spomenuto, a ni smrću koja nije opravdana ili objašnjena. Sve što kod Kafke postoji je ponavljanje sudova, čekanja i nikad završenih procesa.

Ipak, kružno vrijeme kakvo je u *Procesu*, nije mitsko vrijeme. Mitsko vrijeme je također ciklično i podrazumijeva ponavljanje, ali to je, kao što ćemo vidjeti, ponavljanje sa svrhom. Kafkini likovi su u krugovima jer su izgubljeni, mitska svijest osjeća *metafizičko breme*<sup>28</sup> da ponavlja arhetipski događaj iz perioda stvaranja i time održava postojanje svijeta.

Ideja o cikličnom vremenu je stara koliko i pisana historija i očigledno potiče iz mladosti čovječanstva kao jedna od ranih filozofija vremena, vjerovatno nastala posmatranjem periodičnog umiranja i vaskrsavanja biljnog života i kretanjem nebeskih tijela. Dobro objašnjenje ove ideje nudi Jorge Luis Borges u *Istorija večnosti*.<sup>29</sup> Borges u svojim esejima vječnost traži između Plotinovih *Eneada*, gdje je ona arhetip vremena, elejskih paradoksa i istovjetnosti prošlosti, budućnosti i sadašnjosti u Bogu kako piše sveti Augustin. Borges piše da se lični identitet zasniva na sjećanju i da gubitak sjećanja čovjeka pretvara u idiota.<sup>30</sup> Slično tome je svo vrijeme koje protiče izgubljeno ako se ne potvrđuje u ogledalu vječnosti. Ipak, vrijeme (a i događaji u njemu, pa samim tim i naši životi), mogu se potvrditi i ponavljanjem.

<sup>27</sup> Pobrić, *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, str. 67

<sup>28</sup> Eliade, M. (1990). *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

<sup>29</sup> Borges, J. L. (1999). *Istorija večnosti*. Beograd: Narodna knjiga - Alfa.

<sup>30</sup> Ibid, str. 24

*Broj svih atoma koji čine svet je ogroman, ali je ograničen, te dozvoljava ograničeni (mada takođe ogroman) broj permutacija. U ograničenom vremenu broj mogućih permutacija će se iscrpiti, što znači da će svemir morati da se obnovi. Majka će te ponovo roditi, tvoj će kostur ponovo da izraste, ponovo će u tvoje ruke doći ova ista stranica, ponovo ćeš proživeti sve časove koji vode ka tvojoj neverovatnoj smrti.<sup>31</sup>*

Ideja ponavljanja postoji od grčke filozofije, preko jednog paragrafa u *Meditacijama* Marka Aurelija, ideje apokatastaze u evanđeljima, pa sve do Ničeove filozofije. Ipak, najvjerojatnije je da su ovo sve reinkarnacije prvobitnog osjećanja cikličnog, ne samo poimanja vremena, već i čitavog svijeta koje se desilo u umu primitivnog čovjeka.

Ovu ideju detaljno razrađuje Mircea Eliade u djelu *Mit o vječnom povratku*. Prema autoru, arhaična društva uvijek se bune protiv konkretnog, povijesnog vremena. *Ona se žele vratiti u Veliko Vrijeme.*<sup>32</sup> Događaji koji nemaju transhistorijski model za ova društva nemaju vrijednost, a predmeti, ljudi i radnje postaju stvarni tek kad su uključeni u stvarnost koja ih nadilazi. Arhaiski čovjek čini isključivo ono što se činilo i prije njega i živi svoj život u neprekidnom ponavljanju, koje je uvijek ponavljanje događaja iz mitske priče. Mitska priča je uvijek na neki način priča o postanku. Ljudska ženidba oponaša ženidbu neba i zemlje, ribolov oponaša stvaranje riba, polni čin oponaša poljske radove itd.

*Neki predmet ili čin postaje stvaran samo u onoj mjeri u kojoj oponaša ili ponavlja neki arhetip. Tako se stvarnost postiže isključivo ponavljanjem ili sudjelovanjem; sve što nema svoj model-uzor „lišeno je smisla“, odnosno nedostaje mu stvarnost.<sup>33</sup>*

Mitsko vrijeme je ahistorijsko, ponavljanje ritualnog čina implicitno poništava profano vrijeme i historiju. Samo poimanje godine je bilo veoma različito od jedne kulture do druge. Solarna godina je preuzeta iz Egipta, dok je većina kultura poznavale lunarnu godinu sa 360 dana (12X30) i pet umetnutih dana nakon toga. Ipak, početak nove godine i kraj stare su uvijek predstavljali nesumnjivo bitne događaje. Periodično obnavljanje prirode je uvijek shvaćeno kao novo stvaranje svijeta. Primjere toga možemo vidjeti u sačuvanim dokumentima iz stare babilonske civilizacije.

*... je vladar igrao značajnu ulogu, budući da se on smatrao sinom i namjesnikom božanstva na zemlji, i kao takav bio odgovoran za pravilnost ritmova Prirode, te za*

---

<sup>31</sup> Ibid, str. 24

<sup>32</sup> Eliade, M. (2007). *Mit o vječnom povratku*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk, str. 9

<sup>33</sup> Ibid, str. 51

*blagostanje cijelog društva. Nije zato neobično ustvrditi da kralj u ceremoniji Nove godine igra važnu ulogu: misija regeneracije vremena počiva upravo na njemu.*

*Tijekom ceremonije akitu u trajanju od dvanaest dana, svečano se recitirala pjesma o Stvaranju, Enuma elišu, u hramu boga Marduka. Ponovno se i odigravala borba između Marduka i morskog čudovišta Tiamat, borba koja se odvijala in illo tempore i koja je skončala kaos pobjedom boga.<sup>34</sup>*

Slavlje pred novu godinu je karneval ili obrnuti red koji simbolizira kaos koji se treba pokoriti novim stvaranjem. U primitivnom mentalitetu život se ne može popraviti, samo opet stvoriti. Po Eliade, grčka filozofija vječnog povratka je *posljednji trzaj ove arhajske misli*.<sup>35</sup>

Slične zaključke Eliade predstavlja i u drugom značajnom djelu *Aspekti mita*.<sup>36</sup> Primarna razlika između historijske i mitske svijesti je u tome što prva pamti, a druga opet stvara, reaktualizira. Svi mitovi su zapravo mitovi o stvaranju. Ukoliko se neka biljka koristi za liječenje, mora se znati njena historija, tokom liječenja na bolesniku se stvara imago mundi – opet se stvara svijet. Mitsko jedinstvo svih vrsta i oblika povezuje rat, bolest, neplodnost, sušu itd.. Jedini način da se bilo koji od ovih problema riješi je da se vrati u vrijeme blagostanja, što je vrijeme neposredno nakon stvorenja. Dakle, samo prvo očitovanje neke stvari je značajno i vrijedno spomena. Mitsko vrijeme je ciklično vrijeme koje se očituje u ogromnoj elipsi; postoji sadašnjost i trenutak stvaranja, ono između se zanemaruje.

Cassirer u svojoj *Filozofiji simboličkih oblika* piše da u mitskoj svijesti vrijeme uvijek ima dominantan status u odnosu na prostor, mada i ono, kao i prostor, nastaje iz sakralizacije, određenja svetog trenutka.<sup>37</sup> Mitsko vrijeme je *konkretno* i ne postoji samo po sebi. Vrijeme ne traje samo po sebi i nezavisno, ono je napunjeno oblicima koji se mogu osmotriti i onda se neki od njih proglašavaju svetim, a neki ne. Vrijeme koje se može mjeriti i računati dolazi kasno u historiji, mitsko mišljenje osjeća samo faze i ritmove.

*Iz toga se vidi da na mitski pogled na svet i za mitsko osećanje, pre nego što se razvije opažanje stvarno-kozmičkog vremena, postoji, tako reći, biološko vreme, takvo kako ga mit najpre shvata, u mitu je samo doživljeno u tom svojevrsnom biljnom obliku i preobličavanju, jer i redovnost prirodnog zbivanja i periodičnost u obrtanju zvezda i*

<sup>34</sup> Eliade, *Mit o vječnom povratku*, str. 74

<sup>35</sup> Ibid, str. 151

<sup>36</sup> Eliade, M. (2017). *Aspekti mita*. Beograd: Factum izdavaštvo.

<sup>37</sup> Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika. 2 deo, Mitsko mišljenje*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, str. 113

*smeni godišnjih doba, mitu izgleda apsolutno kao životni proces. Menjanje dana u noć, procvetavanje i umiranje biljnog sveta, ciklični sled godišnjih doba: sve to mitska svest shvata pre svega samo tako što sve te pojave projicira na čovekovo bivstvovanje i u njemu ih vidi kao u ogledalu. U tom uzajamnom osećanju nastaje mitsko osećanje vremena koje stvara most između subjektivnog oblika života i objektivnog opažanja prirode*<sup>38</sup>

Mitsko vrijeme, za razliku od bilo kojeg drugog vremena, kako je to uočio Milivoj Solar, ne bavi se mjernim jedinicama, već prvenstveno pričom.<sup>39</sup> Poput priča s početkom i krajem, tako i mitsko vrijeme nije *otvoreno* kao znanstveno vrijeme. Književnost može biti historijska, ali uvijek se smatra fikcijom, mit je uvijek ahistorijski, ali se smatra za istinu. To je jednostavno zato što je on način mišljenja koji prethodi historijskom mišljenju i koji se može vratiti samo u manirističkim epohama kao što je ona postmodernizma.

Odličan primjer mitskog vremena nalazimo upravo u postmodernom romanu *Sto godina samoće*<sup>40</sup> Gabriel Garcia Marqueza. Najveći roman magičnog realizma, žanra u kojem se o fantastičnom pripovijeda realističnim tonom, prati veliku porodicu Buendija i njihov život u selu Makondo. Roman prati nekoliko generacija porodice Buendija od osnivanja do uništenja mitskog sela. Članovi porodice često imaju ista imena, uglavnom Hose i Arkadio Buendija. Likovi sa istim imenima imaju slične osobnosti i čine slične životne postupke. Samim tim, porodica kontinuirano čini iste greške i to i dovodi do njihovog krajnjeg uništenja, nakon što posljednja generacija prekrši zabranu incesta koja je spomenuta u prvoj generaciji.

Poznata prva rečenica romana priziva smrt o kojoj će se pisati mnogo kasnije. Također, osnivanje sela počinje *od početka*, stvari u Makondu nemaju ime i niko nije umro.

*Mnogo godina kasnije, pred strojem za streljanje, pukovnik Aurelijano Buendija morao je da se seti onog dalekog popodneva kada ga je otac poveo da upozna led. Makondo je onda bilo selo sa dvadeset kuća od blata i trske, sagrađeno na obali reke, čije su bistrice vode valjale kroz korito uglaćanog kamenja, belog i velikog kao neka preistorijska jaja. Svet je bio tako nov, mnoge stvari još nisu imale ime i, da bi se pomenule, trebalo ih je pokazati prstom.*<sup>41</sup>

---

<sup>38</sup> Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika. 2 deo, Mitsko mišljenje*, str. 115

<sup>39</sup> Solar, M. (1988). *Roman i mit*. Zagreb: Itró August Cesarec

<sup>40</sup> Marquez, G. G. (1985). *Sto godina samoće*. Beograd: BIGZ

<sup>41</sup> *Ibid*, str. 7



Ne samo da u Makondu vrijeme ide ciklično i da *djeca nasljeđuju osobine svojih roditelja*<sup>42</sup>, već i sam autor uvijek ponavlja određene replike i fraze kao *mnogo godina kasnije* ili *pred strojem za streljanje*. U jednom trenutku u selu se ispostavi da je *mašina vremena pokvarena i da je vječno ponedjeljak*. Prateći povezanost svih pojava, sukladno pravilima mitske svijesti, u isto vrijeme se odigravaju krucijalni trenuci u sudbinama likova i njihovi pokazatelji u stvarnom svijetu. Primjerice, u isti trenutak se vrši smrtna presuda i pregori mlijeko na šporetu.

Stanovnici sela imaju izražene antimodernističke tendencije i dolazak tehnologije i stranaca se uvijek posmatra kao loša stvar (slično je i u drugom velikom Marquezovom romanu *Ljubav u doba kolere*). Priča je puna arhetipskih modela kao što su tragična smrt najljepše žene na svijetu, priča o velikoj poplavi ili proročanstvo čije se značenje otkrije tek kada je prekasno. Pojedinačne sudbine se odigravaju ciklično i slične su ukoliko likovi imaju isto ime, ali sudbina cijelog sela prikazana je samo u jednom krugu sa jasnim krajem i početkom, koji će se vjerovatno ponoviti. Kako se roman bliži kraju, entropija se povećava i vrijeme ide brže. To zaključuje Ursula, lik romana koji je doživio najdublju starost.<sup>43</sup>

Dobar pokazatelj da je konstrukcija vremena žanrovska odlika romana sugerije Edin Pobrić, pišući da upravo priroda magičnog realizma, gdje se normalno doživljava kao nešto očaravajuće (led ili teleskop), a magični događaji kao nešto normalno upravo dopušta *izopačenje kategorije vremena i kauzalnosti*.<sup>44</sup>

*Iz ove dvije tačke: realnog i imaginarnog, stiče se jasan utisak o neprolaznosti vremena – imamo jednu poplavu događaja koji u krajnjoj konsekvenci ne napreduju. Protok vremena kroz život različitih generacija Buendia nije bilo moguće mjeriti historijsko-biografskim vrijednostima, već je Marquez ukomponovao jednu dodatnu dimenziju – mitsko, odnosno imaginarno vrijeme. Drugim riječima, razvoj radnje nije usmjeren u pravcu historijskog vremena, nego ka neprolaznosti mita – biblijsko osnivanje mjesta, „napredovanje“ i vraćanje likova sve do njihove apokalipse i nestanka.*<sup>45</sup>

Slična stvar dešava se u jednom drugom velikom romanu prošlog stoljeća, zadnjem djelu James Joyca, *Fineganovo bdijenje*. Najveći mitski roman prošlog stoljeća *Uliks* ne može se zbog svoje ironije shvatiti kao mit, ali možda bi njegov nasljednik to mogao uraditi. Naravno da je i *Fineganovo bdijenje* puno ironije, ali dezintegracija koja se ovdje dešava nije dezintegracija

<sup>42</sup> Ibid, str. 38

<sup>43</sup> Ibid, str. 207

<sup>44</sup> Pobrić, *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*, str. 145

<sup>45</sup> Ibid, str. 146

ličnosti u jeziku kao u *Uliksu*, već dezintegracija i ponavljanje ljudskih ideja kroz historiju. Drugi roman je puno bliže mitskom jer u njemu nije prisutan sarkazam već rableovski humor.<sup>46</sup> Ako je glavni lik *Uliksa* engleski jezik, glavni lik *Fineganovog bdijenja* je historija ideja i njena cikličnost. U romanu postoje ponavljajuće rečenične konstrukcije, ponavljajući sakriveni akronimi, ponavljajuće sakrivene rime i možda najočiglednije, sam roman počinje na pola stranice, a zadnja rečenica opet ulazi u prvu čineći tako beskonačni krug čitanja. Nije ni čudno da upravo ovaj roman Meletinskij i koristi kao primjer ciklične strukture u dvadesetom stoljeću.

*Mitološku građu ne čini pre svega antička (kao u Ulisu), nego keltska tradicija (ciklus o Finu, Tristan i Izolda), isprepletanom, uostalom, sa drugim mitološkim (biblijskim, skandinavskim) i nemitološkim motivima (na primer, iz Karolove Alise u Zemlji čuda). Mitotvorstvo u Fineganovu bdenju nije toliko rezultat intuitivnog uživljanja, koliko plod racionalističkog eksperimentatorstva i „učene“ igre. Odlično poznavanje savremenih mitoloških teorija, za kojima Džojns svesno poseže, samo je jedan od izvora neobične intelektualne preopterećenosti Fineganova bdenja. Među izvorima sižea, likova, citata i igara rečima i obrtima u Fineganovu bdenju nalaze se — kao što je utvrdio Džejms Aterton — irske legende, Stari i Novi zavet, egipatska Knjiga mrtvih, Kuran, Eda, budistički i konfučijanski tekstovi, Upanišade, Homer, patristika, Toma Akvinski, sveti Augustin, sv. Jeronim, jeretici, Dante, Šekspir, Gete, Paskal, Svift, Berkli, Goldsmit, O. Vajld, L. Karol, V. Karlton, Ibzen, Frojd, Jung i dr. Aterton navodi da je struktura univerzuma u Fineganovu bdenju razrađena na osnovu Vika, Đ. Bruna, Nikole Kuzanskog, tumačenje brojeva — po Levi-Brilu, Nikoli Kuzanskom i kabali, ideje o stilu delimično su pozajmljene od Malarmeaa i Paunda itd.<sup>47</sup>*

Ne samo da je struktura Joycovog romana ciklična (inspirisana filozofijom Giambattista Vica), već stalno umiranje i vaskrsavanje (prema Frejzerovim teorijama iznesenim u *Zlatna grana*), predstavljaju također bitnu okosnicu romana. Ipak, ako promotrimo analizu Meletinskog, koji za Joycea piše da se kritički odnosi prema stalnom rađanju *jer ono za njega predstavlja zatočenosti*, onda vrijeme u *Fineganovom bdijenju* nije mitsko, jer ne teži obnavljanju arhetipa kao što piše Eliade, već oslobađanju od njega. Mitska svijest odbija historijsko vrijeme i želi se vratiti u trenutak stvaranja, Joyce se jako detaljno bavi historijom, izvrće je i ismijava, želeći da je se oslobodi (kao i sva velika modernistička književnost), ali ne dajući nam jasnu indikaciju što možemo činiti sa tom novostečenom slobodom.

---

<sup>46</sup> Meletinskij, E. M. (1983). *Poetika mita*. Beograd: Nolit, str. 326

<sup>47</sup> Ibid, str. 326

## *Hronotop čekaonice*

Jasno je, dakle, da postoji mitsko vrijeme koje je kružno i koje teži obnavljanju davnog arhetipa iz trenutka stvaranja svijeta i da postoji njemu suprotstavljeno, linearno historijsko vrijeme. Iako mnoga djela književnosti dvadesetog stoljeća imaju svijest o postojanju ova dva vremena, često su zarobljena između njih. Ne mogu se prepustiti cikličnosti kao *Sto godina samoće* i ne mogu ozbiljno shvatiti linearno, kauzalno i mjerljivo vrijeme realizma. Zatočena između ta dva vremena, mnoga djela nalaze se u stanju mirovanja, svojevrsnom hronotopu čekaonice gdje prepoznajemo mitsko odbijanje historije, ali još ne vidimo mitsko ponavljanje arhetipa.

U tekstu *Čekaonica/Mitski prostor*<sup>48</sup> Jovica Aćin piše o mitu Ustanova koje su umrežene slično klasično shvaćenim mitovima.

*Na samom kraju niza institucija nalazi se Čekanje kao granična institucija. Zbog graničnosti mitologiju čekanja je teško uočiti, ali zato ona nije ništa manje opasna po ljudsko od drugih savremenih mitologija. Štaviše, veoma razvijena i rasprostrta mreža čekaonica upućuje da je ustanova Čekanja najopasnija, već i zbog toga što se „soba“ za čekanje nalazi na ulazu, dok je, u stvari, samo „srce“ događanja mita Ustanove.<sup>49</sup>*

Aćin piše da je čekanje čista forma, istinsko nepostojanje, koje uvijek označava nešto drugo, nešto što nije ono samo. Mitologija čekanja je negativna mitologija jer počiva na odsutnosti. Najbolji primjer ove negativne mitologije je Beckettova drama *Čekajući Godoa*<sup>50</sup>, gdje dva lika, Vladimir i Estragon, dva čina samo čekaju.

*ESTRAGON: ...Hajdemo odavde*

*VLADIMIR: Ne možemo*

*ESTRAGON: Zašto?*

*VLADIMIR: Čekamo Godoa.*

*ESTRAGON: To je istina..<sup>51</sup>*

Čekaonica je međuprostor na kome se ispunjava mit čekanja. Uvijek je vezana za pesimizam i nedostatak nade i predstavlja mjesto čekanja ispred zatvorenih vrata gdje se donose velike odluke. Kao predmete čekaonice Aćin identifikuje klupu koja uvijek zahtijeva da se na nju

<sup>48</sup> Aćin, J. (1972). *Čekaonica/Mitski prostor*. Mit, tradicija, savremenost (str. 879-890). Beograd: Nolit

<sup>49</sup> Ibid, str. 881

<sup>50</sup> Beckett, S. (1981). *Čekajući Godoa*. Beograd: Nolit.

<sup>51</sup> Ibid, str. 32

sjedne, zidove-nepropusnu materiju zatvaranja koja podiže prozore u visinu i na koje su stavljena upozorenja, pepeljare – koje su u obliku sterilne maternice i sveta kombinacija dvoje vrata i dva praga (ulazni i izlazni) koji simbolizuju početak i kraj.<sup>52</sup> Ali čekanje se dešava i bez ovih obilježja. Primjerice, u Beckettovoj drami nema ni jednog, čitava scenografija je samo jedno drvo.

Beckettov hronotop bi se mogao pobliže objasniti ukoliko pogledamo odlike otvorene dramske forme u odnosu na klasičnu, zatvorenu, onako kako ih objašnjava Volker Klotz.<sup>53</sup> U klasičnoj drami, konflikt se odvija između likova, drama je zatvorena, simetrična i cjelovita, dosljedna i kontinuirana, usmjerena od početka ka kraju, sa „aristotelovskim“ jedinstvom mjesta i radnje. *Dominacija jedne ideje ili jednog načelnog problema, isto kao i slika sveta kao jasno preglednog kozmosa, iziskivala je koncentrisanu fabulu koja nudi samo poslednji deo jedne duže krivulje događanja, zbijen u kratak vremenski okvir.*<sup>54</sup> Vrijeme i prostor samo su okvir odvijanja radnje. Prostor nema mnogo više značaja od scenografije, a predmeti u njemu su beživotni i služe samo kao rekviziti. Suprotno tome, u otvorenoj drami (kao *Čekajući Godoa*), glavni sukob je između junaka i svijeta. Vrijeme i prostor nisu postavljeni u granice i uvijek su aktivni, živi i simbolički nabijeni. Oni mogu da utiču na likove jer su *emancipovani od radnje*. Možda najvažnije, *vremenski kvalitet potiskuje vremenski kvantitet*<sup>55</sup> i svo vrijeme pretvara u čistu sadašnjost. Prostori otvorene drame su uvijek osamljeni i stvaraju tjeskobu, a granice prostora se poklapaju s granicama čovjekovog „ja“. Prostor karakterizira likove, a priroda u njemu je *aktivna* i može oblikovati samu priču (dobar primjer u romanu bi bili dugogodišnji periodi kiše i suše u *Sto godina samoće*).

Jasno je da ove odlike prostora i vremena u otvorenoj drami mogu postojati i u drugim književnim vrstama. Odličan primjer simboličkog vremena i prostora, a i hronotopa čekaonica možemo pronaći u romanu *Proces* Franza Kafke, kojeg je Aćin nazvao *najradikalnijim mitologom čekanja*.<sup>56</sup> Visoko simboliziran prostor opresije, dugih i širokih hodnika, čekaonica i sudnica u potpunosti se poklapa sa opisima mitske čekaonice. Kafkin primjer je najradikalniji i

---

<sup>52</sup> Aćin, J. (1972). *Čekaonica/Mitski prostor*. str. 887

<sup>53</sup> Klotz, V. (1995). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis

<sup>54</sup> Ibid, str. 30

<sup>55</sup> Ibid, str. 96

<sup>56</sup> Aćin, J. *Čekaonica/Mitski prostor.*, str. 889.

najočigledniji jer je čekanje vezivno tkivo romana, poveznica između posjeta raznim tipovima čekaonica i ljudi koji Jozefu K mogu pomoći sa njegovim slučajem (od slikara do sudija).

Poput sudnica, i bolnice su mjesta opresije. Tu su prisutne druge vrste čekanja, od čekanja na doktorski pregled do onog puno važnijeg i maglovitijeg, *čekanja na ozdravljenje*. Ovaj tip čekaonice odlično opisuje veliki roman Thomasa Manna *Čarobni brijeg*<sup>57</sup>. Mannov junak, Hans Castrop, dolazi u posjetu svom rođaku koji je u lječilištu visoko u Alpama. Gore se i sam počinje osjećati loše, te odluči ostati u sanatorijumu dok mu se stanje ne poboljša. Lik ostaje u ustanovi sedam godina, sve do izbijanja Prvog svjetskog rata.

Čim je došao u sanatorijum, Castrop je upozoren da tu vrijeme drugačije teče, da godišnja doba ne postoje, i da je on tu kao *Odisej u carstvu sjena*.<sup>58</sup> Pored filozofskih razgovora o samoj prirodi vremena s mnogim bolesnicima i ponavljajućih replika poput *ovdje je najmanja mjerna jedinica mjesec*, sam život je i ustrojen i podijeljen, ali i cikličan. Raspored svakog dana je isti, isti su rasporedi obroka, obavezno ležanje na terasi i redovna mjerenja temperature, sedmična predavanja i koncerti. Na kraju prvog dijela romana i samom liku se počinje mijenjati personalni osjećaj za vrijeme.

*Kad je Hans Castrop bio prvi put čuo, na svoje veliko čudo, da se ovdje već govori o Božiću, do Božića je bilo još punih šest tjedana: dakle upravo onoliko tjedana koliko je trajao cijeli njegov dotadašnji boravak ovdje prema njegovom prvotnom planu i još k tome ono vrijeme koje je proveo u postelji. Pa ipak su mu onda tih prvih šest tjedana ovdje bili velika količina vremena,, pogotovo ona prva polovica – kako se Hans Castropu naknadno činilo – dok je, računski gledano, ta ista količina sad značila vrlo malo, gotovo ništa – sad je držao da oni blagovaonici imaju pravo što omalovažavaju tu količinu vremena. Šest tjedana, čak ni toliko koliko tjedan ima dana, što je to s obzirom na drugo pitanje: šta je uopće tjedan dana, tako mali ciklus od ponedjeljka do nedjelje, pa onda evo opet ponedjeljak. ...*<sup>59</sup>

Drugi dio romana počinje objašnjenjem da su, u jednoličnom vremenu brijega, jedino što održava ritam postojanja praznici i njihova slavlja. Glavni lik bi ostao u ovom krugu koji se uspostavlja ritualnim slavljinama zauvijek, da se nije desio njegov prekid – što je početak rata, koji za Manna signalizira kraj jedne epohe, a za Hans Castropa vjerovatno smrt na bojnopolju, tužan ali i ujedno i ohrabrujući kraj, jer je napokon on sam počeo upravljati svojom sudbinom.

---

<sup>57</sup> Mann, T. (1999). *Čarobni brijeg*. Sarajevo: Svjetlost

<sup>58</sup> Mann, *Čarobni brijeg*, str. 79

<sup>59</sup> *Ibid*, str. 337

Iako nije smještena u bolnicu, već u zatvoreni grad, čekaonica u kojoj se čeka na izlječenja je itekako prisutna i u egzistencijalističkom romanu *Kuga*<sup>60</sup> Alberta Camusa. Roman prikazuje život u alžirskom gradu Oranu koji je postao izoliran nakon što je u njemu izbila kuga. Sama epidemija predstavlja arhetipsku priču u književnosti, autor u raspravama kroz roman priziva nekoliko poznatih svjetskih zaraza, a čitavo djelo je inspirisano romanom *Godina kuge* Daniela Defoa. Kuga predstavlja stanje haosa – dakle ono stanje koje po mitskoj svijesti prethodi kraju svijeta, a Camus vješto prikazuje kako ljudski pokušaji uvođenja reda ne mogu kontrolisati naizgled nelogičnu, čak apsurdnu bolest. Doktor iz Camusovog romana zaključuje da se od kuge može samo pobjeći, kao što se i od historije može samo spasiti ukidanjem njenog trajanja u mitskoj svijesti.

Najočigledniji primjer zarobljenosti između dva tipa vremena ocrtava se u romanu J.M.Coetzee *Iščekujući varvare*.<sup>61</sup> Djelo je inspirisano postkolonijalnom književnom teorijom, istoimenom pjesmom Konstantina Kavafija i romanom *Tartarska pustinja* Dine Bucatija. Fabula opisuje život neimenovanog službenika koji upravlja malim naseljem na granici Carstva. Iščekujući i pripremajući se za napad varvara, koji navodno samo što nisu počeli nadirati, službenici i vojnici dolaze u postaju, preuzimaju kontrolu nad životom na granici, muče ljude, hvataju nomade i seljake koji žive u okolici, a na kraju zatvaraju i glavnog lika koji odbija da surađuje. Neprijatelj se nikada ne pojavi, a autor u romanu konstruiše situaciju vanrednog stanja opravdanu njegovim očekivanjem, bavi se problemom predstavljanja drugoga i načinom funkcionisanja sistema kontrolisanja.

Glavni lik, neimenovani magistrat, stoji na granici između Carstva i pustinje. Zakonski, svojim poslom i činom, primoran je poštovati sistem vrijednosti jedne od ove dvije opozicije, dok svojom dušom čezne da utopi i spoji se drugom. Najočiglednija od razlika između ova dva svijeta (kontrola/sloboda, red/nered, drevno/savremeno, nedokučivo/jasno i precizno) i ona koja je najčešće komentirana u unutrašnjim monolozima jest percepcija vremena. Vrijeme iza granice odvija se u velikim mjernim jedinicama, ono je u ritmu godišnjih doba, rastegnuto je i sporo. Ono je u svojoj biti ahistorijsko, kako ga i opisuje službenik pri kraju romana:

---

<sup>60</sup> Camus, A. (1989). *Kuga*. Beograd: Nolit.

<sup>61</sup> Coetzee, J. M. (2020). *Iščekujući varvare*. Beograd: Laguna.

*Živeli smo u vreme godišnjih doba, žetvi, selidbi barskih ptica. Živeli smo bez ičega između nas i zvezda. ... Razmišljam: „Hteo sam da živim van istorije. Hteo sam da živim van istorije koju Carevina nameće svojim podanicima. Nikada nisam pozeleo da i varvare poklopi istorija Carevine. Kako da poverujem da se zbog toga valja stideti?“<sup>62</sup>*

Jasno je da česti opisi prirode i pejzaža usporavaju i ritam sižea, te romanu oduzimaju dramsku napetost, pretvarajući ga u prvenstveno lirsko djelo koje je više usredotočeno na opise bezvremene sadašnjosti, a ne na iščekivanje događaja u budućnosti.

*Svakog jutra vazduh je ispunjen lepetom ptica koje doleću s juga i kruže nad jezerom pre no što se spuste na hladne rukavce močvare. U zatišjima vetra kakofonija njihovog hukanja, gakanja, kričanja, kreštanja, dopire do nas kao buka nekog suparničkog grada na vodi: divlje guske, bobovci, lastarke, zviždarke, divlje patke, kržulje, beli ronci.*

*Prispeće prvih vodenih ptica selica potvrđuje znake koji su se pojavili ranije, dah nove topline u vetru, staklastu prozirnost leda na jezeru. Proleće je na putu, ovih dana će i vreme setve.<sup>63</sup>*

Ili:

*Sunce i dalje lebdi iznad vode, bronzano i teško. Južno od jezera prostiru se močvarni tereni i slaništa, a iza njih plavosiva silueta golih bregova. Ratari na polju tovara dvoja ogromna starinska kola za seno. Iznad mene, jato divljih pataka naglo menja pravac i lagano se spušta prema vodi. Kasno leto, vreme mira i izobilja.<sup>64</sup>*

Vrijeme carstva je suprotno. Ono je parcelisano, tačno, stvoreno je od dnevnika i zapisnika. Kao takvo, ono korespondira sa sistemima kontrole i nadziranja o kojima piše Michel Foucault u svome djelu *Nadzirati i kažnjavati – Nastanak zatvora*.<sup>65</sup> Foucaultova teza je da se tokom historije odvija metamorfoza obreda kažnjavanja. Nestaju javna mučenja, spektakl vješanja i giljotine iz srednjeg vijeka, a javljaju se zatvori i popravni domovi koji se oslanjaju na raspored i kontroliranje slobodnog vremena. Umjesto dželata, dolazi niz stručnjaka (psihologa, doktora, tumača, nadzornika), a umjesto kratke kazne tijela dešava se dugotrajna kazna duše, provjeravanje pobuda za zločin, vjerovanja i misaonih procesa. Možda najvažnije, samo tijelo se kontroliše iz daljine, prisutnost zakona nije fizički potrebna. Poznato poglavlje gdje se opisuje rad panoptikona (savršenog zatvora gdje jedan stražar iza zatamnjenog stakla nadgleda sve zatvorenike) bi se moglo primijeniti i na strah koji kolonizirani narodi imaju od svojih tlačitelja,

---

<sup>62</sup> Ibid, str. 241

<sup>63</sup> Ibid, str. 98

<sup>64</sup> Ibid, str. 26

<sup>65</sup> Foucault, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati - Nastanak zatvora*. Izdavačka kuća Zorana Stojanovića: Novi Sad.

koji bi ih uvijek mogli nadgledati. U romanu je ova aluzija jasno sprovedena putem novopridošlog pukovnika Jolla, koji je šutljiv, a svijet posmatra iza tamnih, neprobojnih naočala.

Pukovnik Joll govori da je njegov zadatak tu da otkrije istinu i da je može otkriti preko tona glasa, drugim riječima, čitanjem indirektnih znakova i posmatranjem tijela. On je *stručnjak za istinu*. Postaja u koju službenici carstva dolaze je na samoj granici i kao takva ona je prijelazni stepen između dvije krajnosti. Carstvo u svome središtu zasigurno funkcioniра po fukoovskim sistemima nadziranja, ali ovdje, gdje je njegova moć slabija, i dalje je potrebno posegnuti za starijim metodama mučenja i ispitivanja zatvorenika, scenama javnog ponižavana i fizičkim sputavanjem neprijatelja.

*Za njim jaše drugi konjanik i vuče nekakvo uže; a na kraju užeta, vezani vrat uz vrat, u koloni po jedan idu muškarci, varvari, goli-golcati, i nekako čudno drže šake uz lica, kao da svi do jednoga pate od zubobolje. Jedan trenutak sam zbunjen zbog takvog njihovog držanja, zbog revnosti s kojom na prstima slede svog vođu, a onda uočavam odsev metala i smesta shvatam. Svakom čovjeku kroz šaku i rupu probijenu u obrazu prolazi jednostavna žičana omča. „To ih čini krotkim poput jaganjaca“, sećam se da mi je rekao neki vojnik koji je jednom video tu smicalicu. „Ne misle ni na šta drugo do na to kako da budu što mirniji,, Muka mi je.“<sup>66</sup>*

Carstvo vrši i specifičnu reorganizaciju prostora. Postaja na početku romana nema prostor za zatvorenike. Na tom području nema mnogo kriminala a kazna je obično novčana ili prinudni rad. Zatvor je drvena ostava uz žitnicu. Nakon dolaska Jolla grade se propisne ćelije, što službenik komentariše riječima: *vreme da procveta crni cvet civilizacije*<sup>67</sup>. Također, nakon što je službenik odveden u pritvor, dešava se i preuređenje njegove kancelarije, ona se sređuje i čisti a dokumenti se klasificiraju. Suprotno tome, prostor u pustinji je skriven, pješčane dine kriju drevne drvene kolibe, ispod zemlje se nalaze tajanstvene pločice sa neobičnim natpisima koje je nemoguće dešifrirati. I pločice s pismom i stare ruševine su bitne po tome što su skrivene za oko, nevidljive za vladajuće i nebitne za carevinu. Ipak, iz nekog razloga, glavni lik smatra da bi dolaskom carstva i uvođenjem njegovog historijskog vremena upravo one mogle biti izgubljene i napadnute.

*Šta nam je to onemogućilo da živimo u vremenu kao ribe u vodi, kao ptice u vazduhu, kao deca? Krivica je na Carevini! Carevina je stvorila istorijsko vreme. Carevina je svoje biće postavila ne u pravilno i glatko kružno vreme godišnjih doba, nego u izlomljeno*

---

<sup>66</sup> Coetzee, *Iščekujući varvare*, str. 164

<sup>67</sup> *Ibid*, str. 127



*vreme uspona i pada, početka i kraja, katastrofe. Carevina osuđuje sebe da živi u istoriji i da kuje zavjeru protiv istorije. Jedna jedina misao zaokuplja potopljeni um Carevine: kako izbeći kraj, kako ne umreti, kako produžiti svoju eru. Danju proganja neprijatelje. Lukava je i nemilosrdna, na sve strane šalje svoje krvoslednike. Noću se hrani slikama nesreće: razaranjem gradova, robljenjem stanovništva, piramidama kostiju, beskrajnim pustošima.*<sup>68</sup>

Mario Tukerić u svom eseju *Razglobljeno vrijeme – vrijeme drugoga*, piše upravo o ovom upadu historijskog vremena u ciklično. Pozivajući se na Derridinu analizu Hamletove rečenice *vrijeme je razglobljeno*, podsjeća nas da je uspostavljanje pravde uvijek vraćanje vremena nazad u zglob. U začaranom krugu, iščašenje je potrebno da bi se ponovno uspostavio vremenski poredak, zločin je potreban da bi se uspostavila pravda.

*Dolaskom Jolla i Magistratovo je vrijeme prekinuto, razglobljeno i rastavljeno. On sâm je, kao i Hamlet, razglobljen. No on, za razliku od potonjega, nije predodređen da donese sklad, da ga uzglobi, jer je i sâm suodgovoran za njegov prekid. Ovdje je na djelu dvostruka putanja prekida o kojoj Derrida govori: prekid je nepravda (aidikia), ali on je i uvjet za pojavljivanje pravde (dike). Tek nakon prekida moguć je spoj. To također znači da je svakom spoju imanentno puknuće koje naknadno uvodi novo značenje u taj sklad. On je bio moguć samo pod cijenu određenog sljepila, nepravda je već postojala, ali tek je prekid omogućio da se ona pokaže. Magistrat zna da je tridesetogodišnji konformizam bio moguć samo pod cijenu oportunitizma, ali sve do pojave Jolla prekid se ne događa. Nakon toga slijedi dug i bolan pokušaj vraćanja sklada, popravljanja vremena. Pokušaj, jer zglob više nije moguće bešavno namjestiti, ostaju tragovi namještanja: žrtve, osakaćena tijela, poluprazni gradovi.*<sup>69</sup>

Glavni lik se sa carstvom razračunava na dva načina. Prvenstveno, kazna za njegov tridesetogodišnji komfor mora biti fizička, iako on očekuje da će biti isključivo pravna. Suđenje mu nije omogućeno, ali jeste patnja tijela, udaranje i lažno vješanje. Drugi način je prihvatanje vremena pustinje u kojem on odlučuje vratiti pločice ispod pješćanih dina, a ne tumačiti ili dešifrirati ih. Coetzee nam pokazuje da je krajnji čin prihvatanja patnje drugoga preuzeti njegovo fizičko iskustvo – njegovu tjelesnu patnju i uronjenost u svijet. Magistratovo vrijeme je, na njegovu žalost, vrijeme historije, a njegova želja da se vrati u mitsko vrijeme čini ga tragičkim likom, zarobljenim u čekaonici pustinje.

---

<sup>68</sup> Ibid, str. 210

<sup>69</sup> Tukerić, M. (2017). *Razglobljeno vrijeme: vrijeme Drugoga* – J. M. Coetzee: *Čekajući barbare* (1980). *SIC - A Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 1-24, str.13

## Mitski prostor

### *Prostor kao prafenomenski simbol*

Veliki doprinos shvatanju prostora kao *apriorne kategorije* u popularnoj kulturi prošlog stoljeća dao je Oswald Spengler u svome djelu *Propast zapada*.<sup>70</sup> Spenglerovo djelo, za koji su mnogi tvrdili da predstavlja kopernikanski obrat u svome polju, protivilo se linearnom, eurocentričnom tumačenju historije. Autor nudi tezu da su kulture organski fenomeni, te da poput živih bića rastu, stare i umiru. Svaka kultura je vezana za tlo na kojem je nastala, jedinstvena je i neponovljiva. Kulturološki oblici se mogu prenositi, ali nikada i značenja tih oblika. Starije kulture ne utiču na mlađe, već mlađe posežu za starijim oblicima. Periodi historije se ne utapaju jedan za drugim, vjerovanja, ideje i pogledi na svijet se ne prenose i ne mogu se obnoviti (posebno je kritikovao vjerovanje da su principi ili duh antike obnovljeni tokom humanizma i renesanse). Ono što ih čini različitim i individualnim, ono što čini srž njihovih duša je način na koji kulture u svome nastajanju percipiraju prostor. Iz te percepcije prostora rađa se ono što Spengler naziva *prafenomenskim simbolom* a iz njega nastaju sva originalna obilježja jedne kulture: njena umjetnost, zakoni, novac, matematika, filozofija, uređenje države, pravo, oružja, moralni sistemi i sl.

Spengler smatra da je životni vijek jedne kulture oko hiljadu godina, a pojam *civilizacija* koristi da opiše kasnu fazu njenog postojanja. Iako spominje osam kultura (kao babilonsku, egipatsku, kinesku, indijsku i mezoameričku) najveći dio djela posvećen je magijskoj, odnosno arapskoj kulturi, apolonskoj ili klasičnoj (Grčka, Rim) i faustovskoj odnosno zapadnoj kulturi. Odnos i poređenje posljednje dvije (u koje su i tadašnji čitatelji na zapadu svakako bili najviše upućeni) predstavlja najlakši i najjasniji način da se prikažu različiti aspekti društva koji proizilaze iz prafenomenskog simbola. Apolonska kultura za svoje prafenomenski simbol ima čvrsto ili *konkretno tijelo*; njena vrhovna umjetnost je čvrsta i konkretna skulptura, polisi su kompaktni gradovi, njen novac ima fizičku vrijednost koja se izražava u kovanicama, njeni brojevi označavaju isključivo količine. Suprotno tome, faustovska civilizacija, koja za svoj prafenomen ima *beskrajni prostor*, za svoje velike umjetnosti proglašava izričito nefizičku

---

<sup>70</sup> Spengler, O. (2020). *Propast zapada: nacrti za morfologiju istorije sveta. Knjiga prva: Oblik i stvarnost*. Beograd: Službeni glasnik.

muziku i književnost, gradi ogromne nepregledne gradove, apstraktne zakone, njena matematika ide u beskonačno pozitivno i negativno, izgrađuje teleskope i mikroskope (izumi proširivanja mikro i makrokozmosa), novac poprima isključivo simboličku, neopipljivu vrijednost, oružja postaju dalekodometna, za moralne prestupe se odgovara na onom, dalekom svijetu. Također, po Spengleru, suvremenici mogu biti isključivo ljudi koji žive u istom periodu svojih kultura. Za komparativnu analizu je dakle plodonosnije izabrati Platona i Getea koji žive u istim stadijima kulture (njen vrhunac), a u različitim godinama, nego kada bi izabrali dva mislioca koji su žive u istoj godini, ali u različitim kulturama od kojih je jedna u usponu a druga u opadanju.

Suprotstavljanje apolonske i faustovske kulture se pokazuje najuspješnijim za Spenglerovu analizu jer su njihovi prafenomenski simboli toliko različiti (konkretno tijelo kao neposredna blizina i beskrajni prostor kao vječna udaljenost) da su skoro u svakom svom ispoljavanju sušte suprotnosti. Ne samo da se kultura razvija u skladu sa svojim prafenomenskim simbolom već i u prećutnoj mržnji prema drugim. Spengler ovim objašnjava neke nelogične periode iz svjetske historije.

*Za vreme Periklovih poslednjih godina u Atini donesena je narodna odluka kojom se teškom optužnom preti svakom onom koji bi širio astronomske teorije. Bio je to akt najdublje simbolike u kome se iskazala volja antičke duše, da izgoni daljinu, u svakom smislu, iz svoje svesti o svetu.<sup>71</sup>*

Primjer je također grčka nezainteresiranost za tačno računanje vremena ili pojava kultura sa ahistorijskim kalendarom kao što je indijska. Primjer je egipatska želja za trajanjem, koja se ogleda u mumifikaciji, kamenim spomenicima i detaljnim lozama kraljeva. Suprotno tome, na pragu antike se pojavljuje zamjena sahrane sa spaljivanjem mrtvaca koje predstavlja simboličko *odricanje od istorijskog trajanja*.<sup>72</sup> Koji god da je prafenomenski simbol neke kulture ona će na kraju doći u svoju starost ili stadij *civilizacije*. Ona je uvijek jedno vještačko stanje, gdje umjetnost postaje pastiš, čiji su veliki intelektualci krajnje nemetafizički nastrojeni i gdje anorgansko počinje nadvladavati organsko. To je također uvijek period prostorne ekspanzije, te *demonske sudbine civilizacije*<sup>73</sup> koja po Spengleru uvijek šteti duhu naroda jer je duh komplement jednog isključivog prostora i često počne umirati kao i biljka presađena na tlo koje joj ne odgovara kada se prostor kulture promijeni.

---

<sup>71</sup> Ibid, str. 35

<sup>72</sup> Ibid, str. 40

<sup>73</sup> Ibid, str. 69

*Propast zapada*, i pored svog pesimističnog naslova ne posvećuje veliki dio svojih stranica trenutnom stanju faustovske civilizacije koja je po Spengleru pri kraju. Više, ona ukazuje na sličnosti i razlike koje se mogu uočiti i čitati iz pisanih dokumenata. Jedna od njih je i smisao brojeva gdje se naučni sistemi posmatraju ne kao niz koji napreduje već kao skup odvojenih duhovnih bića. Geometrijske definicije antike, kao ona da je linija *dužina bez širine*, gdje je broj prvenstveno čulna granica, a ono što se broji uvijek ono što se može opaziti, suštinski su drugačije od faustovskih definicija *skupa tačaka* ili iracionalnih brojeva zapada koji su odvojeni od količine.<sup>74</sup> Bitna opozicija za Spenglera je ona između stvari koje su u *postajanju*, koje on smatra izvorom života i onih koje *su postale*, čije su forme zapečaćene, okamenjene i mrtve. Nije slučajno da se ova opozicija uvodi u poglavlju posvećenom *tajni brojeva*.

*Čisti brojevi, čiju su suštinu Egipćani, u kubičkom stilu svoje rane arhitekture, u dubokom strahu od tajne, kao skrivali, bili su i za Grke ključ za smisao onoga što je postalo, nepomičnoga, dakle prolaznoga. Kamena tvorevina i naučni sistem odriču život. Matematički broj kao osnovno formalno načelo prostornoga sveta (koji postoji samo za jednu budnu ljudsku svest i samo za nju) stoji u odnosu prema smrti, posredstvom uzročne nužnosti, kao hronološki broj u odnosu prema postojanju, životu, nužnosti sudbine. ... Brojevi su simboli prolaznoga. Nepomični oblici odriču život. Formule i zakoni šire ukočenost nad slikom prirode. Brojevi ubijaju.*<sup>75</sup>

Budući da je *postajanje* u osnovi onoga što je *postalo* i budući da bi se historija trebala baviti upravo *postajanjem* ona izučava prvobitni oblik svijeta. Praduševni okolni svijet<sup>76</sup> ranog čovječanstva koji je u potpunosti živ i u nastajanju je drugačiji od naše prirode koja je njegov mrtvi odsjaj duha, koja je već nastala. Spengler smatra da ovaj prasnijet *odzvanja u duši velikih umjetnika* i da zato oni često dolaze u sukob za naučnim, modernim, praktičnim pogledima na svijet. Rađanje svake kulture iz praduševnog stanja je prvenstveno odvajanje lika od bezličnog, pri čemu se stvara simbolički i mistički odnos prema materiji i prostoru koji je definiše. Kulture, poput biljaka, imaju svoj habitus i svoje osjećanje prostora i vremena i zato reforme kalendara (ili kozmoloških modela) predstavljaju izuzetno stresne promjene.

Simboli su također nešto što je *postalo*, što je ostvareno i oni pripadaju oblasti prostora. Pripadaju oblasti prostora, a ne vremena jer je njihovo značenje nepovratno. Spengler daje

---

<sup>74</sup> Ibid, str. 117

<sup>75</sup> Ibid, str. 123

<sup>76</sup> Ibid, str. 157

primjer *historije stuba*<sup>77</sup> od egipatskog hrama (gdje on prati putnika), dorskog periptera (čije tijelo on drži), ranoarapske bazilike (gdje se podupire unutrašnji prostor) do renesansnih fasada (gdje se izražava polet naviše). Značenje stuba kao simbola je neponovljivo u vremenu, ali jeste ponovljivo u prostoru. U prostoru su značenja simbola okamenjena, postala i samim tim vezana za smrt. Strah od prostora je vezan za strah od smrti i samim tim leži na neki način u osnovi svake filozofije. Vrijeme je *u postajanju*, a prostor je *postalo*. *Vrijeme rađa prostor, ali prostor ubija vrijeme*.<sup>78</sup> Autor zastupa da je upravo ova inicijalna prostornost pred kojom jedna kultura osjeća strah prasinbol iz kojeg će se roditi njen cjelokupni oblikovni jezik stvarnosti. Euklidovi aksiomi geometrije, primjerice, simboli su prvog ranga i u velikoj mjeri odredili su daljnji razvoj apolonske kulture. Dorski stub je također klasičan simbol antike kao konkretan stub koji polazi direktno iz zemlje. Heroji antike i njihovi putevi su suženi prostori poznate geografije, dok je primjerice potraga za svetim gralom u arturijanskim legendama srednjeg vijeka već odlazak u nepoznati i neistraženi prostor faustovske kulture. Razmatrajući *pećinsko osjećanje svijeta*, ono što bi u kontekstu ovog rada mogli nazvati mitskim prostorom, Spengler zaključuje da je to raniji stadij straha od prostora gdje jedna kultura još nije pronašla svoj izraz, to jeste sistem za pokoravanje/tumačenje prostora.

Spenglerova teorija nudi zanimljive dopune klasičnim problemima historije umjetnosti. Nedostatak perspektive i plošnost u egipatskim ili antičkim slikama je isključivo nedostatak njihove želje za pokoravanjem dubine. Antika ne koristi plavu boju, jer je to boja daljine – dalekih neba i dubokih mora. Antički čovjek ne vidi smisao ruševina i uklanja ih jer ga podsjećaju na prošlost – na vremensku udaljenost. Pitanja, razriješena ili nerazriješena, kulture postavljaju na svojim počecima. *Ne postoji ni jedan suvremeni problem a da ga gotika nije vidjela i uobličila. Ne postoji ni jedan helenistički problem, a da se nije prvo pojavio u staroafričkim hramovnim učenjima*.<sup>79</sup> Esencija jedne kulture je uvijek dijelom religijsko osjećanje. Religijska osjećanja su vezana za tumačenje prostora. Čak i nauka o atomima je više mit, nego naučna činjenica. Faustovski *izum* je sve što se ne bazira na čulnom – kao moderni koncept atoma. Čulna je širina i dužina, dubina se tumači, mjere se tumače i dodaju, one su pokoravanje prostora, a ne njegovo opažanje. Spengler napominje da u Heladi ne postoje bogovi

---

<sup>77</sup> Ibid, str. 231

<sup>78</sup> Ibid, str. 239

<sup>79</sup> Ibid, str. 457

zvijezda tj. daljina. Na kraju, prafenomenski simbol objašnjava i razliku između politeizma (kada su bogovi konkretna tijela može ih biti više u prostoru) i monoteizma (kada je Bog beskonačan i sveprostrirajući on može biti samo jedan).

Budući da je prostor krucijalan za razvitak jedne kulture, bitno je i kako određene kulture taj prostor uređuju i ograđuju. U apolonskoj kulturi razlika između domovine i tuđine je jasna fizička granica dva polisa. U magijskoj kulturi to je razlika između dvije vjerske zajednice. Sa otkrićem zemljoradnje čovjek prestaje biti lutajući mikrokozam i pušta korijenje poput biljke.<sup>80</sup> Ono što se tada stvara, seljačka kuća, je *simbolička biljka vezana za tlo*.<sup>81</sup> Sa specifičnim gradnjama, rasporedima prostorija i kućnim duhovima seljačke kuće su istinski pokazatelji jedne kulture. Ono što je seljaku kuća to je građaninu grad, koji je također organski fenomen. I on je biljoliko stvorenje koje stoji u suprotnosti sa onim što je u pokretu, što je nomadsko. Spengler tvrdi da je rano doba kulture uvijek i novo rađanje jednog specifičnog tipa grada, jednog novog gradskog bića. Razvitak i širenje gradova je njihovo simboličko odvajanje od tla. Na kraju, kada se grad potpuno oslobodi od tla na kojem je nastao on i umire. Ipak, seljačke kuće češće žive duže od gradova jer je njihova jednostavna shema bliža esenciji jedne kulture i rase. Ljudi mogu putovati i kretati se svijetom, ali rase ne mogu, one su vezane za svoje tlo i svoju gradnju. *Sa Orijenta se pozajmljuje svakovrsni nakit i stil, ali nijedan Rimljanin ne bi pomislio na to da imitira sirijsku kuću*.<sup>82</sup> Na drugom mjestu autor piše: *Ornamenti se šire kad ih jedno stanovništvo pripoji svom oblikovnom jeziku, oblik kuće se presađuje samo sa rasom. Iščezne li jedan ornament promijenio se samo jezik; iščezne li jedan tip kuće, ugasila se jedna rasa*.

Spenglerova teorija o prafenomenskim simbolima vezanim uz prostor je imala veliki uticaj na humanističke nauke i na književnost prošlog stoljeća. Za razliku od Cassirera, on primitivno mišljenje smatra kao izraz nezrele kulture koja još nema snage da pronade svoj izraz i da postane budno, kompleksno biće. Ipak, mitsko ponavljanje traži i ponavljanje mitoloških mjesta i lokacija a ne samo vremena i samim tim određeni aspekti Spenglerovih ideja o vezanosti kulture i njenog zemljišta postaju korisni pri analizi simbolički nabijenog prostora u mnogim

---

<sup>80</sup> Konstantno poređenje sa biljkama kod Spenglera je inspirisano Geteovim botaničkim istraživanjima, pogotovo onim o „prabiljci“.

<sup>81</sup> Spengler, O. (2020). *Propast zapada: nacrti za morfologiju istorije sveta. Knjiga druga: Svetskoistorijske perspektive*. Beograd: Službeni glasnik, str. 95

<sup>82</sup> Ibid, str. 128

književnim djelima. Prvo je potrebno izložiti neke teorije o mitskom prostoru, dakle onom prostoru koji je za Spenglera još nepokoren i neuobličen.

### *Prostor kao čovjekovo tijelo*

Nudeći nam komentare *Filozofije simboličkih formi* Meletinskij u svome djelu *Poetika mita* objašnjava da mitska svijest ne razlikuje iluziju i vjerodostojnost, te zavisi od neposredne snage kojom objekt djeluje na svijest.<sup>83</sup> Na svijest utiču unikatni predmeti i oni stvaraju jedan totalitet. Opozicija profano-sveto pomaže u njegovoj orijentaciji i strukturi akcentirajući ono što je značajno. Ovakav prostor je strukturalan a ne funkcionalan, a sistem intuicije je u dubokoj vezi sa osnovnim osjećanjima sopstvenog tijela kao što su gore-dole ili naprijed-nazad.

Iako sažeto i jasno objašnjava Cassirerove pretpostavke o mitskom prostoru, Meletinskij ne naglašava dovoljno glavnu tezu *Filozofije simboličkih oblika* prema kojoj načini mišljenja (pa i mitsko kao jedno od njih) nisu tumači neke objektivne stvarnosti, već dijelom i oblikuju tu stvarnost, objektiviziraju se u njoj. Percepcija prostora nije preduvjet duhovnog rada kao kod Spenglera, već njegov uzajamni produkt. Ovaj prostor je izrazito čulan i kao takav zasigurno bliži apolonskom nego faustovskom osjećanju svijeta. Međutim, u ovakvom poimanju prostora postoji i *ispunjeno, nerazloživo jedinstvo*.<sup>84</sup> Ne postoji apstraktni prostorni oblik, sve što se opaža je sadržaj. Budući da su oznaka i označeno identični, mitski prostor ništa ne simbolizira već uvijek i jeste poprište sila i zakona koji pokreću svijet. Budući da je svaki dio neraskidivi element cjeline koji ima sve njene osobine, čovjek i prostor su potpuno povezani. Kao što postoji *magijska anatomija* gdje dijelovi tijela odgovaraju dijelovima svijeta, postoji i uzajamna *mitska geografija/kosmografija*. Između mjesta i osobe ili stvari u njoj nikada ne postoji spoljašnji ili slučajni odnos, mjesto je uvijek dio bivstva.<sup>85</sup> Autor navodi primjer australskog totemskog sistema gdje svakom klanu pripada jedan isključivi pravac i gdje se vodi velika briga o tome da se leševi sahrane sukladno njemu. U oblik prostora je ucrtan cjelokupni oblik života.

---

<sup>83</sup> Meletinskij, *Poetika mita*, str. 51

<sup>84</sup> Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika. 2 deo, Mitsko mišljenje*, str. 98

<sup>85</sup> *Ibid*, str. 106

Posebno bitna odlika mitske svijesti je *posvećivanje prostora*.<sup>86</sup> Jedno posebno područje se izdvoji iz drugih, omeđuje i ograđuje. Religiozno posvećenje je i prostorno razgraničenje. Međutim i čitav nebeski prostor je jedna zaokružena i posvećena oblast. Objasnjavajući sistem rimske teologije, Cassirer napominje na podjelu neba na četiri dijela i četiri strane svijeta koje i danas koristimo.

*Kad bi augur, posmatrajući nebo, tragao za znamenjem zarad zemaljskih postupaka, svako takvo posmatranje počinjalo bi time što bi on nebo izdelio na određene isečke. Linija istok-zapad, obeležena i utvrđena posredstvom hoda Sunca, presecana je drugom, u odnosu na nju vertikalnom linijom, linijom sever-jug. Tim sećenjem i ukrštanjem ove dve linije, decumanus i cardo, kako su ih zvali na jeziku sveštenika, religiozno mišljenje je stvorilo svoju prvu fundamentalnu koordinatnu šemu.*<sup>87</sup>

Na drugom mjestu, objašnjavajući povezanost ljudskog tijela i svijeta:

*U mapi sveta koja je sastavljena od sedam delova i nalazi se u Hipokratovom spisu o broju sedam, Zemlja se prikazuje kao ljudsko telo: glava joj je Peloponez, zemljouz odgovara kičmenoj moždini, dok se Jonija pojavljuje kao dijafragma, tj. kao prava utroba, kao „pupak sveta“. I sva duhovna i običajna svojstva naroda koji su nastanjeni u ovim oblastima zamišljena su kao nekako zavisna od tog oblika lokalizovanja. Tu se, na kraju klasične grčke filozofije, susrećemo sa takvim pogledom koji je moguće razumeti samo na osnovu njegovih paralela opšteraspostranjenih u mitu.*<sup>88</sup>

U mitskoj svijesti osnovni mitski prostor je uvijek prostor vlastitog tijela. Da bi pokazali svoju pripadnost klanu ili totemu, obilježili sebe i svoj svijet, ljudi u primitivnom mentalitetu markiraju sveti prostor tijela tetovažama. Tetovaže, slično izvođenju rituala, imaju stroga pravila i značenja. Objasnjavajući tetoviranja Maorija u svome djelu *Strukturalna antropologija* Levi-Strauss predstavlja tetovaže kao permanentne maske koje se ne mogu skinuti. Čovjek se identificira sa onim što je utisnuto na njemu, a budući da se tetovaže ne skidaju, očigledno je da one označavaju nešto značajno.

*Tetoviranja nisu samo ukrasi; to nisu samo — kako smo to već primijetili u vezi sa sjeverozapadnom obalom, a isto se može ponoviti i za Novi Zeland — amblemi, znakovi plemenitosti i stupnjevi u društvenoj hijerarhiji; to su isto tako poruke posvema prožete duhovnom svrhovitošću i poukama. Maorsko tetoviranje određeno je da utisne, ne samo jedan crtež u tijelo nego i u duh, sve tradicije i filozofiju rase. Isto tako kod starih Caduveo, misionar isusovac Sanchez Labrador je opisao strastvenu ozbiljnost s kojom su*

---

<sup>86</sup> Ibid, str. 106

<sup>87</sup> Ibid, str. 107

<sup>88</sup> Ibid, str. 100



*urođenici provodili čitave dane da se daju oslikati; onaj tko nije oslikan, govorili su, »glup je«*<sup>89</sup>

Zanimljivo tetoviranje, *određeno da u duh utisne tradicije i filozofiju rase*, preko svetog prostora tijela opisano je u romanu *Hazarski rečnik*<sup>90</sup> Milorada Pavića. Djelo piše o historiji hazarskog naroda i spominje *Veliki pergament*, čovjeka koji historiju svog naroda ima istetoviranu po tijelu.

Pavićev roman, koji seže od starozavjetnih priča do dvadesetog stoljeća, koncipiran je kao *rekonstrukcija prvobitnog daubmanusovog izdanja iz 1961. (uništenog 1962) sa dopunama do novijih vremena*. Unutar knjige se nalaze tri izvora o hazarskom pitanju, Crvena, Zelena i Žuta knjiga koja o istim događajima pripovijedaju iz kršćanske, muslimanske i jevrejske perspektive. Također, roman se pojavio u muškom i ženskom (kasnije i androgenom) izdanju. Najvažnije, napravljen je kao rječnik, paragrafi i sudbine ljudi su poredani pod slovima (koja su naravno drugačije raspoređena sa svakim prevodom djela na drugi jezik) i zamišljen je da se ne čita linearno. Tako, uzmemo li samo definiciju riječi *Hazari* i pogledamo njeno značenje u tri knjige unutar romana, možemo vidjeti sudbinu *Velikog pergamenta*.

Prema grčkim izvorima iz *Crvene knjige*, vizantijskom caru Teofilu upućeno je poslanstvo iz Hazarije, a jedan od poslanika imao je na sebi tetoviranu *hazarsku istoriju i topografiju ubeleženu na hazarskom jeziku, ali hebrejskim pismenima*.<sup>91</sup> Hazari su koristili azbuku grčkih, jevrejskih ili arapskih pisama, ali kada bi se neko od njih priklonio jednoj vjeri počeo bi koristiti i samo njeno pismo. Po drugim izvorima, riječ nije bila o tetoviranom čovjeku već posudi punoj soli.<sup>92</sup> Na *Velikom pergamentu*, godine su računane prema hazarskom brojanju koje je pamtilo samo periode ratova. Početak pergamenta je izgubljen jer je poslaniku pri kažnjavanju nekad tokom života odrubljen dio tijela na kojem su bile ispisane prva i druga velika hazarska godina. Računato od treće godine, na ovom mjestu u romanu se ispisuje historija naroda koja se mogla pročitati sa tetovaža na tijelu. Zadnja hazarska godina bila je ispisana na trbuhu i nosila je upozorenje da postoji dvojno pleme Hazara koje se također predstavlja kao ovaj narod i koji također nose tetovaže po tijelu. U uho poslanika su bili ucrtani inženjerski poduhvati, a na

<sup>89</sup> Levi-Strauss, C. (1989). *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost, str. 268

<sup>90</sup> Pavić, M. (2017). *Hazarski rečnik (Androgino izdanje)*. Podgorica: Nova knjiga.

<sup>91</sup> Pavić, *Hazarski rečnik (Androgino izdanje)*, str. 74

<sup>92</sup> Potrebno je naglasiti da u romanu Hazari štiju sol kao božanstvo.

jednom palcu je bio prikazan napad na Kijev iz 862. godine, koji je nažalost izgubljen jer se palac zagnojio. Privatni život ove žive enciklopedije je stravičan. Postoji priča da je na dvoru nekog kalife sa njega oderana koža i ukoričena kao veliki atlas. Druga priča govori da mu je u Carigradu odsječena ruka jer je neko nudio nagradu u zlatu za drugu godinu koja je bila ispisana na lijevoj šaci. Također, postoji priča da se poslanik morao vraćati u prijestolnicu da na njemu *ispravljaju istoriju*. Zapis u *Crvenoj knjizi* završava riječima: *Umro je zato što je koža ispisana hazarskom istorijom počela strahovito da ga svrbi. Taj svrab bio je nepodnošljiv i on je preminuo s olakšanjem i srećan što će najzad biti čist od istorije.*<sup>93</sup>

Poglavlja *Hazari* u *Zelenoj* i *Žutoj knjizi* nude detaljniji opis naroda, međutim ne spominju *Veliki pergament*. Postoji zapis da Hazari bitne trenutke svog života zapisuju na jedan štap. Ti zapisi su životinje koje predstavljaju raspoloženja. Grob jednog Hazara će biti u obliku životinje koja se najčešće pojavila na njegovom štapu.

Zapisi na tijelu se pojavljuju još jednom u *Hazarskom rječniku* u formi taubiziranih riječi ispisanih na kopcima princeze Ateh. Slova su bila dio zabranjene azbuke i ko god bi ih pročitao odmah bi umro. Jednog dana princeza je dobila dva ogledala od uglačane soli. Jedno je bilo sporo i pokazivalo je prošlost, a drugo je bilo brzo i pokazivalo je budućnost. U prošlosti, vidjela je sebe kako spava, zabranjena slova na svojim kopcima, i odmah je umrla.

### *Stvaranje svijeta i rituali gradnje*

U djelima Mircea Eliadea shvatanje mitskog prostora počiva na sličnim pretpostavkama kao i shvatanje mitskog vremena. Ideja da događaji koji nemaju transhistorijski model nemaju značaja za mitsku svijest iznesena u *Mit o vječnom povratku*<sup>94</sup> znači da i prostor koji ne oponaša lokaciju mitskog predanja nije bitan.

Primjerice, hramovi i gradovi uvijek imaju svoje nebeske prototipove. Takav je nebeski model hrama koji Jahve pokazuje Mojsiju na brdu Sinaj, takvi su babilonski gradovi sagrađeni

---

<sup>93</sup> Pavić, *Hazarski rečnik (Androgino izdanje)*, str. 78

<sup>94</sup> Eliade, M. (2007). *Mit o vječnom povratku*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk

po uzoru na sazviježđa i takav je nebeski Jerusalem koji je po predanju nastao prije zemaljskog Jerusalema.<sup>95</sup>

Neobrađeno područje se posvećuje, kozmicira prije nego što počne gradnja. Gradnja uvijek podrazumijeva ponovnu gradnju svijeta. Rane urbane kulture nastaju jer se bez problema uklapaju u ponavljanje arhetipa koje je toliko bitno mitskoj svijesti. Bitne lokacije se po predaji nalaze u središtu ili pupku svijeta. Ipak nije dovoljno samo izabrati pogodno mjesto za gradnju i napraviti odgovarajuću građevinu, potrebno je ponuditi i poseban tip žrtve prije ove gradnje. Budući da u mnogim drevnim kozmogonijama svijet počinje žrtvom nekog svetog bića, taj se čin također mora ponoviti. Ta žrtva je jedan od primjera kada se mitsko vrijeme i prostor u potpunosti poklapaju, trajnost građevine osigurana je time što je ona stvorena na početku svijeta u njegovom pupku ili središtu. Svaka nova izgradnja, budući da se poklapa sa stvaranjem svijeta predstavlja i novi početak za zajednicu. Posebnu simboliku imaju središte hramova i žrtveni oltari.

*Evo, na primjer, šta o tome prenosi Josip Flavije (Židovske starine, III, 7, 7) u vezi s tradicionalnim simbolizmom Hrama u Jeruzalemu: tri dijela Hrama odgovaraju trima kozmičkim predjelima (trijem predstavlja „More“, tj. niže predjele; Svetište predstavlja Zemlju, a Svetinja nad svetinjama - Nebo); 12 režnjeva koji se nalaze na stolu su 12 mjeseci u godini; svijećnjak sa 70 grana predstavlja dekane (tj. podjelu sedam planeta na desetine). Zidanjem hrama nije se gradio samo Svijet, već i kozmičko Vrijeme.<sup>96</sup>*

*Građenje Vremena ponavljanjem kozmogonije još je jasnije u simbolizmu brahmanske žrtve. Svaka brahmanska žrtva predstavlja novu kozmogoniju. ... Voda u kojoj se mijesi ilovača jest prapočetna Voda; ilovača što služi za podnožje oltara je Zemlja; bočne stjenke predstavljaju Atmosferu itd. Osim toga, svaku etapu gradnje oltara prate strofe u kojima je jasno naznačeno koji će kozmički predio biti stvoren.<sup>97</sup>*

Bogdan Bogdanović u svome djelu *Urbanističke mitologeme*<sup>98</sup> piše o čovjeku-graditelju koji je već u određenim protoarhitektonskim formama pravio krugove od kostiju na tlu. Krug uvijek implicira i centar, a centar je jedan od pojmova koji postoje u svijesti graditelja. Krug je uvijek magijski, jer za primitivnog čovjeka oblik sam po sebi ne postoji, on mora imati i *dejavujuću sadržinu*.<sup>99</sup> Krug je također uvijek podjela, omeđenje, granica između spoljašnjeg i

---

<sup>95</sup> Ibid, str. 21

<sup>96</sup> Ibid, str. 99

<sup>97</sup> Ibid, str. 100

<sup>98</sup> Bogdanović, B. (1966). *Urbanističke mitologeme*. Beograd: Vuk Karadžić.

<sup>99</sup> Ibid, str. 24

unutrašnjeg, svetog i profanog. Bogdanović nudi nekoliko primjera kružnih gradova: egipatske Arbel, Zendžirli i Gur, rane keltske strukture, rani oblik Bagdada, okrugli dvorci na tvrđavama srednjeg vijeka, stari oblici Moskve, Milana i plan nebeskog Jerusalema ili Atlantide.<sup>100</sup> Kružna brazda dugo vremena ostaje ritualna fondacija grada.<sup>101</sup>

Izgradnja grada je usko povezana sa vodom. Na početku svijeta je vodeni kaos, a svijet i nestaje potopom. Treba napomenuti da su se i poplave u starom svijetu, kao plavljenje Nila, dešavale ciklično, dakle po kružnom vremenu. Kao što su rane zemlje pri stvaranju svijeta oslobođene od vode, tako moraju biti i gradovi koji ta stvaranja imitiraju. Bogdanović navodi primjer babilonsko-asirskog božanstva Bela, koji je razdvojio vode i stvorio čvrstu zemlju. Nakon toga je sebi odsjekao glavu, a njegova krv pomiješana sa blatom je stvorila ljude. Čovjek je pravio cigle od zemljišta po kojem se prosula ova prva krv. To je jedan od početaka tradicionalne graditeljske žrtve pri kojoj se temelji jedne građevine zalijevaju krvlju. Stari gradovi, kao Babilon, po legendi su stvoreni kada i svijet. Deset mitskih vladara ovog grada, od kojih je jedan vladao čak šezdeset i četiri hiljade godina su kao najvažnije zapise svojih biografija imali isticanje gradnje i utvrđivanja tokom drevnih vladavina. Kula babilonska, koja je po biblijskoj predaji morala biti srušena, vjerovatno je smatrana „heretičkom“ građevinom jer nije oponašala kozmički arhetip već je bila izgrađena kao veliki zigurat koji bi ljude zaštitio od potopa. Poštivanje kozmičkih zakona je bilo mnogo strožije u Kini čiji ritual gradnje Bogdanović detaljno opisuje.<sup>102</sup> Prvo svečano obučeni osnivač pomno ispituje zemljište posmatrajući padanje sjenke. U obzir se uzimaju YIN i YANG i tokovi voda, određuje se religijska vrijednost, a zatim se sveta kornjača pita za tačnost proračuna. Gradnja počinje kada se određeno sazviježđe nađe u zenitu, u tačnom mjesecu, danu i satu.

U jednom drugom djelu, *Urbs i logos*<sup>103</sup> Bogdanović piše da su današnji gradovi izgubili unutrašnji razlog svog postojanja. Ne mogu se koristiti kao tumači svijeta i pate od oskudice simbola. Oni nisu osnovani u legendama ili mitovima i nemaju svoje srce. Autor podsjeća na legendu osnivanja Rima u Eneidi gdje su izbjeglice iz Troje sa sobom ponijeli i tajanstveno srce

---

<sup>100</sup> Ibid , str. 37

<sup>101</sup> Ibid, str. 87

<sup>102</sup> Ibid, str. 169

<sup>103</sup> Bogdanović, B. (1976). *Urbs & logos: ogledi iz simbologije grada*. Niš: Prosveta.

grada – Paladion.<sup>104</sup> Građenje je zajednički čin, ono također učvršćuje zajednicu i ranom čovjeku daje zadovoljstvo *mističke participacije*. Nadjačavanje stihije je stvaranje poretka i novog društva. Čak i utopijski gradovi, koji su smješteni u budućnost, modelirani su prema arhetipovima iz prošlosti.

Postoji mnogo književnih djela u kojima su opisani procesi gradnje slični onima o kojim piše Bogdanović. *Kraljevstvo ovog svijeta*<sup>105</sup> Alejo Carpentiera (1949) o pobunama robova na Haitiju, pored svoje ciklične strukture, sadrži i nekoliko spominjanja graditeljske žrtve. Četvrto poglavlje trećeg dijela nazvano *Živ zazidan* opisuje sudbina izvjesnog Korneha Breja koji je za kaznu zazidan živ. U zidu je rupa i njegovi urlici plaše stanovništvo. Kasnije je opisano kako je ista zgrada, gradska Citadela, magično zaštićena od bijelih osvajača krvlju bikova. Kasnije je i *kralj Haitija* također uzidan u dvorac.

*Konačno, leš se zaustavio, stopivši se sa kamenom koji ga je prigrlio. Nakon što je sam izabrao takvu smrt, Henri Kristof ne bi mario kako će njegovo telo istrunuti, njegovo meso pomešano sa istom materijom od koje je građena tvrđava, čineći deo njene arhitekture, praveći svojim skamenjenim telom potporu. Čitava planina Goro de Obispo pretvorila se u mauzolej prvog kralja Haitija.*<sup>106</sup>

Roman magičnog realizma *Sedam sunaca i sedam luna*<sup>107</sup> (1982) koji je proslavio portugalskog nobelovca Josea Saramaga opisuje izgradnju velikog manastira u zabačenom selu Mafri. Manastir donosi svetu plodnost, biskup je obećao kralju koji ne može imati djecu da će se *založiti za njega kod Boga*, ukoliko ovaj pristane na pravljenje građevine. Samo dovlačenje kamena temeljca je bio ogromni poduhvat tokom kojeg je nekoliko ljudi umrlo. Prije građevine je postavljena drvena maketa, koju je morska oluja zbrisala sa lica zemlje. Opet je izgrađena i kralj ulazi u *lažnu crkvu* gdje je održana ceremonija posvećenja krsta, blagoslovljena su tri kamena koja su stavljena u temelj urna od opala napunjena zlatom i novcem, također ugrađena u temelj, kao i pergament na kojem je zapisan zavjet Bogu. Velika ceremonija pripremana dva poglavlja romana se sastojala od posvećivanja onoga što je zakopano u temelj. Kralj se idućeg dana vraća kući, a drvena crkva je srušena i počinje prava gradnja.

---

<sup>104</sup> Ibid, str. 22

<sup>105</sup> Carpentier, A. (2016). *Kraljevstvo ovog sveta*. Beograd: Dereta.

<sup>106</sup> Ibid, str. 113

<sup>107</sup> Saramago, J. (2013). *Sedam sunaca i sedam luna*. Beograd: Laguna.

Ipak niti jedan od ova dva romana ne opisuje podrobno negostoljubivi i mitopeični teren iz kojih su te građevine nastala, niti detaljno opisuju što je njihova gradnja zapravo značila za ljude i njihov duh. Sam prostor, kao što piše Bogdanović, mora biti pogodan da izrodi jednu ovakvu građevinu.

*Ima gradova čije je opće okružje izrazito mitopeično; u nekim drugim slučajevima izvjesne izdvojene osobine prirodnih uslova – topografski položaj, na primjer, - bivaju ubrzo zapažene i mitološki generalisane. Grad na tri brda, na sedam brda, na dve reke, na sedam reka! Gradovi na vodi, na lagunama, na kanalima, na spojevima reka, u deltama, imaju u sebi uvek nečeg herojskog i legendarnog. To je, verovatno, zato što je čak i u skorijoj prošlosti građenje takvih gradova zahtevalo ogromne napore i pregnuća. Građene grada u močvari, ili na laguni, u čovekovom „prasećanju“ podstiče, bez sumnje, sva ona naslučivanja o tome kako su se dramatično gradile i podizale prve civilizacije, rođene u deltama i blatištima Nila, Tigra i Eufrata, Inda, Žute i Plave reke ili Amu-Darje. U takvim izuzetno teškim uslovima savladivanja prvog, početnog elementa, građenje grada je bezmalo isto što i građenje sveta, pa nije ni čudo što su se neki od prastarih „hidrotičkih“ gradova stavljali na same početke kosmogoničnih poema.<sup>108</sup>*

Kombinacija svih elemenata mitskog prostora, dakle negostoljubivi vodeni teren i izgradnja nad njim koja zahtijeva žrtvu i povezuje zajednicu, nalazi se u romanu Ive Andrića *Na Drini ćuprija*.<sup>109</sup> Roman počinje opisom nepristupačnog terena sa obje strane Drine i mostom čija je gradnja spojila ne samo dijelove kopna već i ljude. Kada se građevina prvi put opisuje ona je predstavljena ljudskim mjerama, *sve stotine i pedeset koraka dugačak a širok oko deset koraka*,<sup>110</sup> ukazujući da iako je riječ o starom zidanju koje je obavijeno legendom, taj veliki poduhvat je napravljen po čovjekovom osjećaju i samo za njega. Ljudi u kasabi znaju sve legende o mostu, a Andrić kaže da se one nauče kao i molitve; toliko rano u djetinjstvu da ne znamo ko nam ih je rekao, ali ostanu a nama do smrti. Most je duhovni centar kasabe, a kapija kao centar tog centra, ili pupak svijet o kojem Eliade piše, predstavlja i poprište najvažnijih događaja romana. Naposljetku, ovaj roman je odličan primjer jer je most nije samo simbol već opipljivi dio života ljudi o kojima pisac piše.

*Svakako, jedno je izvesno: između života ljudi u kasabi i ovog mosta postoji prisna, vekovna veza. Njihove su sudbine tako isprepletene da se odvojeno ne daju zamisliti i ne mogu kazati. Stoga je priča o postanju i sudbini mosta u isto vreme i priča o životu kasabe i njenih ljudi, iz naraštaja u naraštaj, isto kao što se kroz sva pričanja o kasabi*

---

<sup>108</sup> Bogdanović, *Urbs & logos: ogledi iz simbologije grada*, str. 28

<sup>109</sup> Andrić, I. (1977). *Na Drini ćuprija*. Sarajevo: Svjetlost

<sup>110</sup> *Ibid*, str. 11

*provlači i linija kamenog mosta na jedanaest lukova, sa kapijom, kao krunom, u sredini.*<sup>111</sup>

Prije izgradnje mosta na Drini se nalazila skela, a skeledžija se zvao Jamak. Ovaj prevoznik je književna uspomena na Harona iz grčke mitologije o kojem pišu, između ostalih, Vergilije u *Eneidi* i Aristofan u *Žabama*. Haron je prevozio putnike preko rijeke Aheront (rijeka boli u Hadu) u carstvo mrtvih. Mrtvi su vožnju plaćali novčićem sa koji im je stavljan u usta ili na oči tokom sahrane. Drinu na mjestu skele Andrić opisuje kao mrklu vodu preko koje lete vrane, a Jamaka kao neraspoločeno i visoko stvorenje.

*To je bila crna, starinska skela i na njoj mrzovoljan, spor skeledžija, po imenu Jamak, koga je budnog bilo teže dozvati nego drugog iz najdubljeg sna. Bio je čovek divskog rasta i neobične snage, ali je propao u mnogim ratovima u kojima se proslavio. Imao je samo jedno oko, jedno uho i jednu nogu (druga mu je bila drvena). ... Sa putnicima koje je prevozio nije hteo da ima ni razgovora ni dodira. Bakrene marijaše koje su plaćale za prevoz, ljudi su bacali na dno crne skele, gde su ležale po vas dan u pesku i vodi, a tek uveče bi ih skeledžija nemarno pokupio drvenim čankom kojim crpe vodu iz čamca i odneo u svoju kolibu na obali.*<sup>112</sup>

Slična figura pojavljuje se i u romanu *Djeca ponoći*<sup>113</sup> Salmana Rushdija. To je lađar Taj koji prevozi putnike preko mrkog jezera u ruralnom Kašmiru.

*Niko se ne seća kada je Taj bio mlad. Veslao je on na ovom istom čamcu, stajao je on na njemu u ovom istom pogrbljenom položaju, po jezeru Dal, po Nadžinskim jezerima... oduvek.*<sup>114</sup>

Kada ga pitaju koliko mu je godina on odgovara da je star koliko i planine i da je vidio Isusa Krista i da je sva historija zapisana u njegovoj glavi. On upućuje u tajne jezera i oko njega kruži nekoliko zlih glasina. Kasnije u romanu je predstavljen kao protivnik medicine i *modernih alata*.

Kao što Haron odvozi junake u jednom pravcu, na drugi svijet sa kojeg se ne vraćaju, tako i Andrićev skeledžija Jamak odvozi nepovratno malog Sokolovića koji će u stranoj zemlji postati veliki vezir. Bolno sjećanje na zavičaj gdje je junak otrgnut od majke i koji se vraća kao mračna uspomena također je neobjašnjivi strah od vodenog haosa koji će kasnije biti prevaziđen.

---

<sup>111</sup> Ibid, str.20

<sup>112</sup> Ibid, str.22

<sup>113</sup> Rushdie, S. (1987). *Deca ponoći*. Beograd: BIGZ.

<sup>114</sup> Ibid, str. 14

*Zapamtio je kamenitu obalu, obraslu retkim, golim i ubogo sivim rakitama, nakaznog skeledžiju i trošnu vodenicu, punu paučine i promaje, u kojoj su morali da prenoće pre nego što su uspeli da se svi prebace preko mutne Drine nad kojom su graktale vrane. Kao fizičku nelagodnost negde u sebi – crnu prugu koja s vremena na vreme, za sekundu-dve preseče grudi nadvoje i zaboli silno – dečak je poneo sećanje na to mesto, gde se prelama drum, gde se beznađe i čamotinja bede zgušnjavaju i talože na kamenitim obalama reke preko koje je prelaz težak, skup i nesiguran.<sup>115</sup>*

U želji da se ova *nelagodnost negde u sebi* prevaziđe Vezir naređuje gradnju mosta. Vezano za izgradnju mosta, Andrić piše da narod pamti više ono što je legenda i što može u nju da stane, a da ostalo lagano zaboravlja. U narodnom predanju je ostala legenda o dvoje djece koje su uzidani u most i o vilama koje su ometale gradnju i to je preživjelo duže od tačnih podataka o gradnji. Na jednom mjestu u *Mit o vječnom povratku* Eliade također piše o tome da narodno pamćenje funkcioniše po arhetipovima a ne pravim podacima.<sup>116</sup> Čak i kada postoji tačna dokumentacija ona biva zanemarena ili pretvorena u neki mitološki narativ. Mit je, zaključuje Eliade, zadnja, a ne prva etapa neke historijske priče ili biografije ličnosti.

Andrić Višegrad predstavlja kao svojevrsnu palanku koja ima otpor prema svemu što je novo. Izgradnja mosta je naporna, teška i stanovnici rade protiv svoje volje. Čovjek po imenu Radisav organizuje zavjeru da se navečer ruši ono što je po danu građeno. U isto vrijeme u narodu se pojavi legenda o vilama koje potkopavaju građenje mosta koje neće prestati dok se u temelj ne uzidaju dvoje blizanaca, brat i sestra po imenu Stoja i Ostoja. Ovu priču je narod čuo od guslara koji je vjerovatno pripovijedao narodnu folklornu pjesmu. Poznato je da je inspiracija za ovaj dio romana Andriću bila pjesma *Zidanje Skadra* prema kojoj se djeca Stoja i Stojan prinose kao graditeljska žrtva.

Prije izgradnje mosta u romanu dešavaju se tri smrti koje su vezane za građevinu. Arapin, koji je bio pomoćnik jednom od majstora umire tokom radova i tako počinje legenda o arapinu unutar mosta kojega se sva djeca u gradu plaše. Iako dvoje djece nije uzidano, pojavljuje se *luda Ilinka*,<sup>117</sup> žena kojoj je umrlo dvoje djece i koja u ludilu počinje misliti da su prinešeni na žrtvu. Jedina namjerna smrt je smrt Radisava koji je potkopavao gradnju i koji je kada je uhvaćen prvo mučen kidanjem noktiju i zabijanjem užarenih veriga u kožu, a zatim živ nabijen na kolac. Iako je naređeno da se njegov leš baci psima, nekoliko kršćana koji su odlučili da propisno sahrane

<sup>115</sup> Andrić, *Na Drini ćuprija*, str. 25.

<sup>116</sup> Eliade, *Mit o vječnom povratku*, str. 61

<sup>117</sup> Andrić, *Na Drini ćuprija*, str. 38



njegov leš uzimaju tijelo i šire legendu da su ga vile sahranile na taj način završavajući priču o Radisavu mitom koji je on dijelom i stvorio. Kada je most izgrađen počinje veliko slavlje, a zajednica je očvršćena zajedničkim graditeljskim poduhvatom, što je po antropologiji i jedan od ciljeva žrtvenog čina.

*Svaki i najmanji kasabalija osećao se kao da su se njegove sposobnosti odjednom umnožile i snaga uvećala; kao da je neki čudesni natčovečanski podvig sveden na meru njegovih moći i u granice svakodnevnog života; kao da je dosad poznatih elemenata: zemlje, vode i neba, otkriven odjednom i još jedan; kao da je nečijim blagotvornim naporom odjednom za sve i za svakoga ostvarena jedna od najdubljih želja, drevni ljudski san: da se ide iznad vode i savlađuje prostor.<sup>118</sup>*

## Mitski jezik

Ako mit konstituiše svoj jezik, a ako je jezik sistem znakova, onda bi prvo trebalo objasniti strukturu jezičkog znaka i kako se ona razlikuje od mitskog znaka. Veliki doprinos našem razumijevanju strukture znaka dao je začetnik strukturalne lingvistike Ferdinand de Saussure. U predavanjima koja su skupili njegovi učenici i izdali pod naslovom *Opšta lingvistika*<sup>119</sup> Saussure je pokazao da jezički znak ne povezuje jedan predmet i njegovo ime, već jedan koncept i njegovu akustičku sliku. Taj koncept i akustička slika nazvani su oznaka i označeno i oni zajedno čine jezički znak koji ima svog referenta u pojavnosti stvarnosti. Kontradiktorna priroda ovakvog znaka je da je veza između oznake i označenog arbitrarna (jer je svako stvara po svome konceptu) i nepromjenjiva jer je jezik konvencija koju jedno društvo usvaja. Treba napomenuti da ovi jezički znakovi ne samo da predstavljaju stvarnost, već je i stavljaju u niz odnosa koje je nemoguće dokučiti čulnim opažanjem (kao hemijske formule).<sup>120</sup>

U prvom dijelu svoje *Filozofije simboličkih oblika*, koja se bavi fenomenom jezika, Cassirer objašnjava da se u mitskoj svijesti znak i ono što on označava ne razlikuju.<sup>121</sup> Sadržaj stvari i sadržaj znaka se ne razdvajaju već se pretapaju. Najčešći primjer je imenovanje, gdje se u

---

<sup>118</sup> Ibid, str. 75

<sup>119</sup> Saussure, F. d. (1977). *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.

<sup>120</sup> Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika. 1 deo*, Jezik, str. 54

<sup>121</sup> Ibid, str. 36, 62

*imenu svake stvari sadrži njena bit.* Kako u mitskoj svijesti ne postoji čvrsta razlika između stvarnog i predstavljenog, on se ne može čitati kao alegorija ili šifra, jer šifra jeste stvar.

*Uobličena reč je i sama u sebi nešto ograničeno, nešto individualno: tako je njoj potčinjeno jedno posebno područje bivstva, tako reći, jedna individualna sfera kojom ona neograničeno vlada i upravlja. Naročito je vlastito ime ovako tajanstvenim sponama vezano za vlastitost suštine. I u nama još umnogome djeluje ta osobena bojazan od vlastitog imena, to osećanje da ono nije spolja prikáčeno čoveku nego da mu nekako „pripada“. „Vlastito ime jednog čoveka“ – kaže se na poznatom mestu u Geteovom Pevanju i mišljenju – „nije nešto slično plaštu koji je prosto prebačen oko njega, i koji je, svakako, još moguće potrzati i vući, već je to savršeno odgovarajuća odeća, sasvim prirasla za njega poput same kože, koja se ne smije grebati i guliti da se ne bi i on povredio.“ Međutim, za prvobitno mitsko mišljenje to ime je još i nešto više od takve kože: ono izražava čovekovu unutrašnjost, suštini upravo i „je“ ta unutrašnjost. Ovde se ime i ličnost stapaju. ... Tako se u molitvi, u himni i u svim oblicima religioznog govora, mora brižljivo voditi računa o tome da se svaki bog nazove imenom koje mu pripada: jer samo ako ga valjano prizivaju, on će prihvatiti ono što mu je ponuđeno.<sup>122</sup>*

Slično ovome, ne razlikuju se uslov i posljedica; lasta zaista čini proljeće. Logika ovoga je dijelom sačuvana u književnosti kroz detektivski žanr gdje otkrivanje imena i znači i otkrivanje zločina. Ime i slika su dio objektivne stvarnosti, neko sa maskom boga u mitskoj svijesti i jeste bog. Zato se padanje maske sa lica tokom rituala strogo kažnjava. Ovo bi također mogao biti jedan od razloga za zabranu ikonoplokonstva i prikazivanja nebeskog.<sup>123</sup>

Najbolji primjer za ovo mitsko nerazlikovanje znaka i njegovog referenta je već spomenuti Marquezov roman *Sto godina samoće*. Priča prati tačno sedam generacija porodice Buendija, a likovi sa istim imenima imaju slične karaktere i sudbine, dakle, sukladno mitskoj svijesti, oni su isti jer su njihovi znakovi isti. Tako u romanu srećemo pet Arkadija i dvadeset dva Aurelijana, po dvije Ursule i dvije Remedios i slično. Sličnosti između imena i ličnosti uviđaju i likovi unutar romana, međutim oni nisu u stanju da promjene svoje ponašanje ili da prekinu vječni krug. U jednom primeru, majka porodice, Ursula, uvjerena je da su dva blizanca zamijenila imena jer imaju ličnosti koje ne odgovaraju njihovom *znaku*. Autor suptilno ukazuje da je ovo Ursulino nagađanje bilo tačno kada napiše da su ih pijani grobari na kraju slučajno stavili u pogrešne rupe i na taj način sahranili pod pravim imenima. Također, prvi par u Makondu Jose Arkadio i Ursula krše zabranu incesta i strahuju da će se roditi dijete sa svinjskim repom. Šest generacija nakon toga, zadnji par porodice Aurelijano i njegova tetka Ursula također

<sup>122</sup> Cassirer, *Filozofija simboličkih oblika. 2 deo, Mitsko mišljenje*, str. 52

<sup>123</sup> *Ibid*, str. 227

počine incest i ovoga puta, neposredno pred uništenje sela, rađa se dijete sa svinjskim repom kao kazna za porodicu koja nije ništa naučila.

- *Zvaće se Hose Arkadio – rekao je.*

*Fernanda del Karpio, lepa žena kojom se prethodne godine oženio, bila je saglasna. Ursula, naprotiv, nije mogla sakriti neodređeno osećanje nemira. U dugoj porodičnoj istoriji, uporno ponavljanje imena dozvolilo joj je da izvede zaključke koji su se njoj činili tačni. Dok su Aurelijani bili povučeni ili bistra uma, svaki Hose Arkadio bio je impulsivan i preduzimljiv, ali obeležen jednim tragičnim znakom.<sup>124</sup>*

Još jedan primjer nerazlikovanja znaka i onoga što on označava trenutak je kada u selo dođe epidemija nesanice. Umorni stanovnici počinju gubiti pamćenje i moraju na ceduljicama zapisivati; prvo kako se određeni predmeti zovu, a nakon toga i za šta služe. Primjerice, na kravi je pisalo; *ovo je krava, mora se musti svako jutro da bi se dobilo mleko, a mleko mora provriti da bi se pomešalo sa kafom, da bi se dobila bela kafa.*<sup>125</sup> Sa vremenom zaborav postaje toliki da odustaju i od te metode i samo žive bezbrižno, *u vječnoj sadašnjosti*. Kao što u *Sto godina samoće* ceduljice objašnjavaju značenje stvari, tako u drugom romanu *Zla kob*<sup>126</sup>, Marquez ceduljicama objašnjava živote i skrivene tajne ljudi. Nepoznata osoba lijepi cedulje na vrata stanovnika sela, otkriva njihove tajne, tako stvara kaos i nered. U selu se uvodi vanredno stanje, a borba protiv *oznaka* postaje ideološka i politička.

Milivoj Solar uspješno povezuje mitsku svijest i ideologiju, tačnije mitski jezik i jezik ideologije u svojoj analizi romana *1984*. Orwellov roman smješten je u distopijsku zemlju kojom vlada partija na čelu s Velikim bratom koja fabricira prošlost, budućnost, pobjeđuje nepostojeće neprijatelje i kontroliše narod putem medija i konstantnog nadgledanja. Priča prati Vinstona, nižerangiranog člana partije i njegovu borbu za privatni život, privatne misli, ljubav i *ljudska osjećanja* unutar ovakvog sistema.

Solar piše da parole *Ministarstva istine; Rat je mir, Sloboda je ropstvo, Nezanje je moć* sa jedne strane pokazuju odlično Orwellovo korištenje groteske koja prikazuje nemogućnost smislene komunikacije u društvu potpuno uređenom prema totalitarističkim principima, a s druge skoro mitsku snagu velikih narodnih vođa koje čak mogu *svakom označenom dati bilo koji*

---

<sup>124</sup> Marquez, *Sto godina samoće*, str. 153

<sup>125</sup> Ibid, str. 44

<sup>126</sup> Marquez, G. G. (1985). *Zla kob*. Zagreb, Sarajevo: ČGP Delo, Prosvjeta; Svjetlost.

označitelj.<sup>127</sup> Ono što je također važno i što čini da ove parole nisu samo apsurdne netačnosti je njihovo učestalo ponavljanje i zahtijevanje pozitivnog emocionalnog odgovara na njih. Tumačenje Orwellovih parola kao mitskih znakova nužno uspostavlja odnos između mitologije i ideologije. Pozivajući se na Rolanda Barthesa i njegov tekst *Mit danas*, Solar piše da bi bilo moguće povući tu paralelu jer je svaka sveobuhvatna koncepcija života i svijeta, sa svojim vrijednosnim stavovima uvijek i mitologija i ideologija. Budući da su parole poput *Rat je mir* očigledne karikature, one bi više mogle odgovarati nekom pseudo-mitskom nego ideološkom govoru koji se uvijek uzima ozbiljno. Ideologiji su potrebni tumači, kao što su religiji potrebni teolozi, ali mitu je dovoljan on sam, ne traži se ništa izvana. Mitu nije potrebna njegova ideologija da bi funkcionirao i na taj način on je upravo savršena, ali i nedostižna ideologija.

Solar napominje da je mitsko mišljenje odlika monološke kulture, kakve su sve arhaične vjerovatno i bile, i da bi mitski sistem drugačije funkcionirao u dijaloškoj kulturi, koja je sposobna da svoja iskustva prevodi. Može se i postaviti pitanje da li su stanovnici ti koji žive u mitskoj svijesti ili je partija ta koja koristi mitsku svijest kao svoje oružje. Po čitavom gradu postavljeni su plakati sa slikom Velikog brata, ispod kojih piše *Veliki brat te promatra*<sup>128</sup>. Ti plakati zaista i promatraju ljude, iza njih su skriveni mikrofoni za prisluškivanje i telekrani za gledanje. Slika, riječi na njoj i funkcija se u potpunosti poklapaju. Ministarstva (od kojih je najvažnije Ministarstvo ljubavi koje je zaduženo za mržnju), nisu samo stare institucije koje su preimenovane, one su samim činom preimenovanja u Novogovoru i postale nove institucije unutar novog poretka. Zanimljiva je i zabrana pisanja; glavni lik zapravo počinje da se buni protiv poretka kada kupi svesku koju je slučajno vidio u izlogu. Pisanje je stvaranje znakova, a partija osjeća da su oni jedini koji imaju pravo na to.

Možda je najviše zastrašujući element propagande u Orwellovom romanu upravo činjenica koliko je ona efektivna. Stalno se prikazuju slike neprijatelja koje, iako vjerovatno nisu stvarni suparnici države, izazivaju nelagodu i bol u stomaku ljudi. Također, postoje i *dva minuta mržnje*, kolektivni čin ispoljavanja bijesa i urlanja na ekran. Ovaj pseudoritualni čin ima dvojaku funkciju; prvo, služi za izbacivanje nagomilane energije koja bi mogla biti usmjerena protiv partije (a to je uglavnom suzbijena seksualnost), i učvršćuje zajednicu u njenoj mržnji protiv

---

<sup>127</sup> Solar, *Roman i mit*, str. 7

<sup>128</sup> Orwell, G. (1984). 1984. Beograd: BIGZ.

neprijatelja. Vješanje neprijatelja koji su periodično uhvaćeni predstavlja omiljeni spektakl, na koji se porodično ide. Jasno je da mitski neprijatelj partiji služi isključivo kao žrtveno jagnje na koje kolektiv prebacuje svoju mržnju da ne bi sam sebe razderao.

Ipak, fokus Orwellove kritike je na manipulaciji jezika koji se u Novogovoru svodi na svoj kostur.

*„Divna stvar, to uništavanje reči. Razume se, najviše se izbacuju glagoli i pridevi, ali ima na stotine imenica kojih se isto tako možemo osloboditi. I to ne samo sinonima, nego i antonima. Najzad, s kojim pravom da postoji reč koja nije ništa drugo do suprotnost nekoj drugoj. Svaka reč u sebi sadrži i svoju suprotnost. Uzmi na primer reč „dobar“. Ako takva reč postoji, čemu onda reč „loš“? „Nedobar“ bi vredela isto toliko - čak i više, jer predstavlja potpunu suprotnost, za razliku od reči „loš“. Ili, ako hoćeš jaču verziju reči „dobar“, čemu ceo taj niz nepotrebnih i nepreciznih reči kao što su „odličan“ ili „izvrstan“ i sve ostale? To se sve može iskazati rečju „višedobar“ ili „dvaputvišedobar“, ako hoćeš nešto jače. Razume se, te reči su već u upotrebi, ali u konačnoj verziji Novogovora, neće se upotrebiti nijedna od onih drugih. Na kraju će celu pojmovnu oblast dobra i zla obuhvatiti samo šest reči – ustvari samo jedna. Zar ne vidiš koliko lepote ima u tome? Razume se, prvobitnu ideju je dao Veliki Brat“, dodade on posle jednog trenutka.<sup>129</sup>*

Treba napomenuti da je ideja sublimacije jezika poprilično stara. Ona se proteže od pseudoznanstvenih teorija o tome kako se korijeni svih jezika mogu ispisati na jedan list papira – o čemu piše Foucault u *Riječi i stvari*, do ideje jezika koji su dostigli savršenstvo jednostavnosti. Ova jednostavnost je tema dvije priče u zbirci *Pješćana knjiga* Jorge Luis Borgesa pod naslovima *UNDR* i *Ogledalo i maska*.<sup>130</sup> Prva pripovijeda o narodu čija je čitava poezija stavljena u jednu riječ. Rapsod koji je doputovao pokušava bezuspješno da je čuje. Na kraju života shvati da je to riječ Undr, koja znači „čudo“ i odlučuje ne iskoristiti u svojoj pjesmi. *Ogledalo i maska* je o pjesniku koji piše hvalospjeve svome kralju koji postaju sve kraći. Kao poklon za prvu pjesmu dobio je ogledalo od srebra, za drugu masku od zlata, za treću pjesmu, koja je imala samo jedan redak i koju nije mogao reći naglas, dobio je bodež. Budući da je u nerazumljivim riječima treće pjesme došao do ljepote za čiju spoznaju ljudi nisu određeni, ubio se čim je izašao sa dvora.

---

<sup>129</sup> Ibid, str. 50

<sup>130</sup> Borges, J. L. (2002). *Peščana knjiga*. Beograd: Paideia.

Nazad na Orwella, tokom scene mučenja na kraju romana, rečeno mu je da *partiju ne zanima otvoreni čin, jedino do čega je nama stalo je misao*.<sup>131</sup> U istom poglavlju uvodi se i ideja solipsizma, da izvan čovjeka i njegovih ideja ne postoji ništa, samim tim partija pokušava ovladati načinom stvaranje stvarnosti, pokušava ovladati simboličkim oblicima. Vladajuća klasa u romanu ima i određene ahistorijske tendencije, iako se stalno ponavlja da se sadašnjost kontroliše preko budućnosti i prošlosti (glavni lik i radi kao prepravljajući historijskih dokumenata), zapravo jedino vrijeme koje postoji u romanu je sadašnjost. Ta sadašnjost je stvarnost stroge kontrole koju u sprezi drži *dvomisao*. Ta ideja unutar romana je vjerovanje da se može vjerovati u dva protivrječna pojma u isto vrijeme. Međutim, budući da postoji i *policija misli*, osoba konstantno mora znati u koji od tih pojmova da vjeruje. *U krajnjoj liniji, Partija je upravo pomoću dvomisli uspela – i, koliko možemo znati, može još hiljadama godina uspevati – da zaustavi tok istorije*.<sup>132</sup>

Na kraju romana nalazi se prilog *Principi Novogovora*. Tu se objašnava da je to zvanični jezik Okeanije, stvoren da bi zadovoljio potrebe engleskog socijalizma. U početku je to bio isključivo pisani jezik, a pretpostavlja se da će iz govora ukloniti engleski do 2050. godine. Do sada je izašlo jedanaest izdanja rječnika, za koje članove sa ponosom naglašavaju a svaki ima manje riječi od prethodnog. Glavni cilj Novogovora je da ukloni misli koje su u suprotnosti sa ideologijom partije jednostavnim činom uklanjanja riječi, tj. sistema mišljenja, kojim bi se došlo do tih misli ili ideja.

Prvi čin Novogovora je uklanjanje dvosmislenosti, riječima su dodijeljena samo konkretna značenja. Primjerice, moguće je reći „Ovo mjesto je *slobodno*“, ali nikako „Čovjek je *slobodan*“. Novogovorske riječi podijeljene su u tri kategorije. Prve se nalaze u rječniku A i to su riječi za svakodnevnu upotrebu (jesti, kuća, auto...) s tim da je njihov broj znatno smanjen (samo na najophodnije) i da je njihovo značenje strožije definisano. Broj riječi također je smanjen time što su njihove vrste spojene, svaka riječ je mogla biti i glagol i imenica i pridjev i bilo koji drugi oblik. Tako riječ sjeći nije potrebna jer se može iskoristiti riječ nož, nožati. Također, nije bilo potrebe za suprotnostima, zašto bi postojalo toplo i hladno, kada može postojati toplo i netoplo ili višetoplo. Riječi u kategoriji B su one sastavljene u političke svrhe i to su isključivo složenice

---

<sup>131</sup> Orwell, 1984, str. 270

<sup>132</sup> Ibid, str. 196

koje su jednostavne za izgovor, tipa *dobromisao*. Riječi kategorije B su najčešće korištene u medijima i često ih je bilo teško razumjeti. Evo primjera:

*Uzmimo na primer jednu tipičnu rečenicu iz Tajmsovih uvodnika: „Staromislitelji ne trbuhosećaju englsoc.“ Najkraći prevod te rečenice na Stagovor bi bilo: „Oni čiji je način mišljenja formiran pre Revolucije ne mogu u potpunosti emotivno shvatiti principe engleskog socijalizma.“ No to ne bi bio tačan prevod. Pre svega, da bi se potpuno shvatila gornja novogovrska rečenica, morala bi se imati jasna predstava o tome šta tačno znači englsoc. Sem toga, samo onaj koji je dobro upućen u englsoc može do kraja shvatiti punu snagu reči trbuhosećati, naime slepo i oduševljeno prihvatiti što je danas teško zamislivo; ili punu snagu reči staromisao, koja je bila neraskidivo vezana sa predstavom zla i dekadencije.<sup>133</sup>*

Ipak, jasno je da fokus Novogovora nije na stvaranju novih značenja već na uništavanju starih. Među riječima koje su uništene nalazile su se *čast, pravda, demokratija, nauka, religija* i mnoge druge. Sve riječi vezane za slobodu i jednakost sada su bile *zlomisao*, a sve riječi vezane za objektivnost i racionalizam *staromisao*.

*Od članova partije se zahtevalo shvatanje slično onome koje je imao stari Hebrejac: ovaj je naime znao, bez nekih detalja, da svi ostali narodi obožavaju „lažne bogove“. Nije mu bilo potrebno da zna da se ti bogovi zovu Vaal, Oziris, Moloh, Astarot itd; što je manje znao o njima, bolje je bilo za njegovu pravovernost. On je znao za Jehovu i za Jehovine zapovesti; znao je, prema tome, da su svi bogovi sa drugim imenima i drugim atributima lažni.<sup>134</sup>*

Kategorija C je za riječi koje se koriste u nauci i tehnici. Upotreba novonastalih riječi gdje naglasak skoro uvijek tačno pada na prvi i zadnji slog stvarala je blebetavi i monotoni govor koji je služio u odvajanju govora i mišljenja. Novi govor nije zahtijevao promišljanja, na najkompleksnija pitanja se odgovaralo *kao što mitraljez ispaljuje metke*. Antipropagandne misli su putem ovakvih mehanizama mogle postojati samo u nejasnom i nejezičkom obliku. Također, kada Starogovor bude prevaziđen, sve veze sa prošlošću bit će prekinute jer i ono što ostane od knjiga bit će u potpunosti nerazumljivo i neprevodivo na novi jezik, pa samim tim i novi način mišljenja. U posebno dirljivom i značajnom dijelu romana, Vinston u zatvoru sreće kolegu koji je radio na prevođenju klasika književnosti na Novogovor. Kolega se pravda da je iskoristio zabranjenu riječ jer je to bila najbolja rima, ali moguće je da Orwell poručuje i to da velika književnost ne dopušta sebi da bude ideološki manipulirana. „*Prevodili smo definitivno izdanje*

---

<sup>133</sup> Ibid, str. 276

<sup>134</sup> Ibid, str. 277

*Kiplingovih pesama. Na kraju jednog stiha, ostavio sam reč „bog“. Nisam mogao drukčije!“, skoro rasrđeno dodade. „Nije bilo moguće izmeniti stih...<sup>135</sup>*

Jasno je da jezik kakav se želi uspostaviti u Novogovoru ima mnoge sličnosti sa jezikom palanke o kojem piše Radomir Konstantinović. Stanovnici palanke žive u jednoobraznosti, oni su rođeni sa datim odgovorima, a stvari u njihovim okruženjima su uvijek idealno proste. Naravno, palanka (ili u ovom slučaju partija), svjesna je da koristi jednoobraznost da bi preživjela. Sve je uvijek osvjetljeno i svako ima uvid u svaki čin. Preferira se pamfletsko razmišljanje koje je okrenuto već poznatim istinama, suprotno filozofskom koje je okrenuto nepoznatom i otkrivanju. Krivac i zlo su uvijek napolju, izvana. Svaki obračun je obračun u ime već date istine. Palanka ponosno ističe svoju praktičnost (poput Novogovora) i predstavlja stvari moralnijim što su manje apstraktne. Nikome nije dopušteno potpuno usamljivanje, a idejama je zabranjena nedokučivost i misterija. Kolektivism duha ispoljava se u jedinstvu stila (pa tako i ličnog stila jezika) i u dominaciji naivnog realizma u kojem je tačno samo ono što se može empirijski potvrditi. Sve je konkretno, jer se opštost jezikom palanke ne može izraziti (kao što Levi-Strauss u *Divljoj misli* objašnjava da urođenici određenih plemena nemaju zbirne imenice). Apsolutni konkretizam, poput apsolutnog kolektivism je statičan, tj. nekomunikativan. Tačne činjenice velikog djela prethode svakoj misli i svakom djelu. Poput mitske svijesti, u palanki je *stvarnost ponavljanje onoga što je stvarno zato što se ponavlja*.<sup>136</sup> Sve izvan ove stvarnosti je senzacionalno, jer je ona nesenzacionalna – tj. banalna. Konstantinović piše da *tamo gdje raste duh banalnosti, umire duh jezika*, a da je u duhu palanke, poput *duha* mitskog mišljenja *riječ, a ne rečenica nosilac značenja*.<sup>137</sup> Uspoređujući jezik palanke, ideologije i mitologije daju se vidjeti mnoge sličnosti, od kojih je najvažnija svođenje kolektivne percepcije svijesti na jednoobrazne sisteme.

## **Smrt junaka**

Odnos prema životu unutar jednog društva u mnogočemu određen je, i stoji kao odraz u ogledalu, njegovim odnosom prema smrti. Budući da pisac može ubiti mnogo više likova no što

---

<sup>135</sup> Ibid, str. 211

<sup>136</sup> Konstantinović, R. (2014). *Filosofija palanke*. Beograd: Otkrovenje, str. 78

<sup>137</sup> Ibid, str. 111



je sam u stanju puta umrijeti, književna djela i način tretiranja smrti unutar njih predstavljaju plodonosno tlo za analizu jednog društva ili epohe. Ako je istina da se mitsko mišljenje vraća u određenom smislu u književnosti dvadesetog stoljeća, onda bi i mitski koncept smrti trebao biti prisutan u nekim reprezentativnim djelima.

Pregled ljudskog odnosa prema smrti nudi francuski filozof Edgar Morin u djelu *Čovjek i smrt*.<sup>138</sup> Ciklus smrti je jedan od glavnih uslova prenosa kulture, samo radi nje potrebno je zajedničko pamćenje koje će zauvijek da nadživi pojedinca i njegov prolazni život. Ideje i velika kulturološka dostignuća mogu biti besmrtni samo kroz čovječanstvo u cjelini. Ljudska kultura se ne bavi smrću, već njenim prevladavanjem. Historija je historija ideja varanja smrti putem vaskrsnuća, vjere u besmrtnost, reinkarnaciju i sl. Tako ćemo pratiti razvitak dva glavna mita o smrti, *mit o ponovnom rođenju i mit o dvojniku*.<sup>139</sup> Korištenje oruđa i pravljenje groba su ono što razdvaja ranog čovjeka od životinje. Oruđe produžava njegovo tijelo, a pravilna sahrana pokušava sačuvati njegovu dušu, njegovu esenciju. U najstarijim vokabularima svijeta, smrt ne postoji kao pojam; postoji putovanje, san ili bolest. Periodi žaljenja za mrtvim traju onoliko dugo koliko i raspadanje leša, a nakon toga se vjeruje da je duša stigla na svoje drugo odredište.

Kod arhaičnog čovjeka mrtvi su uvijek prisutni i oko njega u svijetu.<sup>140</sup> Ne samo to, već od duhova zavisi imovinsko stanje ljudi, uspjeh u lovu, ishodi rata, žetve, periodi kiše itd. Ali u svakom društvu smrt se shvata kao gubljenje individualnosti, a smrt određene osobe nas više pogađa što je ta osoba bila izraženija individua. Samim tim, strah od smrti je slabiji kod primitivnih naroda nego kod modernog čovjeka, zato što je u primitivnim društvima veza sa zajednicom jača, a imperativ originalnosti i individualnosti nepostojeći. Jedan od primjera povratka ovom stanju u kojem nema straha od smrti je ratni period, jer u ratnom stanju *potvrđivanje društva prevladava potvrđivanje individualnosti*.<sup>141</sup> Štoviše, u ratu se čitava kolektivna svijest vraća na niži stupanj. Morin pokušava ovo analizirati kroz film rađen po velikom ratniom romanu prošlog stoljeća, *Na zapadu ništa novo*.

---

<sup>138</sup> Morin, E. (1981). *Čovek i smrt*. Beograd: BIGZ.

<sup>139</sup> Ibid, str. 15

<sup>140</sup> Ibid, str. 32

<sup>141</sup> Ibid, str. 45

Mnogo materijala za *vraćanje u kolektivnost* može se pronaći i u samom romanu. *Na zapadu ništa novo*<sup>142</sup> roman je njemačkog pisca Erich Maria Remarquea iz 1929. godine. Knjiga opisuje fizički i psihološki stres kroz koji su vojnici prolazili u Prvom svjetskom ratu i njihovu nemogućnost ponovnog adaptiranja u normalni život. Treba spomenuti da se ovaj *arhetip ratnog romana* i ideja izraženih u njemu ponavlja u raznim oblicima i u mnogim drugim djelima od kojih ćemo spomenuti *Zbogom svemu tome*<sup>143</sup> Roberta Gravesa, *Vlak je bio točan*<sup>144</sup> Heinricha Bölla i *Putovanje nakraj noći*<sup>145</sup> Louis-Ferdinand Célinea.

Osjećaj zajedništva je uspostavljen odmah na početku romana *Na zapadu ništa novo*. Protagonista i njegovi prijatelji imaju po devetnaest godina i odvučeni su iz škola na bojišta. Svaka radnja koja je inače usamljenička na frontu postaje kolektivna. To je pogotovo slučaj sa biološkim potrebama, od zajedničkog jela do vršenja nužde na otvorenom, pred svima. Likovi osjećaju da su zajedno ostarili, poput jednog organizma, da su za patriotizam izgubili svoju ličnost.

*Na kraju treće nedjelje već smo sasvim dobro shvatili da jedan bivši pismoša sa zvjezdicama ima više vlasti nad nama nego nekad naši roditelji, nastavnici i svi geniji kulture zajedno, od Platona do Getea. Svojim mladim i bodrim očima zapazili smo da se klasični pojam domovine, onako kako su nam ga ulivali u glavu naši nastavnici, svodi u ovom trenutku na odricanje ličnosti kakvo se nikad ne bi smjelo zahtijevati ni od najjadnijeg sluga. Pozdravljati, držati se u stavu „mirno“, marširati paradnim korakom, držati oružje „pred prsi“, „nadesno“, „nalijevo“, lupati potpeticama, primati psovke i biti maltretiran na hiljadu načina: mi smo drukčije zamišljali svoju misiju i činilo nam se da nas pripremaju da postanemo heroji onako kako se dresiraju cirkuski konji. Ali brzo smo se navikli.*<sup>146</sup>

U ovoj patnji, stvaranje osjećaja zajedništva je dolazilo kao neka vrsta utjehe i odbrambenog mehanizma. Posebno su zanimljivi opisi kretanja trupa na frontu<sup>147</sup> gdje se svi vojnici kreću kao jedno veliko tijelo. Svako od njih je već pomiren sa činjenicom da će umrijeti – dok ulaze u gradove gledaju mrtvačke kovčege koji su skrojeni upravo za njih. Stil pisanja doprinosi osjećanju rata, rečenice su ponekad kratke, *brze poput metaka*, a lična zapažanja i stravične sudbine su isprepletene u isto tkivo. Najbolji pokazatelj tačnosti Morinove tvrdnje, da

<sup>142</sup> Remarque, E. M. (1965). *Na zapadu ništa novo*. Beograd: Otokar Keršovani

<sup>143</sup> Graves, R. (2010). *Zbogom svemu tom*. Zagreb: Sandorf.

<sup>144</sup> Böll, H. (1981). *Vlak je bio točan*. Zagreb: GZH.

<sup>145</sup> Céline, L.-F. (2009). *Putovanje nakraj noći*. Beograd: Lom.

<sup>146</sup> Remarque, *Na zapadu ništa novo*, str. 23

<sup>147</sup> *Ibid*, str. 42

se vojnici spajaju i gube ličnost, nalazimo pred kraj romana kada protagonist osjeća i ogromno sažaljenje prema neprijatelju kojeg je ubio; strane nisu bitne, svi su oni vojnici i svi su oni jedno.

*Oprosti, družo! Mi uvijek to vidimo suviše kasno. Zašto nam se neprekidno ne ponavlja da ste i vi bijedni psi kao što smo i mi, isto umiranje, iste patnje? Oprosti, družo, kako si ti mogao postati moj neprijatelj? Kad bismo zbacili ovo oružje i ove uniforme, ti bi mogao biti moj brat baš kao i Kac i Albert. Uzmi dvadeset godina od mog života, družo, i ustani – uzmi još više, jer ja ne znam šta ću s njima!*<sup>148</sup>

Skoro identičnu povezanost vojnika u jedno tijelo pred licem smrti spominje Robert Graves u svojim memoarima.

*„Ako se uvježbavanje vojničkih zapovijedi pravilno izvodi“, rekao je netko, „nastaje nešto predivno, pogotovo kada svi u satniji počnu disati kao jedan, te svaki pokret više nije sinkronizirani pokret svakog čovjeka ponaosob, već jedan pokret jednog velikog bića.“*<sup>149</sup>

*Pod pritiskom opasnosti, grupu će povezati osjećaj jedinstvenog tijela.*<sup>150</sup>

Kod Gravesa, smrt je sveprisutna. Ne ciljaju se ljudi, već tačke na karti, ali bombe raznose ljudsko meso. Neki vojnici namjerno pokušavaju dobiti *okrznuće* metkom da bi ih poslali kući sa fronta, ali umjesto toga umru. To se dešava sa osamljenim pojedincima na frontu. Oni koji su u grupama skoro da nemaju strah od smrti.<sup>151</sup>

Vojnici koji se vrate sa fronta teško se ponovno uklapaju u društvo. To se dešava zbog trauma koje su nastale tokom borbe, zbog toga što je intenzitet života toliko pojačan na frontu da se svakodnevne rutine i poslovi čine besmislenim i zbog toga što je jedinstvo stvoreno pred prisustvom smrti jače od bilo kojeg osjećaja zajedništva u normalnom društvu. *Putovanje nakraj noći* prikazuje jednog takvog čovjeka, Ferdinanda Bardamua, koji nakon rata putuje po Africi, Americi, radi kao doktor u Parizu, ima nekoliko nesretnih ljubavi, ali ne može pobjeći od smrti koju je spoznao tokom rata. Ovo se dešava jer je Ferdinand, za razliku od prethodnih primjera izražena individua i upravo zato uvijek gleda u lice smrti, sam i go pred njom. *Kad čovek nema mašte, umreti ne znači ništa, kad je ima, umreti znači nešto užasno.*<sup>152</sup>

---

<sup>148</sup> Ibid, str. 149

<sup>149</sup> Graves, *Zbogom svemu tom*, str. 210

<sup>150</sup> Ibid, str. 211

<sup>151</sup> Ibid, str. 249

<sup>152</sup> Céline, *Putovanje nakraj noći*, str. 19

Popularnost romana *Putovanje nakraj noći* dijelom se i zasnivala na tome što njegov junak pesimistično i cinično gleda na hrabre heroje rata. On je uvjeren da se rat produžuje samo radi onih koje nije strah smrti. Ali on sam smatra ovako – *nisam bio junak i nisam vidio nikakav valjani razlog da budem hrabar*.<sup>153</sup> Smrt je prisutna uvijek, ona je strah koji pritišće istinski slobodnog čovjeka, a život za Celina prestane tek nakon što od njega odustanemo, kad je već odavno postao dosadan.

*Vlak je bio točan* Heinricha Bölla je o vojniku Andreasu koji vozom ide na istočni front tokom Drugog svjetskog rata. U njegov um nastani se ideja da će uskoro umrijeti i da ga voz, doslovno, vodi u smrt. Ideja da je putovanje junaka uvijek zapravo putovanje u zagrobni život iznesena je detaljno u mnogim teoretskim djelima, primjerice *Historijski korijeni bajke*<sup>154</sup> Vladimira Proppa. Autor tu objašnjava da znatan bio motiva bajke sadržava odlike procesa inicijacije, koji uvijek simbolizira odlazak na drugi svijet. Prvi korak je uvijek odlazak od doma, koji je povezan sa svojevrsnim prekršajem tabua (roditelji djeci zabranjuju da idu u šumu, Zlatokosa ne smije izaći iz kule, rezati kosu itd.), predmeti koje junak nosi na svoje putovanje tačno odgovaraju predmetima sa kojim se ljudi sahranjuju i koji će im trebati u carstvu mraka (mač, hrana, talismani itd.) i dolazi se u šumu. U šumi se sreće usamljena koliba (poput koliba za izolaciju muškaraca prije punoljetstva u obredima inicijacije), ona je ponekad *sanjiva* i junak se mora oduprijeti (kao što je i ostajanje budnim jedan od dijelova inicijacije), tu se sreću pomoćnici (šamani, vodiči) itd. Životinje koje junak spasi ili ne pojede mu kasnije pomažu (kao svojevrsni totemi), a on svoju vrlinu i hrabrost dokazuje kroz mnoge testove, nakon kojih se uvijek vrati doma (u carstvo živih). Međutim, putovanje u romanu *Vlak je bio točan* nema povratak, ono je samo put u smrt. Junak *uskoro* umire. Ta riječ se uvlači u njega, gotovo magijski: *ponekad riječ, izgovorena ravnodušno poprima nešto kabalističko*<sup>155</sup>. Poput Ferdinanda iz *Putovanje nakraj noći*, Böllov junak je izrazita individua i upravo zbog toga i strahuje od sigurnog gubitka života.

Morin u svojoj velikoj knjizi o smrti ne piše samo o nasilnoj smrti koja se događa tokom rata. Autor piše o samoubojstvu kao činu suprotnom žrtvovanju (jer žrtvovanje je smrt koja donosi dobrobit zajednici, dok samoubojstvo ne donosi ništa), o historijskoj dijalektici

---

<sup>153</sup> Ibid, str. 23

<sup>154</sup> Propp, V. Y. (1990). *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost.

<sup>155</sup> Böll, *Vlak je bio točan*, str. 6

zagrobnog života (jer su prije samo povlašteni imali osiguran život i na onom svijetu), o tome kako životinje ne vide smrt jer nisu sposobne za individualiziranje, i o fenomenu dvojnika. Ideja dvojnika je posebno zanimljiva i nalazimo je u skoro svakoj kulturi svijeta, povezanu sa mitovima o sjenama, ogledalima i odrazima – kako čovjek sebe spoznaje izdvaja se iz svijeta, a spoznaje sebe jer se mora odvojiti od drugoga. Nakon što se uspješno odvoji od prirode, susret sa sjenom ili odrazom je istinski zastrašujući jer je poput smrti izravan napad na individualnost. Budući da je dvojnici uvijek povezan sa svijetom mrtvih, on uvijek izaziva određeni strah, a kasnije i asocijaciju na zle sile. O dvojnicima slično piše i Olga Mihailova Freidenberg u svojim predavanjima o antičkom folkloru.<sup>156</sup> Ona objašnjava da po određenim starim shvatanjima postoje dvije duše, duhovna i tjelesna, a da su dvojnici upravo ta smrtna, tjelesna slika i predstava čovjeka, njegova druga bit.

O dubokoj povezanosti ljudske duše i sjene ili odraza piše i Frejzer u poglavlju *Opasnosti po dušu* unutar svoga djela *Zlatna grana*.<sup>157</sup> Sjenka se ne smije udariti ili ubosti, u Kini se prije pogreba ljudi izmiču prije stavljanja poklopca na sanduk da sjena ne ostane zatvorena unutra, u Arabiji se vjerovalo da čovjek izgubi moć govora ako mu hijena stane na sjenku, sjenke se ne smiju poklapati sa sjenama neželjenih ljudi, itd.<sup>158</sup> Sjena prikazuje i unutrašnju snagu; što je ratnik jači to mu je i sjenka veća. Također, na zanimljiv način prepliću se vjerovanje o dvojnicima i koncept graditeljske žrtve o kojem smo pisali u prošlom poglavlju.

*U modernoj Grčkoj, kad se postavlja temelj nove zgrade, običaj je da se zakolje petao, ovan ili jagnje, i da se pusti da mu krv teče na kamen temeljac pod koji se životinja posle zakopa. Cilj ove žrtve je da zgrada bude čvrsta i postojana. Ponekad, umesto ubijanja životinje, zidar navede nekog čoveka da dođe blizu kamena temeljca, krišom mu izmeri telo, deo tela, ili senku i zakopa meru pod kamen temeljac, ili postavi kamen temeljac na čovečiju senku. Veruje se da taj čovek mora umreti u toku iste godine. Rumuni u Transilvaniji misle da onaj čija se senka tako uzida mora umreti u roku od četrdeset dana; prolaznicima pored zgrade koja se zida ponekad doviknu: „Pazi da ti ne uzmu senku!“ Još nedavno su postojali trgovci senki čiji je posao bio da snabdevaju arhitekta senkama potrebnim za osiguranje njihovih zidova.<sup>159</sup>*

---

<sup>156</sup> Freidenberg, O. M. (1987). *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta.

<sup>157</sup> Frazer, J. G. (1977). *Zlatna grana*. Beograd: BIGZ

<sup>158</sup> Ibid, str. 240

<sup>159</sup> Ibid, str. 242

Slična vjerovanja su vezana i za odraz u ogledalu ili vodi. Budući da je odraz esencija koja je van čovjeka, on ga čini posebno ranjivim. Frejzer na jednom mjestu<sup>160</sup> piše o zabrani gledanja u vir, jer će on odnijeti odraz. Postoji običaj da se ogledala pokrivaju kada se dogodi smrt u kući, jer se vjeruje da duh preminulog može uzeti i duše drugih kroz njihov odraz i povesti ih sa sobom. Naravno, očigledna je povezanost sa strahom od fotografija kod primitivnih naroda. Fotografija sadrži čovjekovu dušu i onaj koji je posjeduje, posjeduje i čovjeka.

*Neki seljaci u Sikimu pokazivali su veliki strah i krili su se kad god se na njih okrene sočivo kamere ili, kako su ga oni zvali „zlo kutijino oko“. Mislili su da ono sa njihovim slikama uzima i njihove duše i da ih tako dovodi pod uticaj čina sopstvenih slika; također su tvrdili da fotografisanje okoline sparuaši slikane predele....*

*U zapadnoj Škotskoj ima lica „koja odbijaju da se snime da im to ne bi donelo nesreću, i navode kao primere slučajeve svojih prijatelja koji posle fotografisanja nisu bili zdravi ni jedan dan.“<sup>161</sup>*

Primjere ovog straha od fotografisanja možemo vidjeti i u romanima *Djeca ponoći* i *Sto godina samoće*. U Rushdijevom romanu baka protagoniste, *Prečasna majka*, ne dopušta da se slika da njena duša ne bi ušla u crnu kutiju<sup>162</sup>. Na drugom mjestu on piše „*Za sve krive, ja ti kažem, kakosezvaše, fotografije u novinama. Ja sam ti pisala – zar ti nisam pisala? – da to neće izaći na dobro. Svaka fotografija proguta po parče čoveka.*“<sup>163</sup> Kod Marquesa aparat je dočekan kao magični izum. Nakon početnog straha prave se dagerotipije, a Hose Akadio Buendija pokušava dokazati postojanje Boga pomoću sprave, kompliciranim redanjem slika napravljenih u različitim uglovima kuće. Aparat je povezan sa smrću tako što Aurelijano na porodičnom portretu, jedinom koji je ikad napravljen, izgleda onako *kako će izgledati mnogo godina kasnije pred strojem za streljanje.*<sup>164</sup>

Primjera dvojnika kao stvarnih fizičkih *drugih ja* u književnosti ima mnogo i oni su skoro uvijek zli. Takav je dvojniki u poznatoj noveli *Dvojniki*<sup>165</sup> Fjodora Dostojevskog gdje titularni savjetnik Goljatkin upozna čovjeka koji izgleda identično kao on i koji mu tokom priče uništi život i odvede ga u ludnicu. Djelo počinje tako što Goljatkin gleda u ogledalo i govori sebi: *Baš*

---

<sup>160</sup> Ibid, str. 243

<sup>161</sup> Ibid, str. 244

<sup>162</sup> Rushdie, *Deca ponoći*, str. 49

<sup>163</sup> Ibid, str. 178

<sup>164</sup> Marquez, *Sto godina samoće*, str. 46

<sup>165</sup> Dostoevsky, F. M. (1973). *Dvojniki*. Beograd: Rad.

bi bilo zlo kada bi danas u nečemu podbacio...<sup>166</sup> Dvojniki se nekoliko puta pojavljuju u *vratima koje sam do sada smatrao za ogledalo*, a zanimljivo je i to da imaju identično prezime, dakle postoji poklapanje i u imenu. Ništa manje zloban nije ni dvojniki kojeg je Saramago stvorio u romanu *Udvojeni čovjek*.<sup>167</sup> U ovom romanu profesor historije Tertuliano Máximo Afonso ugleda svog dvojnika na jednom filmu, *pokretnoj fotografiji*. Saramago istražuje pitanje *ko je original* od ta dva čovjeka i prikazuje kako obojica počinju imati mentalne probleme jer je *istovjetnost njihovih tijela ukrala nešto od njihovog identiteta*.<sup>168</sup> Na kraju romana pojavljuje se i treći "dvojniki".

Jedan od boljih primjera dvojnika u romanima dvadesetog stoljeća nalazimo u *Ostrvo dana pređašnjeg* Umberta Eca.<sup>169</sup> Djelo prati Roberto della Grivu, plemića iz sedamnaestog stoljeća, koji pokušava otkriti tajnu geografske dužine. Junak doživi brodolom kraj Solomonskih ostrva od kojih ga dijeli međunarodna datumska granica. Otok je, dakle, u prethodnom danu, udaljen od junaka prostorno i vremenski. Eco pripovijeda priču iz brodskih zapisa koje je pronašao, nadopunjujući pronađeni rukopis u klasičnoj postmodernističkoj igri. Tokom čitavog zapisa, Roberto piše i o svom dvojniku, za kojeg, iako ga nikad nije upoznao ili vidio, smatra da mu uništava uživot i da ga mora, na neki način, pronaći i ubiti. Pošto Roberto piše zapis koji je Eco pronašao, odlučuje ubiti svog dvojnika na jedini način na koji može – u tekstu.

Aluzije na postojanje dvojnika počinju rano u romanu, kada je Roberto bio mali otac mu je govorio: *ti si moj sin, a ne neko drugi*.<sup>170</sup> Kada je počeo razmišljati o ideji svog dvojnika, zlog brata, imenovao ga je Ferante, on mu je sam dao ime (i zato ga je on na kraju romana i mogao ubiti). Svaki strah, bio on od izdaje na bojnopolju, gubljenja svoje ljubavi dok je on u stranoj zemlji, preuzete slave za svoje otkriće, prvobitni strah od uljeza na brodu, sve se to pripisuje dvojniku. Na kraju, lik odluči napisati roman o svome dvojniku i u skoro Frojdovskom zanosu, simbolički ga ubiti, razumjeti sebe – *priznavao je bez okolišanja da je Ferante on sam*.

Način na koji Eco tretira fenomen dvojnika (a treba napomenuti da je ovo jedna od sporednih tema romana) fundamentalno je drugačiji od prethodnih primjera. Kod Eca se

---

<sup>166</sup> Ibid, str. 231

<sup>167</sup> Saramago, J. (2015). *Udvojeni čovjek*. Beograd: Laguna.

<sup>168</sup> Ibid, str. 214

<sup>169</sup> Eco, U. (1995). *Ostrvo dana pređašnjeg*. Beograd: Geopoetika.

<sup>170</sup> Ibid, str. 28

opozicije odraz/čovjek i pisac/lik spajaju. Mi ne znamo šta se na kraju dogodi s brodolomcem čiji rukopis čitamo, ali iako je kraj otvoren, dvojniki je sigurno ubijen. Eco pokazuje, kao i mnogi drugi pisci, da kad postmoderna odustaje od velikih narativa, ona odustaje i od velikih strahova čovječanstva – mada nam ne govore mnogo o tome da li je to dobro ili loše po nas. Drugi veliki postmodernista, Borges, svoj susret sa dvojnikom koristi da bi popričao o knjigama, sažeo historiju u par rečenica i odlučio ne doći na susret dogovoren za idući dan.<sup>171</sup>

Ostalo je još spomeniti smrt žrtvovanjem. Miodrag Pavlović u djelu *Poetika žrtvenog obreda*<sup>172</sup> piše da je u ranim društvima cilj žrtve bio toliko očigledan da nije zapisan ili komentaran, a onda je sa vremenom ostalo sjećanje na njega, ali je logika njegovih razloga zauvijek izgubljena. Visoke religije se odvajaju od ovog čina (prvenstveno simboličkom supstitucijom) koji je čovjeku uvijek bio težak za učiniti. Povezano je i sa stvaranjem svijeta i sa umirućim bogovima vegetacije. Samo stvaranje je za arhaičnog čovjeka nelogično; ono se ili desilo iz ničega ili komadanjem jednog velikog ranijeg jedinstva. Zato je upravo žrtva (komadanje) prisutno na najvažnijim kalendarskim ritualima, onima u čast nove godine i u čast plodnosti zemlje. Budući da je zemlja ta koja rađa plodove, a čovjek želi oponašati rađanje, žrtve su činjene duboko u zemlji, a prvi žrtvenici su bili u pećinama i provalijama. *Sila zemljine teže je u početku bila sila zemljinog traženja.*<sup>173</sup> Ljudi se sahranjuju u zemlju upravo zato što se iz zemlje stvari ponovno rađaju. Smrt i život su dio istog ciklusa u arhajskoj misli, a žrtva Boga uvijek završava njegovim vaskrsenjem. Mit i neki „praktičniji“ rituali preživljavaju mnogo lakše od krvne žrtve i sve što se danas može znati o njoj je kroz proučavanje nekih njenih modificiranih oblika.

Skicirajući faze žrtvenog obreda, Henri Hubert i Marcel Mauss u *Eseju o prirodi i ulozi žrtvovanja*<sup>174</sup> naglašavaju važnost žrtve i totema kao oružja za osnivanje i jačanje zajednice. Oni nude iduću definiciju: *Prinošenje žrtve je religijski čin koji, putem osvećenja žrtve, menja duhovno stanje osobe koja ga vrši ili stanje određenih objekata koji se te osobe tiču.*<sup>175</sup> Svi elementi rituala su ovosvjetski, tako da ih prvo treba posvetiti, sveštenik se ritualno čisti, priprema se mjesto i sprave.

<sup>171</sup> Borges, J. L. (2002). Peščana knjiga. Beograd: Paideia, str. 5

<sup>172</sup> Pavlović, M. (1987). *Poetika žrtvenog obreda*. Beograd: Nolit

<sup>173</sup> Ibid, str. 19

<sup>174</sup> Henri Hubert, M. M. (2018). *Esej o prirodi i ulozi žrtvovanja*. Novi Sad : Mediterran Publishing.

<sup>175</sup> Ibid, str. 26



*Taj čin ne može da se održava ni u bilo koje vreme, ni na bilo kom mestu. Jer, nisu svi trenuci dana ili godine jednako pogodni za čin žrtvovanja; ima čak i onih koji ga isključuju. U Asiriji, na primer, prinošenje žrtve bilo je zabranjeno 7., 14. i 21. u mesecu. U zavisnosti od prirode i cilja ceremonije razlikovalo se i doba dana kada se obavljao svečani čin. Ponekad ga je trebalo obaviti danju, drugi put, naprotiv, u toku večeri i noći.*

*Mesto na kojem se scena odvijala takođe je moralo biti sveto; van svetog mesta, imolacija žrtve nije ništa drugo do obično ubistvo.<sup>176</sup>*

U trenutku vezivanja za žrtveni stub, najposvećenije mjesto, žrtva je toliko sveta da se ne smije dotaći rukama. Ona se obično moli za oprost prije ubistva, a nakon toga se jede ili komada da bi čin bio potpun. Nakon kraja čina, čine se obratni rituali čišćenja, ulazak u profani svijet ogledalo je ulasku u sakralni. Tokom žrtvenog čina oslobađa se tolika energija, da kada sve okolo njega ne bi bilo propisno urađeno, posljedice bi bile pogubne.

Opisujući ambivalentni odnos koji ljudi imaju prema žrtvi, René Girard u *Nasilje i sveto*<sup>177</sup> piše da je zločin ubiti žrtvu jer je ona svetinja, a ne bi bila svetinja da je nisu ubijali. Po Girardu, jedna od primarnih funkcija žrtve je preusmjeravanje nasilja od unutrašnjeg na vanjsko. Mnogo poznatih priča su zapravo maskirani prikazi žrtve.

*Možda je to, između ostalog, značenje priče o Kainu i Avelju. Biblijski tekst daje samo po jednu odrednicu za svakog brata. Kain obrađuje zemlju, a plodove daruje Bogu. Avelj je pastir; on mu prinosi na žrtvu prvence iz svojih stada. Jedan brat ubija drugog, i to onaj koji ne raspolaže varkom za nasilje kakva je žrtvena životinja.<sup>178</sup>*

*Odisej i njegovi drugari su zarobljeni u Kiklopovoj pećini. Svakog dana Kiklop pojede po jednog od njih. Preživeli se dogovore da zapaljenom bakljom oslepe svog krvnika. ... Jedino je svome stadu dopuštao da iziđe napolje, na ispašu. ... Lukaviji od njega, Odisej dolazi na ideju da se sakrije ispod jedne ovce; utonuvši u runo na njenom stomaku, postiže da ga ona dovede do života i slobode.*

*Oba puta, u ključnom trenutku, životinja se ubacuje između nasilja i ljudskog bića na koje je usmereno.<sup>179</sup>*

Ove priče su o pojedincima, ali one prikazuju stvarno prinošenje žrtve gdje se nasilje prenosi sa čitave ljudske zajednice. Primjera u svjetskoj književnosti postoji mnogo. U grčkoj tragediji primjerice, Bahantkinjama radi kojih je Euripid izveden pred sud jer je izdao tajnu Eleuzinskog misterija, u Dionisovom slavlju žrtvuje se ljudsko biće. Girard navodi i primjer

<sup>176</sup> Ibid, str. 46

<sup>177</sup> Girard, R. (1990). *Nasilje i sveto*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.

<sup>178</sup> Ibid, str. 12

<sup>179</sup> Ibid, str. 14

Medeje, koja stvarni predmet svoje mržnje, koji joj je izvan domašaja, prenosi na svoju djecu. Oni koji se žrtvuju su uvijek oni izvan hijerarhije, odozgo ili odozdo, kralj ili najniži, a najbolje – stranac.

U modernim društvima pravni sistem zamjenjuje potrebu za žrtvom. Međutim, pravni sistem zanemaruje vjerovanje starih naroda po kojem je nasilje zarazno, poput bolesti. Termin *obredna nečistoća* jako je bitan za Girarda.<sup>180</sup> Od zaraze, od nečistoće, može se samo pobjeći. Autor navodi nekoliko primjera plemena koja bježe od mjesta gdje je prolivena krv, a time objašnjava i planetarno raširen strah od/tabu menstruacije, koja je već koagulirana krv. Ovakva krv stoji u suprotnosti sa čistom, tek prolivenom obrednom krvlju.

Žrtva se često čini tokom svetkovine ili proslave. U karnevalskoj atmosferi svetkovine krše se pravila, a slavlju prethodi anti-svetkovina gdje se kolektiv što rigoroznije pridržava pravila koje će kasnije prekršiti. Tu je žrtva najčešće spojena sa jelom. Primjer su opet Bahantkinje, gdje ubijen stranac, neko ko je došao izvana, i to ne oružjem, već je raskomadano rukama. Dionis u drami je bog vina, ali postaje jasno da je to umanjena verzija ranije mahnitosti – mahnitosti ubijanja. Po Girardu, *želje su uvijek mimetičke*<sup>181</sup>, one se prenose i oponašaju, ne zaustavljaju se dok nisu ispunjene.

Jasno je da se može pozvati na smrt Radisava u Andrićevom romanu *Na Drini ćuprija*, o kojem smo pisali u prošlom poglavlju, u vezi s ovim tipom žrtve. Tek javnim ubistvom red je uspostavljen, kolektiv smiren i most izgrađen/ritual izvršen. Još nekoliko likova u romanu će ili izgubiti život ili biti ranjeno na mostu, uvijek proizvodeći sličan efekat.

Po sličnom mehanizmu završava i roman Patrick Süskinda *Parfem*.<sup>182</sup> Tokom djela građani pokušavaju uhvatiti ubicu kojeg ne mogu otkriti jer nema miris. On je ubijao žene i uzmao njihov miris/esenciju, te stvorio savršen parfem. Na kraju će se posuti njim i gomila će ga raskomadati u želji da ga pojede, upije u sebe i nesvjesno, da se osveti za nanesenu nepravdu.

*Svima im je bilo pomalo neugodno, pa se nisu usudili pogledati jedni drugima u oči. Svatko, bio muško ili žensko, imao je na duši poneko ubojstvo ili neki drugi gnusan zločin. No, požderati čovjeka? Ne bi nikada pomislili da mogu učiniti takvo užasno djelo.*

---

<sup>180</sup> Ibid, str. 36

<sup>181</sup> Ibid, str. 157

<sup>182</sup> Süskind, P. (1996). *Parfem*. Zagreb: Izvori.

*I začudiše se kad su ustanovili kako je to ipak lako i da ne osjećaju ni najmanju grižnju savjesti, uza svu nelagodu. Naprotiv! Premda im je bilo teško u želucu, u srcu im je bilo lako.*<sup>183</sup>

Bilo da je to putem umiranja za kolektiv ili putem umiranja u kolektivu, smrt u književnosti dvadesetog stoljeća često se javlja kao gubitak individualnosti, što je odlika arhaičnih društva i mitskog mišljenja. Grčki heroji su također pomjerali granice *za društvo*, ali oni su tim činom upisivali svoja imena u besmrtnost. Junak dvadesetog stoljeća ne vjeruje u vječni život, on pokušava ući u neku ideju koja mu je prethodila, možda zaista iznova započinje ciklus stvaranja ideje *individualnosti*.

## **Zaključak**

Oblike mitskog, dakle, nalazimo u brojnim djelima književnosti dvadesetog stoljeća. Logika mitskog mišljenja sačuvana je, u fragmentima, u cijeloj historiji književnosti i zbog toga je moguće njihovo vraćanje. Ono je, iako u izmijenjenom i fragmentiranom obliku, pronašlo svoj izraz. Ovaj rad je ukazao na odlike takve književnosti.

Ovakva djela napuštaju zapadnu tradiciju kauzalnosti, dramske napetosti ili psihologizacije i unutrašnje motivacije. Likovi nisu psihološki razrađeni i kompleksni, nisu bića koja vlastitim djelovanjem mijenjaju svijet, već skup arhetipskih osobina koji nam pokazuju neke više principe. Tkivo mitskog je mimetički princip, njegova djela povezuje sličnost po ponavljanju onih velikih priča poput stvaranja svijeta, potopa, pandemija, ratova, vjenčanja i rođenja. Krajem prošlog stoljeća mnogi autori su svoja iskustva povezivali s ovim općim modelima, govoreći o onome što se događalo njima lično, ali i o onome što je općeljudsko i univerzalno. Budući da je književni kronotop, konstrukcija vremena i prostora unutar jednog djela, osnovni pokazatelj kako žanra, tako i svijeta u kojem je djelo nastalo, prikazano je mitsko shvatanje vremena i prostora u nekoliko velikih djela.

Mitsko vrijeme, onako kako ga tumače Cassirer ili Eliade je ciklično, ahistorijsko, vječno ponavljanje arhetipskog obrasca iz stvaranja svijeta. Mitskoj svijesti bitno samo ono što se ponavlja, nešto je stvarno samo ako ima transhistorijski model; ona ne pamti, već reaktualizira

---

<sup>183</sup> Ibid, str. 281

stvarnost. To nije vrijeme mjernih jedinica već vrijeme priča. Uočavamo ga u mnoštvu djela prošlog stoljeća, a najpoznatije u romanu *Sto godina samoće*. Vidjeli smo da je mnogo i onih djela koja se žele vratiti u mitsko, ali su zarobljena između njega i historijskog, linearnog vremena, koje ne mogu u potpunosti prevazići, u svojevrsnom hronotopu čekaonice – *Čekajući Godoa, Iščekujući varvare* ili *Proces*.

Važnost tumačenja/stvaranja prostora za jednu kulturu objašnjeno je kroz Spenglerovu teoriju prafenomenskih simbola. Prostor u mitskoj svijesti se po Cassireru tumači kao neka bliska, konkretna i ispunjena sadržina s kojom se on uvijek identificira. Prostor svijeta se često podudara s prostorom tijela, lokacije i pravci poprimaju totemistički značaj. Dali smo primjer romana *Hazarški rječnik*, gdje je historija čitavog naroda istetovirana na tijelo koje se komada, reže i dijeli. Po Eliade i Bogdanoviću, prostor arhajskog čovjeka je prostor u kojem se treba ponoviti podvig iz mita. Svaka gradnja je ponovna gradnja svijeta. Velika zdanja se prave blizu vode koja se mora pokoriti, kao i u mitovima u kojim ona simbolizira kaos. Na primjeru romana *Na Drini ćuprija*, pokazali smo značaj gradnje jedne velike građevine, pokoravanja vode i graditeljske žrtve koje joj prethode i način na koji je učvrstila i povezala zajednicu.

Mitski jezik, koji ne razlikuje oznaku i označeno, prikazan je kroz Marquesova djela i kroz njegovu podudarnost s jezikom palanke i ideologije u romanu *1984*. Odnos likova prema smrti razmatran je kroz ratne romane, fenomen dvojnika i krvne žrtve. Na nekoliko romana poput *Na zapadu ništa novo*, *Zbogom svemu tom*, *Putovanje nakraj noći*, *Vlak je bio točan*, pokazano je kako se u ratu kolektivna svijest spušta na niži stupanj, gdje ljude nije strah smrti jer gube osjećaj individualnosti. Demonstriran je strah od dvojnika povezujući teorije Frazera i Morina i romane poput Ecoovog djela *Ostrvo dana pređašnjeg*. Naposljetku, smrt ritualnom žrtvom pokazuje da je čovječanstvu i dalje potreban takav način regulisanja kolektivnog nezadovoljstva i nepravde, te da žrtveno jare i dalje ima funkciju u modernom svijetu.

Obim ovog rada, naravno, ne obuhvata ukupnost ove pojave, no njegov cilj i jeste najprije na nju ukazati, čime se otvaraju mogućnosti za dalja i temeljitija istraživanja u pojedinim poljima književnog stvaranja. Drugi put kojim ona mogu krenuti bio bi pokušaj da se otkriju uzroci ovog povratka u književnosti i drugim umjetnostima. Taj zadatak ne treba olako shvatiti. Razloga je mnogo i tek jedna iscrpna analiza pokazala bi svu kompleksnost uzroka koji se ne mogu svesti na nekoliko velikih historijskih događaja. U svakom slučaju, jasno je jedno – u

prošlom stoljeću bilo je potrebno mnogo puta, nakon rasprskavanja slike svijeta, taj svijet na neki način ponovo izumiti. Mitsko mišljenje nije puki alat kojim shvatamo neku objektivnu stvarnost, već i sam čin stvaranja svijeta, a čovjeku je najbliže činiti to stvarajući u jednom mikrokozmosu – kao onom književnog djela.

## Bibliografija

- Aćin, J. (1972). Čekaonica/Mitski prostor. *Mit, tradicija, savremenost* (pp. 879-890). Beograd: Nolit.
- Andrić, I. (1977). *Na Drini ćuprija*. Sarajevo: Svjetlost.
- Bakhtin, M. M. (1989). *O romanu*. Beograd: Nolit.
- Beckett, S. (1981). *Čekajući Godoa*. Beograd: Nolit.
- Bogdanović, B. (1966). *Urbanističke mitologeme*. Beograd: Vuk Karadžić.
- Bogdanović, B. (1976). *Urbs & logos: ogledi iz simbologije grada*. Niš: Prosveta.
- Böll, H. (1981). *Vlak je bio točan*. Zagreb: GZH.
- Borges, J. L. (1999). *Istorija večnosti*. Beograd: Narodna knjiga - Alfa.
- Borges, J. L. (1999). *Selected Non-Fictions*. New York: Viking Penguin.
- Borges, J. L. (2002). *Peščana knjiga*. Beograd: Paideia.
- Camus, A. (1989). *Kuga*. Beograd: Nolit.
- Carpentier, A. (2016). *Kraljevstvo ovog sveta*. Beograd: Dereta.
- Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika. 1 deo. Jezik*. Novi Sad: Dnevnik: Književna zajednica Novog Sada.
- Cassirer, E. (1985). *Filozofija simboličkih oblika. 2 deo, Mitsko mišljenje*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Céline, L.-F. (2009). *Putovanje nakraj noći*. Beograd: Lom.
- Coetzee, J. M. (2020). *Iščekujući varvare*. Beograd: Laguna.
- Dostoevsky, F. M. (1973). *Dvojniki*. Beograd: Rad.
- Eco, U. (1995). *Ostrvo dana pređašnjeg*. Beograd: Geopoetika.
- Eliade, M. (1990). *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Eliade, M. (2007). *Mit o vječnom povratku*. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- Eliade, M. (2017). *Aspekti mita*. Beograd: Factum izdavaštvo.

- Foucault, M. (1997). *Nadzirati i kažnjavati - Nastanak zatvora*. Izdavačka kuća Zorana Stojanovića: Novi Sad.
- Frazer, J. G. (1977). *Zlatna grana*. Beograd: BIGZ.
- Freidenberg, O. M. (1987). *Mit i antička književnost*. Beograd: Prosveta.
- Frye, N. (1979). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Zagreb: Naprijed.
- Frye, N. (1991). *Mit i struktura*. Sarajevo: Svjetlost.
- Girard, R. (1990). *Nasilje i sveto*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Graves, R. (2010). *Zbogom svemu tom*. Zagreb: Sandorf.
- Henri Hubert, M. M. (2018). *Esej o prirodi i ulozi žrtvovanja*. Novi Sad : Mediterran Publishing.
- Karahasan, D. (2004). *Knjiga vrtova*. Sarajevo: Connectum.
- Karahasan, D. (2010). Pojam i tipovi dramskog kronotopa. *Drama i vrijeme* (str. 9-65). Sarajevo: Dobra Knjiga.
- Klotz, V. (1995). *Zatvorena i otvorena forma u drami*. Beograd: Lapis.
- Konstantinović, R. (2014). *Filosofija palanke*. Beograd: Otkrovenje.
- Levi-Strauss, C. (1966). *Divlja misao*. Beograd: Nolit.
- Levi-Strauss, C. (1989). *Strukturalna antropologija*. Zagreb: Stvarnost.
- Lévy-Bruhl, L. (1954). *Primitivni mentalitet*. Zagreb: Kultura.
- Mann, T. (1999). *Čarobni brijeg*. Sarajevo: Svjetlost.
- Marquez, G. G. (1985). *Sto godina samoće*. Beograd: BIGZ.
- Marquez, G. G. (1985). *Zla kob*. Zagreb, Sarajevo: ČGP Delo, Prosvjeta; Svjetlost.
- Meletinskij, E. M. (1983). *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Morin, E. (1981). *Čovek i smrt*. Beograd: BIGZ.
- Orwell, G. (1984). *1984*. Beograd: BIGZ.
- Pavić, M. (2017). *Hazarski rečnik (Androgino izdanje)*. Podgorica: Nova knjiga.
- Pavlović, M. (1987). *Poetika žrtvenog obreda*. Beograd: Nolit.
- Pobrić, E. (2006). *Vrijeme u romanu: od realizma do postmoderne*. Sarajevo: BH Most.

- Propp, V. Y. (1990). *Historijski korijeni bajke*. Sarajevo: Svjetlost.
- Remarque, E. M. (1965). *Na zapadu ništa novo*. Beograd: Otokar Keršovani.
- Rushdie, S. (1987). *Deca ponoći*. Beograd: BIGZ.
- Saramago, J. (2013). *Sedam sunaca i sedam luna*. Beograd: Laguna.
- Saramago, J. (2015). *Udvojeni čovek*. Beograd: Laguna.
- Saussure, F. d. (1977). *Opšta lingvistika*. Beograd: Nolit.
- Solar, M. (1988). *Roman i mit*. Zagreb: Ibro August Cesarec.
- Spengler, O. (2020). *Propast zapada: nacrti za morfologiju istorije sveta. Knjiga druga: Svetskoistorijske perspektive*. Beograd: Službeni glasnik.
- Spengler, O. (2020). *Propast zapada: nacrti za morfologiju istorije sveta. Knjiga prva: Oblik i stvarnost*. Beograd: Službeni glasnik.
- Steiger, E. (1996). *Temeljni pojmovi poetike*. Zagreb: Ceres.
- Süskind, P. (1996). *Parfem*. Zagreb: Izvori.
- Tukerić, M. (2017). Razglobljeno vrijeme: vrijeme Drugoga – J. M. Coetzee: Čekajući barbare (1980). *SIC - A Journal of Literature, Culture and Literary Translation*, 1-24.