



УНИВЕРЗИТЕТ У КРАГУЈЕВЦУ
ФИЛОЛОШКО-УМЕТНИЧКИ ФАКУЛТЕТ

Данко Камчевски

**ДЕЛО Ц. Р. Р. ТОЛКИНА У СВЕТЛУ
ДИЈАХРОНИЈСКОГ САГЛЕДАВАЊА
ВИТЕШКОГ РОМАНА**

докторска дисертација

Крагујевац, 2016

ИДЕНТИФИКАЦИОНА СТРАНИЦА ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ

<i>I. Аутор</i>
Име и презиме: Данко Камчевски
Датум и место рођења: 1.12.1986., Крагујевац, Република Србија
Садашње запослење: незапослен
<i>II. Докторска дисертација</i>
Наслов: <i>Дело Ц. Р. Р. Толкина у светлу дијахронијског сагледавања витешког романа</i>
Број страница: 342
Број слика: /
Број библиографских података: 265
Установа и место где је рад израђен: Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Научна област (УДК): 821.111.09 Tolkien J. R. R.(043.3) 82-392.09"04/14"(043.3)
Ментор: др Биљана Ђорић Француски
<i>III. Оцена и одбрана</i>
Датум пријаве теме: 12.3.2012.
Број одлуке и датум прихватања докторске дисертације:
<p>Комисија за оцену подобности теме и кандидата: Ментор: Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика</p> <p>Чланови комисије:</p> <p>1) Др Милица Спремић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика</p> <p>2) Др Томислав Павловић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура</p>
<p>Комисија за оцену докторске дисертације: Ментор: Др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика</p> <p>Чланови комисије:</p> <p>1) Др Никола Бубања, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура</p> <p>2) Др Милица Спремић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика</p> <p>3) Др Томислав Павловић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура</p>
<p>Комисија за одбрану докторске дисертације: Чланови комисије:</p> <p>1) Др Никола Бубања, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура</p> <p>2) Др Милица Спремић, доцент, Филолошки факултет, Универзитет у Београду, ужа научна област: Англистика</p> <p>3) Др Томислав Павловић, доцент, Филолошко-уметнички факултет, Универзитет у Крагујевцу, ужа научна област: Енглеска књижевност и култура</p>
Датум одбране дисертације:

САДРЖАЈ

Резиме.....	6
Summary.....	7
I УВОД.....	8
1. Уводне напомене.....	8
2. Џ. Р. Р. Толкин као медиевиста.....	10
3. Џ. Р. Р. Толкин и средњовековна књижевност.....	12
4. Џ. Р. Р. Толкин, витешки роман и романса.....	16
5. Појмови витешког романа и романсе.....	20
5.1. Романса између модуса и жанра.....	23
5.2. Романса у систему књижевности Нортропа Фраја.....	35
6. Витешки роман, Толкин и антиредукционизам.....	48
II ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД СРЕДЊОВЕКОВНОГ ВИТЕШКОГ РОМАНА.....	59
1. Преглед корпуса витешких романа.....	59
2. Писац витешких романа.....	60
3. Свет витешког романа.....	62
4. Циклуси средњовековног витешког романа.....	67
4.1. Римски циклус (Matter of Rome).....	68
4.2. Каролиншки циклус (Matter of France).....	71
4.3. Артуријански циклус (Matter of Britain).....	75
4.3.1. <i>Историја британских краљева Цефрија од Монмута</i>	75
4.3.2. <i>Васов Роман о Бруту</i>	79
4.3.3. <i>Лајамонов Брут</i>	82
4.3.4. <i>Кретјен де Троа</i>	86

4.3.5. Циклус <i>Ланселот-Грал / Вулгата</i>	92
4.3.6. <i>Алитеративна смрт Артурова</i> и <i>Артур у строфама</i>	95
4.3.7. <i>Смрт краља Артура</i> сер Томаса Малорија.....	101
4.4. Енглески циклус.....	108
4.5. Синтеза артуријанског и енглеског циклуса у <i>Сер Гавејну и Зеленом витезу</i>	112
III ОД ВИТЕШКОГ РОМАНА ДО РОМАНА И ФАНТАЗИЈЕ	130
1. Витешки роман, индивидуација и роман.....	130
2. Витешки роман, чудесно и фантазија.....	159
3. Толкинова теорија фантазије.....	178
3.1. <i>Гаёгіе</i> , њени извори, и њихова употреба.....	184
3.2. Функције вилинске приче.....	192
IV ТОЛКИНОВА ПРИЗМА	205
1. Преглед Толкиновог опуса.....	205
2. Свет Толкинових дела.....	208
3. Приче о неуспешној потрази.....	218
3.1. <i>Пропаст Артурова</i>	218
3.2. <i>Песма о Отруу и Итрун</i>	227
3.3. <i>Деца Хуринова</i>	241
4. Приче о успешној потрази.....	251
4.1. <i>Фармер Џајлз од Хема</i>	252
4.2. <i>Хобит</i>	270
4.3. <i>Господар прстенова</i>	280
V ЗАКЉУЧАК	305

VI ЛИТЕРАТУРА.....	322
1. Примарна литература.....	322
2. Секундарна литература.....	324
3. Општа литература.....	335
4. Извори са интернета.....	339

ОБРАЗАЦ 1.

ОБРАЗАЦ 2.

ОБРАЗАЦ 3.

Дело Ц. Р. Р. Толкина у светлу дијакхронијског сагледавања витешког романа

Резиме

Ова дисертација анализира дела енглеског писца Џона Роналда Рејела Толкина као део континуитета чији почетак лежи у витешком роману, а чији изданак у Толкиново време почива у жанру романсе. Врши се историјски преглед најважнијих дела из средњовековне традиције, указујући на мотиве, теме, религијске, филозофске, друштвене, идеолошке и све друге слојеве које је Толкин преузео и искористио у својим делима угледајући се на своје давне претходнике. Даје се преглед четири различита циклуса витешких романа, Артуријанског, Каролиншког, Римског и Енглеског. Нарочита пажња посвећена је Артуријанском циклусу, јер је најзначајнији и врло утицајан у самој Британији, где је легенда о краљу Артуру добила статус националног митоса. Контрастирањем Толкинових и средњовековних дела долази се до корисних и значајних паралела помоћу којих се види шта је у Толкиновом делу средњовековно а шта модерно.

Дисертација се такође бави проблематиком жанра витешког романа. Најпре се оспоравају неке теорије које жанрове и дела из тих жанрова покушавају да дефинишу путем ванкњижевних критеријума, попут идеологије, антрополошких увида, психоаналитичких теорија. Затим се нуди једно другачије тумачење суштине витешког романа и романсе, и даје теорија којом се објашњава постанак романсе из витешког романа, и фантазије из романсе. Излаже се и Толкинова теорија фантазије дата у његовом есеју „О вилинским причама“ да би затим била повезана са претходним разматрањима. Указује се на то да је фантазија код Толкина нераскидиво везана и са средњовековним хришћанским погледом на свет и са витешким романом. Показује се да хришћанство обезбеђује метафизику широког, пространог света препуног могућности, док витешки роман у први план избацује појединца који је у потрази за смислом.

Напоследку, ове нити истраживања уједињују се у примени на конкретним Толкиновим делима: *Деци Хуриновој*, *Песми о Отруу и Итрун*, *Пропасти Артуровој*, *Фармеру Џајлзу од Бута*, *Хобиту* и *Господару прстенова*.

Кључне речи: Толкин, витешки роман, романса, фантазија, индивидуација, чудесно

The Works of J. R. R. Tolkien in the Light of a Diachronic Examination of Chivalric Romance

Summary

This dissertation examines the works of the English writer J. R. R. Tolkien as a part of continuity the beginning of which lies in the chivalric romance, but whose outspring in Tolkien's time lies in the genre of romance. Therefore this dissertation presents a historical overview of the most important works from the medieval tradition, pointing at motifs, themes, religious, philosophical, social, ideological, and all other layers that Tolkien took over and made use of in his works by trying to imitate his predecessors. We give an overview of the four chivalric cycles: Matter of Britain, Matter of France, Matter of Rome, and Matter of England. Special attention is given to the Arthurian cycle, for it is generally the most significant and is very influential in Britain itself, where the legend of King Arthur has received the status of the national myth. By contrasting Tolkien's works with medieval literature we arrived at useful and significant parallels by which we can discern the medieval from the modern aspects in Tolkien's works.

The dissertation also deals with the problem of the romance genre. First it disputes some theories which endeavour to define the genre and the works belonging to it by nonliterary criteria, such as ideology, anthropological insights, and psycho-analytical theories. Then we offer a different interpretation of the essence of the chivalric romance and romance, and propose a theory by which the emergence of romance from chivalric romance and fantasy from romance is explained. What is also presented is Tolkien's theory of fantasy given in his essay "On Fairy-stories" and it is related to the previous discussion. It is shown that fantasy in Tolkien is strongly connected both with the Christian medieval worldview and with the chivalric romance. It is argued that Christianity provides the metaphysics of a wide, spacious world full of possibilities, while chivalric romance places the individual in search for the meaning to the fore.

In the end, these threads of research are united and applied in the interpretation of specific works by Tolkien: *The Children of Hurin*, *The Lay of Aotrou and Itroun*, *The Fall of Arthur*, *Farmer Giles of Ham*, *The Hobbit*, and *The Lord of the Rings*.

Key words: Tolkien, chivalric romance, romance, fantasy, individuation, wonder

I

УВОД

1. Уводне напомене

Предмет овог рада јесте сагледавање дела енглеског писца Џона Роналда Руела Толкина (John Ronald Reuel Tolkien, 1892-1973) у светлу дијахронијског сагледавања витешког романа.

Као савремени писац, Џ. Р. Р. Толкин пише у контексту модернизма у уметности, два велика рата у историји човечанства, романа и слободног стиха у књижевном стваралаштву, и растућег либерализма и глобализма у култури. Међутим, уместо модерног романа, решио је да пише романсу, у традиционалистичком и антимодернистичком духу. У скоро сваком погледу Толкин се супротставља савременим токовима и тенденцијама у књижевности. У исто време, Толкинове приче обилују мотивима из средњовековне и народне књижевности и могу се посматрати и као дисконтинуитет са модернизмом и романом и као континуитет са средњовековљем и витешким романом. Из ових разлога ћемо се у овом раду служити херменеутичким методом да бисмо осветлили теоријске, културне и књижевне претпоставке ових хоризоната и њиховим спајањем пружили потпуније разумевање Толкинових дела.

Структура тезе и циљеви сваког од делова су следећи:

- 1) Циљ „Увода“ је двојак. Најпре анализирамо оправданост тумачења Толкиновог дела у наведеном кључу, дајући примере пресека између његовог личног, академског и књижевног рада и средњовековне књижевности, културе, и посебно традиције витешког романа. Затим се осврћемо на појмове *витешки роман* и *романса* настојећи да ове појмове феноменолошки обрадимо и очистимо од идеолошких, филозофских, и психологистичких учитавања која унапред оптерећују тумачење и средњовековних и Толкинових дела.

- 2) У „Историјском прегледу средњовековног витешког романа“ ступамо у хоризонт средњовековне књижевности да бисмо из прве руке разумели ову традицију на коју се Толкин наставља. Обрада четири различита циклуса и њихов временски развој откриће нам питања која су релевантна и у савременим тумачењима Толкина: однос између извора и иновације, хришћанства и паганства, уметничке и народне приче. Кулминација ових токова је средњовековно ремек-дело, *Сер Гавејн и Зелени витез* који својом синтезом представља аналогију Толкиновом двадесетовековном подухвату.
- 3) Трећи део, „Од витешког романа до романа и фантазије“, даје спону између Средњег века и Новог доба. У овом делу пратимо дијахронијски развитак две савремене књижевне форме – романа и романсе (односно, фантазије) – из њиховог извора у витешком роману. Обрађују се два доминантна проблема који искрсавају већ у Средњем веку и који ће преокупирати и савремене мислиоце и писце укључујући и Толкина, а то су *индивидуација* и *чудесно*.
- 4) У четвртом делу, Толкиновој призми, након прегледа Толкиновог дела, дајемо интерпретације шест дела која су у најближој вези са претходно обрађеним проблемима. Најпре се тумаче дела *Пропаст Артурова (The Fall of Arthur)*, *Песма о Отруу и Итрун (The Lay of Aotrou and Itroun)*, и *Деца Хуринова (The Children of Hurin)*, као примери неуспеле индивидуације услед отуђења од друштва и недостатка вере у чудесно. Затим следе анализе *Фармера Џајлза од Хема (Farmer Giles of Ham)*, *Хобита (The Hobbit)*, и *Господара прстенова (The Lord of the Rings)*: ова дела говоре о успелој потрази, поверењу у чудесно, ослобађању од стега световности, и потпуној реинтеграцији јунака у друштво.
- 5) У „Закључку“ се даје синтеза извршеног истраживања, истичу се најбитнији закључци, и указује на могућности даљег истраживања које су отворене истраживањима у овој тези.

Рад *Дело Ц. Р. Р. Толкина у светлу дијахронијског сагледавања витешког романа* је покушај да се допринесе научном разумевању односа између средњовековне и савремене књижевности на примеру аутора који се и сâм тим односом интензивно бавио. О односу

између Толкина и поетике витешког романа до сада није писано на српском језику, а ни на енглеском језику не постоји оваква студија ширег обима, па је и у томе вредност овог рада. Значајним доприносом сматрамо и темељан осврт на средњовековну књижевност и нека недовољно позната дела којима је у последње време посвећивано незаслужено мало пажње у академским круговима. У том смислу, ова теза је покушај повезивања са традицијом и неговања културе памћења.

2. Џ. Р. Р. Толкин као медиевиста

Циљ ове биографске цртице је да докаже везу између два Толкина: медиевисте и писца псеудо-медиевистичког дела. Не постоји јаз између филологије и фикције у Толкиновом делу. Толкин вешто користи алегорију у својим научним радовима (нпр. алегорија са кулом из есеја о *Беовулфу*); са друге стране, тврдио је да је инспирација за *Господара прстенова* била лингвистичка те због тога *Господар прстенова* може послужити и као илустрација лингвистичких теорија.

Толкин је био филолог у (са позиција савремене синхронијске лингвистике) старом значењу те речи. Данас се филологија у том смислу чешће назива *историјском лингвистиком*. У класичној гимназији научио је староенглески, као и латински и старогрчки. У то време читао је и *Беовулфа* и *Сер Гавејна и Зеленог витеза*. На Оксфорду је најпре студирао класичну књижевност, да би затим прешао на студије енглеског, где је дипломирао са тезом из старонорвешког. Након тога је учествовао на пројекту састављања *Оксфордског речника енглеског језика (Oxford English Dictionary)*, као лексикограф. Монографија *The Ring of Words: Tolkien and the Oxford English Dictionary* (Гиливер; Маршал; Вајнер 2009) прави осврт на тоо запослење, лексикографска и етимолошка истраживањима и повезује их са његовим књижевним опусом. Толкин је потом на Универзитету у Лидсу предавао староенглески, средњоенглески, готски, староисландски, и средњовековни велшки. Током тог запослења, саставио је речник средњоенглеског (*A Middle English Vocabulary*), и пред одлазак на место професора на Оксфорду 1925. године издао је, у сарадњи са Е. В. Гордоном, приређено издање *Сер Гавејна и Зеленог витеза*, у коме је у највећој мери био одговоран за глосар, као и неке од коментара. Ово издање

касније је ревидирао његов некадашњи студент и наследник на месту професора, Норман Дејвис, и оно се и даље користи у настави на универзитетима широм света. Запосливши се на Оксфорду, најпре је на колеџу Пембрук био професор англосаксонског (1925-1945), да би затим постао професор енглеског језика и књижевности на колеџу Мертон (1955-1959), где је углавном предавао средњовековну енглеску књижевност. Од других језика познавао је скандинавске језике, затим холандски, немачки, француски, шпански, италијански, у одређеној мери и фински, а у једном од писама наводи да је учио чак и руски и српски (Letters: 173).

Претходно смо истакли да се познавање средњовековне књижевности данас најчешће своди на читање превода. У том погледу Толкин је у очигледној предности у односу на многе читаоце и у његово и у наше време. Огромне језичке компетенције омогућиле су му не само да ова дела чита у оригиналу већ и да прави њихова приређена издања или уласком у језичку историју реконструише и могућу митологију иза дате речи (као нпр. речи „Sigelwara“ речи у раду „The Sigelwara Land“). У есеју о Толкиновој академској репутацији, Том Шипи се пита како би Толкина данас био оценили разни инспектори за квалитет истраживања. Шипи користи два критеријума: „примарне референце“, односно број радова које је Толкин објавио у току своје каријере, и „секундарне референце“, и закључује:

Коначни суд о професору Толкину, искључиво на академским основама? Примарни цитати: мали број. Секундарни цитати: изузетно велики број. Да ли је узрок овоме био његов успех са делима фикције? Не. Ово је искључиво последица академског меритума.¹ (Шипи 2007: 2011).

Овоме се не треба нарочито чудити. Толкинов есеј вероватно је најзначајнији појединачни рад на тему *Беовулфа*, и налази се у свим значајним антологијама. У складу са опаском о континуитету између филологије и књижевности, занимљиво је забележити примедбу Хонегера о овом есеју: „Помало је иронично да је био потребан филолог [...] да успостави

¹ “Verdict on Professor Tolkien. purely as an academic? Primary Citations: low. Secondary Citations: amazingly high. Was that caused by his fictional success? No. It was purely on academic merit.”

књижевни кредибилитет онога што се од тада назива (понекад погрешно или макар из погрешних разлога) енглеским националним епом.² (Хонегер 2014: 32).

Толкиново откриће „АБ“ језика и данас се сматра великим искораком у дијалектологији, а својевремено је покренуло бројне истраживачке пројекте. Његово тумачење *Битке на Молдону* (*The Battle of Maldon*) у ком је, као кључни елемент, издвојио мотив претеране или луде срчаности, *ofermod*, такође је, према Шипију, опште прихваћено у научној заједници. Толкинов есеј „О вилинским причама“ (“On Fairy-stories”) незаобилазан је у савременим проучавањима фантазије, како као осврт на фантастично, тако и као аутопоетички осврт који омогућава боље разумевање *Господара прстенова*. И уопште, чак и они Толкинови академски радови који су данас занемарени или заборављени у академској заједници, све више, како закључује Хонегер, добијају на значају у студијама о Толкиновим делима, односно, постају „интер- и метатекстови за тумачење Толкинових дела фикције и тиме су добили нови живот.“³ (Хонегер 2014: 37). Речју, разумевање Толкиновог академског рада веома помаже у тумачењу његове прозе.

3. Ц. Р. Р. Толкин и средњовековна књижевност

Толкинови непосредни претходници били су романтичари и викторијанци. Међутим, он је настојао да успостави континуитет и са средњовековном традицијом. Био је и предани читалац усмене књижевности. У детињству је читао збирке народних прича шкотског антрополога и фолклористе Ендруа Ленга; занимљиво је да је и Толкиново предавање „О вилинским причама“ одржано у контексту годишњих предавања у част овог научника.

Том Шипи у својој књизи (2003) наводи неке од Толкинових извора: *Старија Еда* (*Eddadigte*), *Песма о Нибелунзима* (*Das Niebelunglied*), *Беовулф* (*Beowulf*), *Потукач* (*The Wanderer*), *Битка код Молдона* (*The Battle of Maldon*), *Рушевина* (*The Ruin*), *Мандевилова путовања* (*The Travels of Sir John Mandeville*), *Сер Гавејн и Зелени витез* (*Sir Gawain and the Green Knight*), *Фин и Хенгист* (*Finn and Hengest*), *Сага о Краљу Хеидреку Мудром*

² “It does not lack a certain irony that it took a philologist [...] to establish the literary credentials of what has since then been labeled (somewhat erroneously or at least for the wrong reasons) the national epic of England.”

³ “... inter- and metatexts for the interpretation of Tolkien’s works of fiction and thus gained a new lease of life.”

(*Saga Heiðreks Konnungs Ins Vitra*), *Сага о Еурику Црвеном (Eiríks saga rauða)*, *Сага о Волсунзима (Völsunga saga)*, *Гримове Бајке (Grimms Märchen)*, *Енглеске бајке Џозефа Џејкобса (Joseph Jacobs, English Fairy Tales)*, енглеске, шкотске и данске баладе, романсе Марије Француске (*Lais de Marie de France*), *Калевала (Kalevala)*. У књижевну прошлост се може отићи још дубље, и тиме утврдити и резонанца са класичном књижевношћу, односно у овом случају, приче о Златном руни. Њуман коментарише контра-потрагу код Толкина, односно, чињеницу да се не иде у авантуру да би се нешто стекло, већ изгубило:

Тиме се парадигма Златног руна и опонаша и преокреће, као што је и сâм тај мит изменио уобичајени наративни оквир потраге. Златни предмет је узет од змије, са злокобним последицама (имитација), али мора бити враћен, и тако и буде (преокрет).⁴ (Њуман 2005: 241-242).

Умберто Еко (Umberto Eco) у свом есеју „Повратак Средњег века“ каже да је Толкинов *Господар прстенова* један од симптома тог повратка. Еко наводи да су многи од проблема садашњег времена зачети у Средњем веку, и да је суочавање са тим проблемима можда делотворније ако се оно врши у суочавању са средњовековљем. Али, у том суочавању нема места за Толкина:

Наш повратак у Средњи век је потрага за нашим коренима и, пошто желимо да се вратимо нашим правим коренима, ми тражимо „поуздани Средњи век“, а не романсу и фантазију, иако је често ова жеља предмет неразумевања те, покренути нејасним импулсима, ми се онда препуштамо некој врсти ескапизма à la Толкин.⁵ (Еко 1987: 65).

Бероу (2008), са друге стране, налази паралеле на линији Средњи век - савремени свет, и то између, помало неочекивано, *Буденброкових* Томаса Мана (Thomas Mann, *Buddenbrooks*) и Лајамоновог *Брута* (Layamon, *Brut*), као и приче о уништењу Троје и

⁴“Thus the paradigm of the Golden Fleece is both imitated and reversed, as that myth had itself altered the typical narrative framework of the quest. Something golden has been taken from a serpent, with evil consequences (imitation), but it must be and is given back (reversal).“

⁵“Our return to the Middle Ages is a quest for our roots and, since we want to come back to the real roots, we are looking for “reliable Middle Ages,” not for romance and fantasy, though frequently this wish is misunderstood and, moved by a vague impulse, we indulge in a sort of escapism à la Tolkien.“

Толстојевог романа *Рат и мир* (Лев Николајевич Толстој *Война и мир*). Он признаје да Толкинов *Господар прстенова* дугује популарност

чињеници да та књига задовољава жељу за причом великог опсега на коју романи генерално не успевају да одговоре. [...] Међутим, уопштено говорећи, свеобухватни наративи овако широког опсега имају мали удео у канону савремене књижевности.⁶ (Бероу 2008: 73).

Није случајно што Бероу каже „та књига“, јер *Господар прстенова* није роман, док дела Томана Мана свакако јесу романи. Будући да живимо у доба романа, макар и постмодерног, очекивано је да стара, пред-модерна романса изгледа анахроно у односу на модерни роман.

Медиевиста Норман Кантор, за разлику од Умберта Ека, не посматра *Господара прстенова* као ескапистички епифеномен повратка Средњег века и занимања за тај период, већ, што је ближе Толкиновом становишту, као „најизузетнији споменик старој историјској филологији који је икада сазидан и најопсежније и најтеже псеудомедиевистичко дело које је икада замишљено.“⁷ (Кантор 1991: 226). Кантор потврђује да је свет *Господара прстенова* дефинитивно средњовековни свет, са својим ратовима, изолованим градовима, несигурностима. „Тако је било у Француској око 1450., после Стогодишњег рата, или у Француској после 480., након германских инвазија.“⁸ (Кантор 1991: 228). Неке од ствари које Кантор наводи су у дубоком сагласју са стварима које је Еко истакао у свом чланку. Да ли је могуће да двојица медиевиста могу тако другачије видети исти феномен? Или се ради о томе да се Еко није довољно удубио у дело које је олако отписао? Наиме, Кантор најпре каже како је „изненађујућа и оригинална у *Господару прстенова* не снага мрака већ снага у служби доброг коју предводи Фродо.

⁶ “... to the fact that the book satisfies an appetite for large-scope narrative which novels generally fail to acknowledge. [...] In general, however, comprehensive narratives of this wide scope play little part in the canon of modern literature.”

⁷ “... the most astonishing monument to the old historical philology ever developed and the most extended and difficult piece of pseudomedievalism ever imagined.”

⁸ “This was the way it was in France around 1450, after the Hundred Years’ War, or in France around 480, after the Germanic invasions.”

Овде се одступа од слике средњовековне представе о јунаштву.“⁹ (Кантор 1991: 228). Фродо је, наводи Кантор, физички слаб, лоше процењује ситуације, доноси погрешне одлуке. Није племићког порекла. Циљ му није успостављање великог краљевства, покретање Златног доба, остваривање праведног друштва. „То није романтични поход племића. То је жеља малих људи овога света. Ово је пре етос обичног човека него аристократски етос.“¹⁰ (Кантор 1991: 228). На тренутак се чини као да дело ипак не говори о Средњем веку какав Еко има на уму када тражи чињенице, проверљивост, научност. Док су минстрели и бардови обрађивали авантуре из аристократског угла, код Толкина коначно проговара глас обичног човека. Толкинов јунак авантуру види као средство да се свет спасе од потреса који ометају његов мали, свакодневни живот. Кантор закључује:

Господар прстенова је отуда средњовековна прича, али једна контра-романса, која говори о томе „како је заиста било“, а не како су дворски песници испредали да би ласкали својим господарима. Ова тумачења се међусобно не искључују; Толкин можда даје коментар и на двадесети век и на средњовековни свет.¹¹ (Кантор 1991: 229).

Веома је битна примедба да се Толкиново дело односи и на средњовековни и на савремени свет. Чињеница да у његовом делу проговара глас неприметног човека, пажа или кмета витешког романа, говори о суштинском дијалогу са том епохом. Оно је вредно за сваког читаоца који би да разуме сопствено доба.¹² За медиевисте, *Господар прстенова* је вредан

⁹ “What is surprising and original in *The Lord of the Rings* is not the power of darkness but the force for good led by Frodo. This departs from the medieval heroic image.”

¹⁰ “It is not a romantic quest for nobility. It is the wish of the little people in the world. It is a common man’s rather than an aristocratic ethos.”

¹¹ “*The Lord of the Rings* is thereby a medieval story, but a counterromance, telling it “like it really was,” not the way the court poets told it to flatter their lords. These two interpretations are not mutually exclusive; Tolkien may be commenting on both the twentieth century and the medieval period.”

¹² Наравно, ако је корисност мерило по којем вршимо оцену или процену. Многи заиста читају *Господар прстенова* да би уживали, или зато што воле такву врсту приче, што је подједнако легитимно. Коментар о корисности стога поново није никакав доказ да је дело као такво вредно читања, већ је одговор онима за које није довољно „канонско“. Очито је да својом везом са средњовековном књижевношћу, итекако може бити лектира за уводе у средњовековну књижевност на универзитетском нивоу, што и јесте случај на бројним универзитетима. Као дело савремене фантазије, готово је незаобилазни део курсева о савременој фантазији. О мери у којој се у њему рефлектују модерни проблеми, попут технологије, ратовања, религије, биће речи даље у овој тези, и у тој расправи ће се коначно и указати савремена релевантност коју спомиње Кантор.

истраживања у мери у којој представља одговор на средњовековни витешки роман и иновацију у односу на њега.

4. Џ. Р. Р. Толкин, витешки роман и романса

Толкин никада није тврдио да је *Господар прстенова* роман, и, срећом, већина критичара (чак и они који су негативно оцењивали његово дело), такође је имала такву перцепцију. Позван да прокоментарише *Господара прстенова*, у једном од писама Толкин каже: „Моје дело *није* 'роман', већ једна 'херојска романса', старија и веома другачија врста књижевности.“¹³ (Letters: 414). Романса је постављена у опозицију са романом. Ако се може рећи да постоји поетика романа, онда се може рећи и да постоји поетика романсе, и да се ове две поетике разликују у тој мери да Толкин инсистира на тој разлици

То није једино место у његовој кореспонденцији на којем о свом најпознатијем делу, *Господару прстенова*, говори као о романси. Исти је случај са писмом број 91 (Letters: 103), у којем бележи процес писања, и свест да пише у том књижевном облику, жалећи се да му се сопствено дело отргло контроли, назива га „веома застрашујућом романсом“¹⁴ (Letters: 136). У писму број 131, Толкин користи нешто сложенију формулацију, „херојска-вилинска-романса“¹⁵ (Letters: 149); израз „херојска романса“ појављује се и у писму број 160 (Letters: 210); на другом месту о себи говори као о писцу „бајки и романси“ (Letters: 219). У писму број 109 такође говори о креативном процесу и о уношењу елемената страве да се романса не би претворила у пуки ескапизам (Letters: 120). Писмо број 163, пак, открива још један од савета за писање добре романсе, „*nolo heroizari* је наравно добар почетак за јунака, као што је *nolo episcopari* за бискупа“ (Letters: 215); у писму број 186 Толкин открива да романса поседује и практичну страну: хобити не само да наизглед немају херојског потенцијала, што је добар почетак за њихово претварање у хероје, већ су и крајње практични, што је на први поглед у контрасту са узвишеношћу романсе, али је из сличних разлога развоја ликова и динамике радње заправо

¹³ “My work is *not* a 'novel', but an 'heroic romance' a much older and quite different variety of literature.”

¹⁴ “very terrifying romance”

¹⁵ “heroic-fairy-romance”

комплементарно духу романсе (Letters: 247); о 'високој романси', заједно са херојским легендама, Толкин говори и у писму број 257 (Letters: 346).

Није само *Господар прстенова* романса. У писму К. С. Луису из 1948. године (у којој је, иначе, и писање приведено крају), Толкин са дозом хумора поручује да пише и „друге ствари осим стихова и романси!“¹⁶ (Letters: 128). Из овога би требало да следи да се већина Толкинове фикције, а не само *Господар прстенова*, може подвести под романсу. И заиста, у првом од писама у колекцији, Толкин својој будућој супрузи Идит Брат (Edith Bratt), пише о зачецима прича које ће касније ући у постхумно објављени *Силмарилион* (*The Silmarillion*): „Међу осталим пословима покушавам да претворим једну од прича – која је заиста једна веома велика прича и крајње трагична – у приповетку која ће бити налик на Морисове¹⁷ романсе са нешто поезије између...“¹⁸ (Letters: 7).

Ово писмо је писано док је Толкин био на основним студијама на Оксфорду. Присећајући се касније тих дана, Толкин употребљава реч романса у неочекиваном смислу: „Био сам на основним студијама пре него што су ми промишљање и искуство открили да ово нису дивергентна интересовања – супротни полови науке и романсе – већ да су интегрално повезани.“¹⁹ (Letters: 144). Романса овде више није нешто различито од романа; романса је сада нешто супротно од науке. 'Science' упућује на нововековну науку, нарочито на физику, хемију, биологију (тзв. „тврде науке“, *hard sciences* – насупрот „меким наукама“ попут социологије, психологије, филологије), упућује и на емпиризам, позитивизам; наравно, романса би онда требало да упућује на супротно, на области које нису захваћене модерном науком, попут оних које спадају у поље вере, имагинације, уобразиље, фантазије. Овде се већ наговештава оно што ће такође бити предмет дискусије: како је дошло до тога да један древни жанр буде у стању да симболизује ток супротан модерном рационализму и емпиризму.

Врло је могуће да је репутација романсе утицала да почетна рецепција *Господара прстенова* буде негативна – нарочито у доба романа као доминантне форме прозног

¹⁶ “other things than verses or romance!”

¹⁷ Вилијам Морис (William Morris), енглески писац из деветнаестог века – Д.К.

¹⁸ “Amongst other work I am trying to turn one of the stories — which is really a very great story and most tragic — into a short story somewhat on the lines of Morris' romances with chunks of poetry in between...”

¹⁹ “I was an undergraduate before thought and experience revealed to me that these were not divergent interests — opposite poles of science and romance — but integrally related.”

стваралаштва. Док су се, након Другог светског рата, песници питали како више писати песме, Толкин је објавио фантастичну авантуру у којој доминирају осећања наде и превладавања песимизма. Несумњиво је да су многи то схватили као ескапизам, попут Умберта Ека. Независно од садржаја, неопходно је истаћи одлике на основу којих су критичари опазили сродност *Господара прстенова* и витешких романа, односно романси.

Иако и *Хобит* има све структуралне облике романсе, овде ћемо се ипак усредсредити на анализе *Господара прстенова*, јер је њих било далеко више, и генерално постоји далеко већи број радова који се бави потоњом књигом.

У првим критичким текстовима разматра се веза између *Господара прстенова* и витешких романа. Још 1967. године Џорџ Х. Томсон пише да је „*Господар прстенова* – колико ја знам – први покушај још од Ренесансе да се напише у потпуности развијена традиционална романса.“²⁰ (Томсон 1967: 44). Притом Томсон говори о томе како је ова прича „анатомија романтичких тема или митова; у погледу структуре, прича је комплексна романса у средњовековно-ренесансној традицији“²¹ (Томсон 1967: 44-45) и још каже: „Толкин је имао веома добре разлоге да се угледа на традицију. Њему је заиста од суштинске важности било да подреди карактер радњи и амбијенту.“²² (Томсон 1967: 54).

На Томсона се непосредно надовезује Ричард Вест (1975), који се слаже да је Толкин написао дело у једном сложеном и комплексном жанру. Вест се још уже фокусира на наративну технику познату као *entrelacement* (фр.) или *interlacement* (енг.), својеврсни „преплет“ различитих наративних токова који је веома пажљиво изведен, и којем је Винавер (Eugène Vinaver) посветио толику пажњу у својој студији француских прозних витешких романа *The Rise of Romance*. Вест издваја различите стратегије којима је Толкин постигао свој циљ, и међу њима су одједи и антиципације у причи: „Бројна пророчанства у причи се стално показују као тачна пре или касније“²³ (Вест 1975: 81); затим су ту снови

²⁰ “The Lord of the Rings is-so far as I know-the first attempt since the Renaissance to write a fully developed traditional romance.”

²¹ “With respect to its subject matter, the story is an anatomy of romance themes or myths; with respect to its structure, the story is a tapestry romance in the Medieval-Renaissance tradition.”

²² “Tolkien had very good reasons for following tradition. Indeed it was essential for him to subordinate character to action and setting.”

²³ “The numerous prophecies in the story are invariably validated sooner or later.”

и ноћне море који најављују шта ће се збити, или шта се управо догађа другим ликовима којима се прича у том тренутку не бави; напоследку, Вест опажа пажљиво конструисани план који стоји иза наизглед случајних догађаја. Међу њима су налажење Прстена, као и спонтано окупљање *непозваних* карактера који потом одржавају саветовање о судбини Прстена – који је такође доспео у *прави час*. Ово су само неки од примера које Вест наводи, и овде су дати као илустрација. Вест каже

да би било лако наћи и друге илустрације преплета у *Господару прстенова*: нема једног одређеног протагонисте већ много индивидуалних прича; имамо појављивање обрасца иза тока догађаја; ту су теме и мотиви који се понављају и који обезбеђују естетску и интелектуалну сатисфакцију; догађаји из имагинарног света стичу илузију дубине и чврстине због своје међусобне интеракције и великог броја детаља.²⁴ (Вест 1975: 87).

Ради се о два критичка коментара која су у сагласју. *Господар прстенова* је пажљиво осмишљено дело са наративним преплетима, и то је добар показатељ да је у питању романса. Томсон користи изразе као што су „развијена“, „комплексна“, што за собом повлачи супротне термине попут „неразвијена“, „једноставна“, „парцијална“. Томсоново помињање речи „анатомија“ је индикативно. Наиме, управо у том периоду *Анатомија критике* Нортропа Фраја (Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*) била је веома утицајна у књижевно-теоријским расправама. Између осталог, у њој је модус романсе добио истакнуто место. Том Шипи се позива на Фрајеву студију и назива је „делом у којем се нигде не спомиње *Господар прстенова*, али које без обзира на то ствара за њега место у књижевности са прецизношћу једне Сибиле.“²⁵ (Шипи 2003: 210). Зимбардо цитира Вилијама Нелсона истичући да „*Господар прстенова* изражава визију

²⁴ “... it would be easy to find other illustrations of interlace in *The Lord of the Rings*: no single protagonist but a great many individual stories that cross one another; coherence among the interwoven stories; the appearance of a pattern behind the flux of events; recurring themes and motifs providing aesthetic and intellectual satisfaction; the events of an imaginary world gaining the illusion of depth and solidity by their mutual interaction and weight of detail.”

²⁵“... a work which never mentions *The Lord of the Rings*, but nevertheless creates a literary place for it with Sibylline accuracy.”

Романсе: „тема, а не фабула, јесте централни структурални елемент.“²⁶ (Зимбардо 2004: 69). А Милер ће приметити да је наративна структура *Господара прстенова* нарочито блиска наративној структури пикареског романа (Милер 2003: 93).

Из претходно наведеног, стиче се утисак да је романса у Толкиновом писању фигурирала као средишњи део његовог књижевног пројекта. Пре него што се уопште почне са разматрањем односа између Толкиновог дела и духа романсе, неопходно је доћи до смисла термина *витешки роман* и *романса*.

5. Појмови витешког романа и романсе

Шта је витешки роман, тај, како га назива један од критичара, „прворазредни шејпшифтер међу средњовековним жанровима“²⁷ (Томарин Брукнер 2006: 13)? Први проблем са којим се суочавамо када напустимо српски језик јесте што нашој синтагми „витешки роман“ у ствари одговара енглески израз “romance“, који се може јавити у неколико варијација, попут “medieval romance“, “chivalric romance“, “popular romance“, “metrical romance“, “prose romance“. Са једне стране су ово крајње необавезне варијације. “Romance” се у литератури подједнако користи за дело које је у исто време и ”metrical“ и ”popular“ и ”medieval“, рецимо Принц Хорн (*King Horn*). *Смрт краља Артура* сер Томаса Малорија (Sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur*) је прозно дело на заласку средњег века, и више него било које друго дело пре њега налик садашњем појму романа, али се и за њега може рећи не само ”prose“, већ и ”medieval“ па чак и ”popular“. Проблем се даље усложњава кад видимо да се у шеснаестом веку јавља Спенсерова (Edmund Spenser) „алегоријска романса“, “allegorical romance“ – *Вилинска краљица (Faerie Queene)*; затим имамо Шекспирове (William Shakespeare) “romances“ (у које се обично сврставају *Симбелин (Cymbeline)*, *Зимска бајка (The Winter’s Tale)*, *Бура (The Tempest)*, и *Перикле (Pericles)*, иако ни та подела није сасвим прецизна); потом су ту “gothic romances“, претече хорор књижевности; дела Џорџа Мекдоналда (George MacDonald) су такође била називана

²⁶“*The Lord of the Rings* expresses the vision of Romance: “theme rather than fable is the central structural element.””

²⁷ “shape-shifter par excellence among medieval genres”

“romances“, као и дела сер Волтера Скота (Sir Walter Scott) (у његовом случају “historical romances“ као што је *Ајванхо* (*Ivanhoe*)) и Вилијама Мориса (William Morris), која су барем и писана у настојању да се оживи дух средњовековног витешког романа. Занимљиво је споменути да су и научнофантастична дела била најпре позната као “scientific romances“.

Романса у *Речнику књижевних термина* Тађе Поповић (2007) такође поседује ону врсту неодређености коју има у енглеској литератури на ту тему. Заправо, у *Речнику* имамо две одреднице, једну за витешки роман, а другу за романсу, и уопште није јасно која је *differentia specifica* између њих. Како ће се показати, наш израз „витешки роман“ ближи је стварности и много прецизнији ако желимо да на прави начин уђемо у расправу. Реч „романса“ је превише оптерећена савременим конотацијама. Атрибут „витешки“ враћа тежиште у средњи век, одакле је израз „романса“ потекао.

Међутим, управо је проблем у скоријем проучавању витешког романа као жанра и романсе као модуса у томе што се ка витешком роману креће из обрнутог смера. Претпоставља се постојање општијег појма, својеврсне идеје пре саме ствари на основу које је та идеја формирана. Тако у *A Companion to Romance*, Корин Сондерз (Corinne Saunders) каже:

Прожимајућа природа романсе, међутим, значи да је она суштински нејасна, и потешкоћа у састављању *Приручника за романсу* лежи у томе што је *жанр* романсе немогуће адекватно дефинисати. Ово није изненађујуће кад се сетимо да је порекло овог термина у француској речи *romanz* која напросто означава књижевност писану у вернакулару, односно француском као романском језику.²⁸ (Сондерз 2007: 1-2).

Иако дефиниција измиче, одређено разумевање тога шта је романса већ постоји, или о њој не би било могуће ни расправљати, па макар и погрешно – или приређивати зборник од преко пет стотина страна као што је то учинила Корин Сондерз. Уз то, Сондерзова каже „жанр“, али њена књига је у правом смислу речи дијакхронијска, па овај жанр никако не може да се схвати као уски историјски жанр који сугерише наш израз „витешки роман“.

²⁸ “The pervasive nature of romance, however, also means that it is inherently slippery, and the difficulty of compiling a *Companion to Romance* is that the *genre* of romance is impossible adequately to define. This is not so surprising when we recall that the term finds its origins in the French word *romanz*, meaning simply literature written in the vernacular, the romance language of French.”

Начин на који се овај жанр у њој појављује – у временском распону од преко две хиљаде година – је толико општег карактера да се на њега уопште не морају односити горе наведене одреднице “medieval“, “metrical“, “popular“ или “prose“, иако се свакако могу наћи у *појединим* од његових могућих конкретизација. Да ли је овако постављен жанр заиста жанр? Књига је, може се слободно рећи, много детаљнија аналогија Фрајевом *The Secular Scripture* (*Световно писмо* насупрот *Светом писму*) које романсу посматра не као жанр, већ као модус, што је додатна елаборација Фрајевих становишта претходно изнесених у *Анатомији критике* (*The Anatomy of Criticism*). В. Р. Џ. Барон (W. R. J. Barron) без сумње је уверен да је романа заправо модус, и сматра да и други критичари све више деле његово становиште: „Критичари све радије дефинишу средњовековну романсу у смислу модуса пре него жанра.“²⁹ (Барон 1987: 2).

Са друге стране стоје аутори за које је романа сасвим конкретан књижевни жанр, плод одређеног историјског тренутка и једна врло дискретна категорија. Тако стоје ствари са Ауербахом који витешки роман види као жанр са специфичном мимезом; Мелетински у својој дијалектичкој визији развоја књижевности такође сматра витешки роман тек једним од ступњева у историјској еволуцији књижевности, од митова и приповедака ка савременом роману. Винавер (Eugene Vinaver), који се академски прославио управо на тематици витешког романа и приређивању *Дела Томаса Малорија* (*The Works of Thomas Malory*), био је крајње изричит да је то „нов жанр, који је одлучно раскинуо са свим варијететима старе епске традиције, и направио поделу између херојског и витешког доба.“³⁰ (Винавер 1971: 1). Не само да се не ради о некаквом модусу или савременом жанру који се може пронаћи и у антици и сада, већ је за њега овај жанр очигледно специфичан за одређени период у оквиру средњег века. То се види у супротстављању појмова херојског и витешког доба, које пресликава контрадикторност раног и касног средњовековља. Витешки роман је дете средњовековља у смислу касног средњег века који полако прелази у ренесансу. Винавер у романси види и одражавање средњовековне филозофије, између осталих и теологије Томе Аквинског (итал. Tommaso d’Aquino, лат.

²⁹ “Critics increasingly prefer to define the medieval romance in terms of mode rather than a genre.”

³⁰ “new genre, breaking decisively with all varieties of the old epic tradition, made the division between the heroic and chivalric age.”

Thomas Aquinas), чија *Summa Theologica* својом свеобухватношћу и импозантном структуром готово да твори филозофску паралелу огромном циклусу артуријанских романи познатих као *Vulgata* (фр. Lancelot-Graal, енг. Prose Lancelot / Vulgate Cycle / Pseudo-Marp Cycle).

5.1. Романса између модуса и жанра

Навели смо Барона који тврди да се данас већина критичара слаже да је романса пре модус него жанр. Сондерзова је уверена да романса није „књижевна форма или *митос* специфичан за Средњи век“ (Сондерз 2007: 4). Зборник радова који је приредила види романсу у разноврсним делима као што су Шекспирове драме, готски роман, романтичарска поезија, модерна фантазија, постмодерна фикција. Међутим, романса тиме постаје све општија, а њен конкретни значењски садржај све мањи. Сондерзова је можда најпрецизнија кад каже да се у романси може наћи „известан степен избора против реализма“³¹ (Сондерз 2007: 4). Пре ње споменути Барон је цело своје тумачење средњовековне романсе у Енглеској базирао на сукобу реализма и идеализма. Ево неких одређења која користи: „тензија између идеала и стварности која је у самој сржи витешке романсе“; „ако славољубиви идеализам буде надвладан стварношћу исход ће бити трагичан“; „моћ идеализма“ код Малорија; „амбивалентни однос између реалног и идеалног, својствен модусу романсе“, „горко-слатка амбивалентност модуса романсе“³² (Барон 1987: 114, 141, 152, 211, 215, респективно).

Барон овај модус назива вечитим („perennial“), стога и сама напетост између идеалног и реалног мора такође бити вечита да би се модус изнова јављао. Модус се може наћи у „преовладавању одређених елемената пре него у присуству фиксног канона карактеристика које се идентификују са одређеним жанром.“³³ (Барон 1987: 4). Из тога

³¹ “some degree of choice against realism”.

³² “tension between ideal and reality which is at the heart of chivalric romance”; “if aspiring idealism is overmastered by reality the outcome will be tragic”; “the power of idealism”; “the ambivalent relationship between the real and ideal, inherent in the romance mode”; “bitter-sweet ambivalence of the romance mode.”

³³ “the predominance of certain elements rather than the presence of a fixed canon of characteristics identified with a specific genre.”

следи да је жанр специфичнији од модуса. Оно што се даље имплицира јесте да жанр, као нешто суштински вештачко, није природно стање ствари, већ нешто наметнуто књижевности методама анализе и апстракције примењеним на одређеном корпусу дела. Са друге стране, модус се не схвата ни као канонски нити као нешто што има ригидне карактеристике. То значи да модус романсе у ствари потиче из одређеног животног искуства. О нечему сличном говори Џон Стивенс (John Stevens) када романсу карактерише као „посебно искуство (или, пре, скуп искустава) од суштинског и трајног значаја за западног човека“, али и као „конвенције, мотиви, архетипови, који су створени да би изразили искуства у њиховој суштинској природи.“³⁴ (Стивенс 1974: 16). Дијалектика идеализма и реализма присутна је и у Стивенсовом виђењу, али је код њега идеализам првенствено локализован на нарочиту мисаону климу Средњег века, зато што средњовековни писац романси „насељава свет у којем идеали, 'универзалије', јесу коначне, неупитне, метафизичке стварности“³⁵ (Стивенс 1974: 26).

Да је код Барона модус у ствари антрополошка а не књижевна категорија, сведочи следећи цитат: „Оскудна сведочанства о цивилизацији говоре нам да је Човек причао себи приче од почетка времена, делом због простог задовољства које је у томе налазио, а делом да би разумео себе и свет око себе.“³⁶ (Барон 1987: 6). Крајње уопштено и хипотетички, Барон у једном пасусу износи, без цитирања, али и без сумње (иако су сведочанства оскудна), генезу мита, затим бајке, и онда закључује да би

на њих он пројектовао своје снове о томе шта би се могло постићи у тешком свету свог дневног искуства уз помоћ памети и мишића, лепоте и чари изнад оних које и сам поседује [...] Он је развијао приче у модусу романсе којима би могао да

³⁴ “a special experience (or, rather, a set of experiences) of fundamental and continuing importance to Western man.” “[...] conventions, motifs, archetypes, which have been created to express the experiences in their essential nature.”

³⁵ “...because he inhabits the world in which ideals, ‘universals’, are the ultimate, unquestioned, metaphysical realities.”

³⁶ “The scanty records of civilization suggest that Man has told himself stories from the beginning of time, partly for the simple pleasure of it, partly in order to understand himself and the world around him.”

пробуди наду и подстакне жеље, ослабљене али не обесхрабрене вероватноћом неуспеха.³⁷ (Барон 1987: 7).

Покушаји да се књижевни жанр сведе на историјско искуство налазе се и код марксистичких критичара, и тако Џек Зајпс (Jack Zipes) каже: „Народна прича је део усмене традиције преткапиталистичких људи која изражава њихове жеље да постигну боље животне услове кроз приказивање њихових борби и контрадикција.“³⁸ (Зајпс 2002: 32). Чак је и Зајпсова логика идентична Бароновој у инсистирању да је за човека свет увек лош и да је промена на боље увек неопходна: „У свакој историјској епохи њих [традиционалне приче – Д.К.] су генерално трансформисали наратори и публика на активан начин кроз импровизацију и размену да би се произвела верзија која би се односила на друштвене околности тог времена.“³⁹ (Зајпс 2002: 33). Марксистичка теорија друштва на мала врата улази у књижевну критику, те није ни чудно да се у Зајпсовој студији налази и кратак есеј Ернста Блоха о бајкама. Блох се пита како то да су бајке и даље популарне иако су истргнуте из средњовековног контекста чијим обликовним језиком говоре, и, као и Барон раније, налази однос идеалног и реалног, односно, побуну против света, коју читалац интуитивно осећа док их чита.

Све се своди на ово: бајка говори о испуњавању жеља које није ограничено својим временом и ношњом свог садржаја. [...] Демони старих времена се још увек могу наћи у садашњости као економски људождери. Политика водећих 200 породица је усуд. [...] Сан малог запосленог или чак – са другачијим садржајем – просечног

³⁷ “Upon them he would project his dreams of what might be achieved in the difficult world of his daily experience by wit and muscle, beauty and charm beyond those of which he knew he himself possessed. [...] He evolved stories in the romance mode which could inspire hope and raise aspiration, moderated but undaunted by the likelihood of failure.”

³⁸ “The folk tale is part of a pre-capitalist people’s oral tradition which expresses their wishes to attain better living conditions through a depiction of their struggles and contradictions.”

³⁹ “In each historical epoch they were generally transformed by the narrator *and* audience in an active manner through improvisation and interchange to produce a version which would relate to the social conditions of the time.”

бизнисмена јесте сан о изненадном, чудесном успону из безличне масе у видљиву срећу.⁴⁰ (Блох 2002: 151).

Психолошко-антрополошки приступ разумевању романсе и витешког романа присутан је и код Ен Вилсон (Anne Wilson) и Дерека Бруера (Derek Brewer). Вилсонова се у уводу своје студије буни против оних који траже древно порекло ових прича али који „не објашњавају зашто су ове приче остале тако популарне чак и међу онима који нису учењаци.“⁴¹ (Вилсон 1976: vii).

Вилсонова инсистира да она не приступа причама служећи се закључцима других дисциплина или наука, већ феноменолошки, и иде *ка самим причама*, „са свешћу испражњеном од свега другог – као што је случај са слушаоцима.“⁴² (Вилсон 1976: viii). Постулирање празне свести слушаоца значи суштински картезијанско постулирање празног субјекта наспрам објекта истраживања, при чему између субјекта и објекта не постоји никаква веза осим сазнавања објекта од стране субјекта. Картезијанско мишљење код ауторке види се у једној готово неприметној примедби. Наиме, она спонтано размишљање путем слика назива *fantasy-thinking* наводећи да се та врста размишљања „врло мало занима за проверу реалности, чиме се углавном бави интелект.“⁴³ (Вилсон 1976: 9). Снови и фантазија се односе искључиво на унутрашњи свет, што је картезијански дискурс: „Задовољство и ужас у сновима стога не могу имати ништа са спољним стварностима одвојеним од нас самих.“⁴⁴ (Вилсон 1976: 10).

Ако је романса фантазија, а не „мишљење интелекта“, онда једино што може да се закључи јесте да су језик и мишљење својствени романи такви да се односе искључиво на човекову унутрашњост, то јест, прецизније, на његово подсвесно и несвесно. Романса је израз подсвесног као што су то снови. Вилсонова у студији испитује само традиционалне

⁴⁰ “It all adds up to this: the fairy tale narrates a wish-fulfillment which is not bound by its own time and the apparel of its contents. [...] One can also find the demons of old times who return in the present as economic ogres. The politics of the leading 200 families is fate. [...] The dream of the little employee or even – with different contents – of the average business man is that of the sudden, the miraculous rise from the anonymous masses to visible happiness.”

⁴¹ “... are not explaining why the stories remained so popular among the unscholarly.”

⁴² “...with my mind empty of everything else—as do listeners.”

⁴³ “...has little interest in the reality-testing which is a prime concern of the intellect.”

⁴⁴ “Satisfaction and horror in dreams can therefore have nothing to do with outer realities separate from ourselves.”

приче које потичу из „усмене традиције“ (Вилсон 1976: xi), правећи јасну разлику између таквих прича са једне, и романа, па чак и уметничких бајки Ханса Кристијана Андерсена (Hans Christian Andersen) са друге стране. Како ова ауторка објашњава то што Ханс Кристијан Андерсен такође користи сликовни језик? „Када сањамо [...] ми размишљамо спонтано и сасвим без труда, изражавајући ове мисли помоћу слика.“⁴⁵ (Вилсон 1976: 9). Андерсен је стога неко ко пише са пуном свешћу о ономе што пише, не настоји да обликује унутарње процесе сликовним језиком, већ говори о 'стварном свету'. Она ову врсту књижевности не обрађује, али зато обрађује врло разнородне садржаје – ради се о народним причама, сновима ауторкине деце, *Принцу Хорну*, *Одисеји*, и *Сер Гавејну и Зеленом витезу*. Тако се средњовековни витешки романи, Хомеров спев, народне приче какве су сакупљали Гримови и Вук Стефановић Караџић, и снови деце из двадесетог века свде на исту врсту приче. Исто је и код Бруера, који у својој студији анализира народне приповетке и *Сер Гавејна и Зеленог витеза*, али и делове *Библије*, Шекспирове драме, па и дела Џејн Остин (Jane Austen), са тезом да су то у ствари све *породични наративи*.

Пошто је свођење на заједнички именилац *породичних наратива* вршено на основу заједничког порекла у људској психи, те невољности или немогућности аутора ових дела да се отргну од неке врсте несвесног писања или записивања унутарњих доживљаја, следи да ова врста критике није испражњена од спољних садржаја. Напротив, она је препуна терминологије која је у суштини психоаналитичка. У исто време ови критичари упорно тврде да се не користе апсолутно никакви ванкњижевни приступи: „Не приклањам се ниједној доктрини или екстерној теорији“, каже Бруер, „само књижевним текстовима самим.“⁴⁶ (Бруер 1988: viii).

Међутим, ставимо сада на пробу *текстове ових критичара* да бисмо видели да ли је ово истина, и наведимо неке цитате који снажно упућују на супротан закључак: „[...] Ликови и догађаји су измишљотине његовог ума [ума протагонисте – Д.К.]“⁴⁷, каже Вилсонова (Вилсон 1976: 38). „Сви ликови су значајни *само* у односу на средишњег

⁴⁵ “When dreaming [...] we think spontaneously and quite without effort, expressing these thoughts by means of pictures.”

⁴⁶ “I follow no school or external theory; only the literary texts themselves.”

⁴⁷ “the characters and events are figments of his mind.”

протагонисту⁴⁸, додаје Бруер (Бруер 1988: 4). „Стога јунак *Краља од златне планине*“, наставља Вилсонова, „уреди ствари тако да његов отац осиромаша због губитка својих трговачких бродова.“⁴⁹ (Вилсон 1976: 56). Оваква компликација иде до те мере да јунаци две бајке које ауторка анализира „све уређују, укључујући и ниткове и помагаоце“⁵⁰ (Вилсон 1976: 58). Иста логика важи и за романсу, па тако рецимо Принц Хорн „среди“ да му убију оца и да њега самог изгнају; Сер Гавејн истим поступком учини да сер Берсилак оде да лови да би он могао да остане код куће да се суочи са Берсилаковом женом, али и Морганом ле Феј; оне су, такође, *иста особа у његовој свести* (Вилсон 1976: 61, 99, 105).

Обе студије су препуне тумачења попут суочавања са фигуром мајке или оца; страхом од одрастања; сексуалним сазревањем, и сличним. Нарочито се наглашава да су у питању породични наративи, и на основу тога и Бруер прави разлику између средњовековне романсе и других наратива. Док је у другачијим, мрачнијим причама, расплет такав да протагониста мора да убије оца, у романси је тема „*помирење унутар породице*“ (Бруер 1988: 58). Рецимо, прича о сер Дегареу (*Sir Degare*) је о томе како „младић који одраста с правом воли своју мајку, али мора да своја осећања преусмери са ње на неког свог узраста.“⁵¹ (Бруер 1988: 69). У току своје авантуре он мора да сазри, а пут тог сазревања води преко борбе са змајем, и та борба „је често прихваћена као приказ латентних сексуалних страхова и инхибиција које треба превазићи“; „сексуални однос за мушкарца је као да му се одсече глава“; „зачарани замак [...] је измештена слика дома“; „Осим млинара, ту су краљ и људождер. Препознајемо их као фигуре оца“; „Позабавимо се најпре фигурама оца: то су Цеков 'прави отац' и Див“; „очигледно је то прича о сексуалној иницијацији“; „Гаретова рана на бутини симболички представља сексуалну анксиозност“⁵² (Бруер 1988: 69, 35, 44, 64, 109).

⁴⁸ “All characters are significant only in relation to the central protagonist...”

⁴⁹ “Thus the hero of *The King of the Golden Mountain* arranges that his father has become impoverished by the loss of his merchant ships.”

⁵⁰ “They have arranged everything, including the villains and the donors.”

⁵¹ “the growing youth rightly loves his mother, but must switch his affections away from her to someone of his own age.”

⁵² “an image of latent sexual fears and inhibitions which have to be overcome.”; “Sexual intercourse for a man is “like” having his head chopped off”; “But the enchanted castle [...] is a displaced image of home”; “Besides the miller, there are the king and the ogre. We recognize them as father figures.”; “It is obviously a story about initiation into sex.”; “Gareth’s thigh-wound symbolically represents a sexual anxiety.”

Речи као што су „латентно“, „сексуални страхови“, „инхибиција“, те разне породичне фигуре, читав контекст разних опструкција сазревања или осамостаљивања, јесу изрази типични за психоаналитички дискурс, али у исто време и крајње уобичајени због апсорпције овог дискурса у свакодневном језику данашњице.

Преплет психоанализе и књижевне анализе је толико изразит у овим студијама, да се код Вилсонове и буквално јавља у тексту. У осврту на зачудност зеленог код Зеленог витеза, ауторка цитира дечака Кенета и његов одговор сматра очигледним и тачним објашњењем. Наиме, дечак каже да је то што је витез зелен ужасавајуће због тога што људи не могу бити те боје. Закључак: „Боја Зеленог витеза наглашава да он не може постојати у природи; он не може постојати у спољашњем свету стварности.“⁵³ (Вилсон 1976: 105). Дечји одговор у стању је да распрши све сумње и дебате које су поводом ове енигматске чињенице постојале већ дуже време у критичкој јавности и предмет су чланка у *A Companion to the Gawain-poet* који је приредио управо Бруер, иначе и аутор датог чланка (Види: Derek Brewer, “The Colour Green”, у: Бруер/Гибсон 2007: 181-191).

Ова врста тумачења није могла заобићи ни Толкина као писца романи. Психолошки (јунговски) приступ делу, према ком је романса авантура, а авантура сублимација индивидуације, применио је Грент (2004). Он примећује проблем при психолошком тумачењу, а то је постојање не једног, већ више протагониста. Решење је, поново, да се ликови сведу на разне изразе једне психе. Код Грента, Фродо и Арагорн су аспекти једне индивидуе: „Фродо и Арагорн представљају другачије аспекте хероја – Фродо његове детињасте особине, Арагорн његову племенитост и моћ; и они се морају подржавати и учити један од другог.“⁵⁴ (Грент 2004: 170). Сличну реторику користи Мерион Зимер-Бредли (и сама писац артуријанских романа из перспективе женских ликова): „Цела дружина опходи се према Гандалфу као према узвишеној фигури Оца.“⁵⁵ (Зимер-Бредли 2004: 77). Наспрам фигуре оца су деца, хобити, и међу њима Пипин као

⁵³ “The Green Knight’s colour emphasizes that he cannot exist in nature; he cannot exist in the outer world of reality.”

⁵⁴ “Frodo and Aragorn represent different aspects of the hero – Frodo his childlike quality, Aragorn his nobility and power; and each must support and learn from the other.”

⁵⁵ “All the company treat Gandalf as an exalted Father-figure...”

„размажено најмлађе дете“⁵⁶ (Зимер-Бредли 2004: 78). Међутим, како уклопити Сема у причу? Зимер-Бредли очито није спремна да до краја примени свој метод тумачења, и посеже, као и многи пре ње, за наратологијом: „За књижевност Потраге је традиција да Јунак има пратиоца који служи да својом хумористичном појавом релаксира ствари.“⁵⁷ (Зимер-Бредли 2004: 84). Значи, када је једна теорија недовољна да објасни феномен, позајмљује се из друге, различите теорије.

Психолошки приступ тумачењу дела и дефинисању жанрова и модуса не мора унутрашње психичке сукобе, сазревање и сукоб генерација нужно везивати за романсу. Пример за то је есеј Џејн Ченс. Наизглед, Ченсова тумачи *Господар прстенова* не као пример романсе, већ епа. У сукобу вредности између Трећег и Четвртог Доба Средње земље, она види одјек „веома средњовековних тензија између германског хероизма и хришћанства, за шта је доказе Толкин пружио у свом раду о *Беовулфу*.“⁵⁸ (Ченс 2004: 196). Код Ченсове се поново јавља теза да је конфликт психолошки урођен: „У оба случаја, међутим, ови представници су млади – наследници еквивалената „старих људи“ који морају ревитализовати и обновити Средњу земљу због тога што је она постала „стара“ и оронула, у власти духовно старог и поквареног утицаја Сауриновог.“⁵⁹ (Ченс 2004: 204). Сукоб постоји на основу стари-млади. Стари су зли зато што су *застарели* – њихово време је прошло – а не зато што су поседовали особине које објективно јесу злокобне, штетне, лоше. Сукоб добра и зла добија примесе генерацијског сукоба. У своје време Саурон је био *адекватан*; сада је анахрон, и наноси више штете него користи. За то не постоји упориште код Толкина. У тому *Две куле (The Two Towers)* Јомер примећује да су се времена драстично променила, те вилењак и патуљак заједно путују, људи говоре са краљицом вилењака и преживе тај сусрет, а сломљени мач из давнина је поново у рукама давно очекиваног краља. Савладан толиким променама, он пита: „Како човек да просуди

⁵⁶ “the spoiled youngest child.”

⁵⁷ “It is also traditional in Quest literature that the Hero should have a comic-relief satellite.”

⁵⁸ “very medieval tensions between Germanic heroism and Christianity evidenced earlier by Tolkien in his *Beowulf* article.”

⁵⁹ “In both cases, however, these representatives are young – the heirs of the equivalents of the “old men” who must revitalize and renew Middle-earth because it too has become “old” and decrepit, governed by the spiritually old and corrupt influence of Sauron.”

шта да чини у таквим временима?⁶⁰ (ТТ: 440). Арагорнов одговор је недвосмислен: „Као што је увек просуђивао', рече Арагорн. 'Добро и зло нису сада другачији него прошле године; нити су једно код вилењака и патуљака, а друго код људи. Човеков задатак је да прави разлику између њих, како у Златној шуми тако и у својој кући.“⁶¹ (ТТ: 440-411).

Како је еп преокупиран судбином заједнице, протагониста овог унутрашњег сукоба је у ствари заједница. Ово је „психолошка драма“ преласка заједнице из једног историјског периода у други. А због тога што је одређење тог прелаза и даље психолошки утемељено, код Ченсове можемо прочитати следеће: овде нешто није у реду са конструкцијом „Није случајно што је наслов књиге „Две куле“ – двострукост која је, поново, симптом подељеног сопства.“⁶² (Ченс 2004: 213).

Бруер у једном пасусу сумира кључне речи претходне расправе, и доследно сукоб између старијих и млађих враћа у оквире *породице*, чиме заправо успешно повезује психолошко тумачење епа са психолошким тумачењем романсе, покривши и опсег заједнице и опсег појединца:

Спој напетости, препрека, проблема и супротстављања који сачињава породичну драму се до сада снажно настављао у причама, углавном романима, двадесетог века. Д. Х. Лоренс, Е. М. Форстер, Џејмс Џојс, представљају очигледне примере. Исти случај је и са мање значајним ауторима као што су П. Г. Водхаус (Цивз је измештена фигура мајке) и Џ. Р. Р. Толкин (*Господар прстенова* је романса о адолесценцији). Али опсег је светских размера и јавља се у свим периодима.⁶³ (Бруер 1988: 185).

⁶⁰ “How shall a man judge what to do in such times?”

⁶¹ ‘As he ever has judged,’ said Aragorn. ‘Good and ill have not changed since yesteryear; nor are they one thing among Elves and Dwarves and another among Men. It is a man’s part to discern them, as much in the Golden Wood as in his own house.’

⁶² “It is no mistake that the title is “The Two Towers – the double, again, symptomatic of the divided self.”

⁶³ “The nexus of tensions, constraints, problems and oppositions that constitutes the family drama has so far continued vigorously in the stories, mostly novels, of the twentieth century. D. H. Lawrence, E. M. Forster, James Joyce, are obvious examples. So are the less portentous names of P. G. Wodehouse (Jeeves a displaced mother-figure) and J. R. R. Tolkien (*The Lord of the Rings* is a romance of adolescence). But the range is world-wide and from all ages.”

А песник и критичар Едвин Мјуир је у *Обзерверу*, приказујући *Повратак краља*, написао следеће: „Сви ликови су дечаци маскирани у одрасле јунаке и никада неће ући у пубертет.... Скоро нико од њих не зна ништа о женама.”⁶⁴ (Letters: 229). И за њега се овде се ради о адолесцентској причи (или причи за адолесценте?), а њен недостатак је у томе што дечаци не пролазе успешно кроз адолесценцију и остају незрели. То није тачно. Арагорн се ожени Аруеном; Сем се ожени Розом; Весели и Пипин постану значајне фигуре у Округу. Фродо се, истина, нити ожени, нити враћа да живи „срећно до краја живота“, али зар то није управо преокретање стандардног завршетка из бајки? Критичари, попут Едмунда Вилсона, говорили су како се ради о типичној борби добра и зла, где добри на крају побеђују и сви живе срећно и дуговечно, што овде није случај.

Толкин се негативно изразио о коментарима да у *Господару прстенова* нема жена, рекавши да „то није битно, и свеједно није ни тачно“ (Letters: 220), али му је изгледа коментар о сазревању и пубертету више засметао јер је овако прокоментарисао Мјуинову критику:

До врага са Едвином Мјуиром и његовом одложеном адолесценцијом. Довољно је стар те би требало да је боље обавештен. Можда би било благотворно за њега кад би чуо шта жене мисле о његовом 'познавању жена', нарочито као начин провере менталне зрелости.⁶⁵ (Letters: 230).

Можда је Толкин помало непримерено прокоментарисао Мјуинову зрелост, то је зато што је могућност за то већ била садржана у Мјуировој критици. Ако је мерило успешности неког аутора то да ли је успешно приказао сазревање, и ако је тај аутор у томе био неуспешан, један од закључака је да је и сâм аутор незрео, да није прошао кроз све фазе сазревања, и да је неискусан у тим сферама живота. У крајњој линији, ради се о теорији која се заснива на личном искуству (или неискуству). Имплицитно су садржане и увреде на рачун писца или чак читаоца који *нису у стању да опишу/разумеју одређени процес јер немају искуства, а немају искуства јер нису зрели.*

⁶⁴“All the characters are boys masquerading as adult heroes and will never come to puberty. Hardly one of them knows anything about women.”

⁶⁵ “Blast Edwin Muir and his delayed adolescence. He is old enough to know better. It might do him good to hear what women think of his 'knowing about women', especially as a test of being mentally adult.”

Постоји и другачије тумачење „мањка жена“ у *Господару прстенова*. Рос Смит примећује овај проблем и коментарише га на следећи начин:

У толкиновској критици често се коментарише чињеница да његово дело има премало жена у главним улогама, и да су оне којих има обично стереотипне. Ово је првенствено резултат такве врсте књижевности на коју се надовезује Толкинова проза, наиме средњовековна јуначка потрага и древне нордијске и англосаксонске легенде и саге.⁶⁶ (Смит 2006: 46).

Смитова *критика на основу извора (source criticism)* нуди решење које је оспорава претходно позивањем на адолесценцију. Једини начин на који би психолошка критика ово могла да уклопи са својим закључцима јесте да закључи да су средњовековну књижевност такође писали незрели писци, или да су то дела о незрелим ликовима. Али, она сва почива управо на анализи *заједничких прича*, односно, бајки, народних приповедака, митова, легенди које су бујале у том периоду.

Тога су свесни и психолошки настројени критичари. Грент никако не тврди да је јунговски приступ који је користио, једини могући, нити да је чак у потпуности адекватан. Он признаје недостатке овог приступа који не може дати потпуно адекватан оквир за разумевање, те се на почетку свог есеја ограђује речима да, иако постоје архетипови у Јунговом смислу, не треба занемарити чињеницу да је за самог Толкина који пише *хришћански еп*, „реч, у хришћанском смислу, примарни архетип који за човека враћа вредност и дух у свет историје и материјалног простирања изван човекове свести.“⁶⁷ (Грент 2004: 165). Грент каже: „*Господар прстенова*, стога, као бајка заснована на овим премисама, јесте више од унутрашње психолошке драме какву сугерише чисто јунговско тумачење...“⁶⁸ (Грент 2004: 178).

⁶⁶“It is an oft-commented fact in Tolkienian criticism that his work has few women in leading roles, and those that there are tend to be stereotypes. This is primarily a result of the kind of literature from which Tolkien’s fiction is drawn, namely the mediaeval heroic quest and ancient Norse and Anglo-Saxon legends and sagas.”

⁶⁷“The Word, in a Christian sense, is a primary archetype which both spiritualizes and revalidates for man the extramental world of history and material extension.”

⁶⁸“*The Lord of the Rings*, therefore, as a fairy story based on these premises, is more than the inner psychodrama that a purely Jungian interpretation suggests...”

Закључци о такозваним пројекцијама примитивног или средњовековног човека пре свега су закључци о начину на који ти теоретичари виде књижевно наслеђе, а не о начину на који је то наслеђе видео примитивни или средњовековни човек. На нешто слично се осврће Барфилд:

Овде ће морати бити довољно да се категорички тврди да за деветнаестовековну фантазију о раном човеку који најпре гледа, са свешћу која је *tabula rasa*, у природне феномене попут наших, а онда тежи да их објасни мислима попут наших, а онда их процесом закључивања 'насељава' 'ваздушастим фантомима' митологије, нема апсолутно никаквих доказа. (Барфилд 2011: 41)⁶⁹

У есеју „Харфа и камера“ (“The Harp and the Camera“) Барфилд говори о Кирхеровом открићу „камере оскуре“ која је у научни језик увела и реч „пројекција“ и навиком да се на ствари све више гледа кроз призму најразличитијих пројекција, од којих је једна и горе наведена, а на коју се и Барфилд осврће:

Или, опет, када се психолози удруже са антрополозима, он [проучавалац речи, односно, филолог – Д.К.] види читав један облак ових пројектила који лете у истом смеру и слећу на исту мету – наиме, на свест тог несрећног стоваришта, примитивног човека. Барем једна ствар је јасна на основу онога што сви ти обавештени људи воле да нам причају о примитивном човеку, а то је да, шта год да је радио, он је увек пројектовао своју унутрашњост на нешто друго или треће. То му је било главно занимање.⁷⁰ (Барфилд 1977: 85).

Јер, ако би се заиста витешки роман схватао као бајка, а бајка као клица прогресивистичког мита, онда и свако тумачење конкретног витешког романа мора бити у

⁶⁹ “Here it must suffice to affirm categorically that, for the nineteenth-century fantasy of early man first gazing, with his mind *tabula rasa*, at natural phenomena like ours, then seeking to explain them with thoughts like ours, and then by a process of inference ‘peopling’ them with the ‘aery phantoms’ of mythology, there just is not any single shred of evidence whatsoever.”

⁷⁰ “Or again, when the psychologists join hands with the anthropologists, he sees a whole cloud of these projectiles flying off in the same direction and landing on the same target – namely, the mind of that luckless repository, primitive man. One thing at least is made very clear from what all these informative people are fond of telling us about primitive man and that is that, whatever else he was doing, he was always projecting his insides onto something or other. It was his principal occupation.”

складу са прогресивистички схваћеном природом истог. Далеко од тога да су ова становишта универзално прихваћена. Џозеф Кембел (Joseph Campbell), који је првенствено антрополог, а не књижевни критичар, другачије види примитивна друштва и из тога извлачи другачије последице поводом начина на који су они видели свет:

У сваком од митолошких система који су се у дугом току историје и преисторије ширили у различитим пределима и деловима ове земље, ова два основна схватања – о неизбежности индивидуалне смрти и издржљивости друштвеног реда – су симболички била комбинована и сачињавају језгарну структурирајућу снагу ритуала, и, тиме, друштва.⁷¹ (Кембел 1993: 22-23).

Примитивна друштва су свет гледала *циклично*; са друге стране, писци витешких романа живе имајући на уму *линеарни* концепт времена. Чудно је очекивати да ће средњовековни човек, у сталном ишчекивању краја историје, свесно заузимати став да се све „врти у кругу“ и да је све, како је то Ниче говорио, „вечно враћање истог“. Стога не сматрамо да су оваква објашњења витешког романа у целости задовољавајућа.

5.2. Романса у систему књижевности Нортропа Фраја

Код канадског теоретичара књижевности Нортропа Фраја (Northrop Frye), имамо покушај да се романса и витешки роман структурално уклопе у један логичан систем. Фрај се у свом теоретском раду на више места освртао на романсу и витешки роман, но ту су два главна дела у којима о њима расправља. То су *Анатомија критике*, у којој се између четири главна модуса у књижевности, Фрај осврће и на модус романсе; друга студија је *The Secular Scripture (Световно писмо)*, у потпуности посвећено романси, односно витешком роману као једној од њених конкретизација. Фрај се у *Анатомији критике* непосредно надовезује на Аристотела. У првом есеју „Историјска критика: теорија модуса“ у првој реченици Фрај спомиње Аристотелову *Поетику* (Фрај 2007: 43),

⁷¹ “In every one of the mythological systems that in the long course of history and prehistory have been propagated in the various zones and quarters of this earth, these two fundamental realizations—of the inevitability of individual death and the endurance of the social order—have been combined symbolically and constitute the nuclear structuring force of the rites and, thereby, the society.”

говорећи о Аристотеловом приступу класификацији књижевних дела на основу својстава њихових протагониста.

Најпре је неопходно да видимо на који начин је Аристотел видео дати проблем. Аристотел тврди да песници подражавају људе „који су бољи од нас оваквих какви смо, или гори, или нама слични“ (Аристотел 2008: 59); Аристотел тако примећује да Хомер подражава боље, Клеофонт просечне, а Хегемон Ташанин и Никохар горе људе – на овој основи Аристотел и прави разлику између трагедије и комедије, при чему прва проучава боље, а друга горе људе од оних који данас живе (Аристотел 2008: 59).

Фрај се надовезује на овај миметички приступ, и у споменутом првом есеју *Анатомије* он говори управо о различитим „нивоима способности“ фикционалних јунака, и начину на који се према томе може извршити подела књижевности. Ту су: јунак као божанско биће, супериоран по врсти, својеврсни или богочовек, и протагониста мита; затим јунак супериоран по степену у односу и на друге људе и на окружење у којем се креће, може се рећи натчовек, односно полубог како би Фрај рекао, и то је управо херој романсе, која се тада по први пут спомиње у *Анатомији*; следе високомиметички ликови епике и трагедије који су супериорни у односу на друге људе, али не и на сам свет дела; затим нискомиметички ликови комедија и реалистичке књижевности, који су најближи представи о обичном човеку; и на крају инфериорни ликови иронијског модуса. (Фрај 2007: 43)

Аристотелова теорија књижевности креће од књижевности, али при покушају да дефинише ликове као више или ниже, боље или горе, одлази у поље етике. Фрај се, са друге стране, труди да избаци етику, и књижевност дефинише више на основу миметизма ликова уместо Аристотеловог концепта, иако у исто време задржава концептуалност вишег и нижег (Фрај 2007: 43). Фрајеве „величине“ и „висине“ у сваком случају нису моралног карактера.

Подела према својствима ликова се затим додатно усложњава. Романсу Фрај дели на секуларну/световну – о витештву и витезовима луталицама – и у тај корпус се заправо може подвести наш витешки роман; и религиозну, сакралну, која је посвећена животописима светаца. Ове две врсте наратива повезује управо ово „поређење по степену“ – и свец и витезови су способни за дела којима се нарушавају природни закони, било да

су то чуда која изводе свеци, попут невероватних излечења, или јуначки подвизи витезова који савлађују и велике пределе и велике непријатеље уз надљудску снагу и истрајност. „Тамо где је вера теолошка и инсистира на оштрој подели између божанских и људских природа, романа је јасније издвојена у легендама о хришћанском витештву и светаштву...“ (Фрај 2007: 44). Ова подела може деловати сувишно, али је заправо начин да се превазиђе често танка линија између прича о свецима и витешких романа. Познато је, рецимо, да *Амис* и *Амилон* хода танком линијом између ова два жанра, те критичари нису сигурни да ли се ради о дидактичној романи или секуларној хагиографији – чему доприноси чињеница да је у рукопису у којем се налази, ово дело смештено у секцију са дидактичким делима (Фустер 1987: 50). И Толкин је своје дело описао као католичко у темељитом смислу (Letters: 172), али радња је смештена у претхришћанском периоду. Толкин је овај проблем уочио у *Беовулфу*, у којем је још увек свеже сећање на паганску германску прошлост. Једно од главних питања може бити: како је могуће спасење и избегавање од зла у свету који још увек не зна за Христово спасење? У том смислу је и прича једним делом илустрација филозофско-теолошке поставке. Бесни примећује да је „*Господар прстенова* прича о потрази, и о свету у којем се та потрага дешава, свет у којем она може бити смислена.“⁷² (Бесни 2004: 184). Прича је позив да свет у њој описан схватимо озбиљно, да се заиста запитамо шта су орци или вилењаци, каква је природа Прстена, зашто је Саурон на крају поражен, каква је Голумова улога била у томе, а каква Гандалфова, зашто се вилењаци повлаче на крају приче, шта је суштина ента итд. Бесни открива присуство хришћанског концепта времена, тако кључног за постојање витешког романа, и очигледно подједнако кључног за разумевање *Господара прстенова*: „*Етос* је овде јудео-хришћански; појам који му одговара јесте „пуноћа времена“, прогресивно цветање тајанствене намере која производи неопходни одговор у часу када је потребан.“⁷³ (190). У витешком роману Средњег века и Толкиновој романи двадесетог века постоји хоризонт хришћанског схватања света и живота. То је сада однос између књижевности и религије, однос који је проф. Стојановић окарактерисао у својој студији као „енергију

⁷² “The Lord of the Rings is the story of a a quest, and of a world in which the quest takes place, a world in which it can be meaningful.”

⁷³ “The *ethos* here is Judeo-Christian; its corresponding notion is the “fullness of time,” the progressive blossoming of mysterious intent that produces a necessary answer at the instant it is needed.”

сакралног у уметности“ (Стојановић 2012). Међутим, код Фраја је све то *иста прича* јер се јавља иста врста ликова.

Сама романса у Фрајевој класификацији изгледа као један прелазни облик у вишевековном кретању књижевности од митског ка иронијском модусу. „Када погледамо ову поделу, видимо да је европска књижевност током протеклих петнаест векова свој центар гравитације непрестано померала наниже“, вели Фрај (2007: 45). Фрај такође примећује да је могуће да ови различити облици миметичности такорећи оживе у некој од будућих епоха. Једно од таквих оживљавања он је видео средином двадесетог века: „Успех Толкинове књиге, међутим, указао је на промену у укусу паралелну са пост-гинзберговском променом у поезији, према романтичком, фантастичном, и митопоетском“⁷⁴ (Фрај 2006: 56). Са тим би се сложила Кристин Брук-Роуз (Christine Brooke-Rose) која каже: „И данас ми заиста сведочимо о повратку на модус романсе, не у смислу да је престао да постоји, већ у смислу да му се 'озбиљни' писци окрећу и да му критичари поклањају 'озбиљну' пажњу...“⁷⁵ (Брук-Роуз 2010: 59-60).

Миметичност лика није могла бити довољно утемељење за Фраја, који се потом окренуо питањима *структуре*. За Фраја постоје четири основне приче: романса, комедија, трагедија, и сатира. Од те четири трагедија и комедија су основне приче, а романса и сатира изведене су из њих две. Прве три фазе романсе одговарају првим трима фазама трагедије, док последње три фазе одговарају осталим трима фазама комедије, чиме одражавају цикличност живота романтичког јунака, односно кретање од дна ка врху, и од врха ка дну, од рођења до смрти, и од смрти до поновног рођења. Фазе су следеће: мит о рођењу јунака; јунакова невина младост; фаза потраге; визија срећнијег друштва; рефлексивно, идилично виђење искуства одозго; *penseroso* фаза, односно, фаза кретања од активне ка контемплативној пустоловини.

Фрај запажа да је оно што карактерише сваку романсу и чини њен основни и суштински елемент заплета управо пустоловина. Пустоловина има свој ток секвенци кроз које лик пролази, и које се теоретски могу продужавати без краја и конца. Међутим,

⁷⁴ “The success of Tolkien’s book, however, indicated a change of taste parallel to the post-Ginsberg change in poetry, towards the romantic, the fantastic, and the mythopoetic.”

⁷⁵ “And today we are indeed witnessing a return to the mode of romance, not in the sense that it stopped existing, but in the sense that ‘serious’ writers turn to it and critics give it their ‘serious’ attention...”

већина романи, примећује Фрај, ограничава се на неколико таквих секвенци које су крунисане једном главном или врховном пустоловином, којом се прича окончава. То је још један начин да укаже на непотпуност конкретних дела у односу на потпуност идеје романсе као дела са шест епизода.⁷⁶ А та главна пустоловина јесте управо мит потраге. (Фрај 2007: 222). Фрај даље каже:

Потпуни облик романсе очигледно је успешна потрага, а тако заокружена форма има три основне фазе: фазу опасног путовања и претходећих мањих авантура; кључну борбу која је обично нека врста битке, у којој или јунак или његов противник или обојица морају да страдају; и узношење хероја. Користећи грчке термине, ове фазе можемо редом назвати: *agon* или сукоб, *pathos* или борба на живот и смрт, *anagnorisis* или препознавање, признавање јунака, који се несумњиво доказао као херој чак и ако није преживео сукоб. Тако романа јасније изражава пут од борбе преко момента ритуалне смрти до призора препознавања који смо открили у комедији.⁷⁷ (Фрај 2007: 222-223).

У контексту нашег проучавања витешког романа, имали бисмо потешкоћа када бисмо ову структуру идентификовали као генетски код витешког романа. Јер, сукоби, борбе и препознавања могу се наћи и у реалистичним штивима, у ратним романима, па чак и у *bildungsroman*-у. Још је Курт Вонегат (Kurt Vonnegut), познати амерички писац, у једном од својих есеја записао да се таква прича може наћи било где, између осталих и код Кретјена [Chretien de Troyes], и код Џека Керуака [Jack Kerouac] и код Џ. Д. Селинцера

⁷⁶ Види се да Фрај каткад робује сопственим апстракцијама. Тврдња да романа мора имати одређен број епизода износи се аподиктички. Њоме се објашњавају романсе, али она сама није објашњена, осим позивањем на подједнако арбитарно формиран систем који се састоји од трагедије, комедије, романсе, и сатире.

⁷⁷ Последња реченица цитата поново открива сву флуидност Фрајевог приступа анатомији књижевности. Различити модуси и жанрови се преклапају у многим структурним елементима; ниједан модус не постоји сам за себе, већ у сталној интеракцији са другим модусима, у непрестаном допуњавању и контрастирању. До такве интеракције долази и између „супротстављених“ група модуса, комедије и романсе са једне, и трагедије и сатире са друге стране

[J.D. Sallinger], док је, према њему, од модерних писаца ту тему најбоље обрадио Херман Хесе [Herman Hesse] (Вонегат 2006: 109).⁷⁸

Слично Фрају, за В. Х. Одена (W.H. Auden), познатог енглеског песника, *Господар прстенова* је пример приче о потрази. „Потрага је један од најстаријих, најотпорнијих, и најпопуларнијих од свих књижевних жанрова“⁷⁹, каже Оден (2004: 33). Оден такође издваја кључне елементе типичне приче Потраге: драгоцен објекат или особа, путовање, херој, искушење, чувари објекта, помагачи. Типичан пример за Одена је бајка из збирке Гримових, „Воде живота“. Али, ту није крај. Оден ће издвојити и детективску причу, у којој је путовање сублимирано у потрази за кривцем; Оден наводи и Поовог *Гордона Пима*, али и софистициранија дела попут Гетеовог *Фауста* (!); затим *Моби Дика*; и на крају чак и романе Кафке. Ово је исти поступак који је и Фрај користио.

Фрај се од почетка везао за Аристотела, и у томе и лежи срж сврхе *Анатомије критике*. Ако се неки епитет везује за Аристотелову филозофију, то је систематичност. Ова претпоставка, додуше утемељена на опаскама у *Поетици*, да је постојао и трактат о комедији, чини се да је навела Фраја да допуни Аристотелов систем. Али, чак и да је постојала расправа о комедији наспрам трагедије и епа, не мора се нужно закључити да је Аристотел настојао да успостави систем књижевности, у којем би књижевна дела била подељена према правилностима у структури, стилу, или мимези. Напротив, у скорије време постоји консензус да, иако је Аристотел био систематичан ум, далеко од тога да је настојао да направи један свеобухватни систем мишљења. „Он не скицира велики нацрт и затим га испуњава детаљима; нити прати један метод према јединственом циљу. Напротив, све је у детаљима; и методи и начини аргументације варирају у складу са темама на које се односе.“⁸⁰ (Барнс 2000: 59). У Аристотеловој поетици назнаке о постојању трагедије и комедије, као и о датом јединству, постоје не зато што је он сматрао да цела књижевност треба да буде таква, већ зато што је књижевност са којом се он

⁷⁸ Вонегат ће на сличан, и више хумористичан начин, образлагати основне облике прича и приповедања у свом предавању, штампано као есеј „Here is a lesson in creative writing“ у збирци есеја *A Man without a Country*, (London: Bloomsbury) 2007, pp. 23-39.

⁷⁹ “The Quest is one of the oldest, hardest, and most popular of all literary genres.”

⁸⁰ “He does not sketch a grand design and then fill in the details; nor does he follow a single method towards a single goal. Rather, the details are all; and the methods and modes of argument vary with the topics to which they are addressed.”

сусретао била таква, те је настојао да је опише и о њој промишља. Аристотелова *Поетика* није свеобухватна теорија књижевности.

Прича попут романсе је била позната Аристотелу у облику Хомерове *Одисеје*, али он се на њу није нарочито освртао. Делом се освртао на еп, и миметички аспект тог осврта је нашао своје место у овој дисертацији. Покушаји да се нађе било каква расправа о романси као таквој није уродила плодом:

Нема расправе о романси као жанру код књижевних критичара или реторичара у античком добу; и заиста, постоји врло мало коментара било какве врсте о романси код античких писаца, били они са одобравањем или неодобравањем. [...] Мотиви раздвојених породица, откривање идентитета, пробе и искушења, путовања и авантуре су уобичајене у класичним причама о митолошким и легендарним херојима, па ипак такве романсе критичари не описују као романсе.⁸¹ (Арчибалд 2008: 10-11).

Фрајево романсе је, као што смо напоменули, модус, начин комбиновања архетипских слика и епизода, који се, захваљујући историјском фактору, углавном фокусирао на горе споменуте наративе. Његова романса је једна од четири велике приче које припадају целокупном човечанству. За Фраја је немогуће да та прича икада престане. Уместо тога, она се непрестано трансформише, па је у средњем веку била витешка романса; после тога је постала аристократска романса, затим буржоаска романса, потом револуционарна романса социјалистичке Русије са почетка двадесетог века.

Али, ако се идеологије стално мењају, то на мала врата поново уводи расправљани однос идеалног и реалног, за који смо утврдили да се никако не може применити на читању историју књижевности. Зато није чудно да читамо да је романса

најближа сну о испуњењу жеље и због тога са друштвеног аспекта има необичну парадоксалну улогу. У сваком раздобљу владајућа друштвена класа пројектује

⁸¹ “There is no discussion of romance as a genre by literary critics or rhetoricians in antiquity; indeed there is very little comment of any kind about romance in ancient writers, either approving or disapproving.[...] The motifs of separated families, discovery of identity, tests and ordeals, travels and adventures are common in classical stories of mythological and legendary heroes, yet such romances are not described by critics as romances.”

своје идеале у неком облику романсе, у којој племенити јунаци и прелепе јунакиње представљају те идеале, а неваљалци претњу њиховом успону. (Фрај 2007: 221).

На другом месту, Фрај ће направити разлику између апокалиптичког света и митског света:

Апокалиптички свет, небо из религије, представља пре свега категорије стварности у облицима људске жеље, као што показују форме које оне добијају деловањем људске цивилизације. (Фрај 2007: 167).

То је свет из жеља, онај утопијски елемент који се често приписује бајци, а видимо и романси. Са друге стране стоји циклични, митски свет, супротан једној утврђеној визији светог града, рајског врта, дијалектичан је и не даје „неки град као такав и башту као такву као коначно испуњење људске визије, стављајући нагласак на процес градње и сађења. Основни облик процеса је циклично кретање, смењивање успеха и пада, напора и одмора, живота и смрти, који представљају ритам процеса.“⁸² (Фрај 2007: 188).

Поново је прогресивистички импулс тај који романсу чини романсом, и он потиче из бајковите жеље за испуњењем идеала. Међутим, има и умеренијих становишта. Тако, рецимо, Ауербах каже да је „атмосфера бајке истински елемент дворске романсе...“⁸³ (Ауербах 2003: 127). Ауербах, истина, говори о романси у ужем смислу, односно, витешком роману, и свакако примећује класно-идеолошки слој витешког друштва. У исто време у њему не види никакву револуционарност, већ потврду да је читава једна класа „произвела витешки свет магије посебно осмишљен за ту сврху“⁸⁴ (Ауербах 2003: 135). Витешки роман се не бави изазивањем револуционарних осећања према свету у којем настаје да би тај свет био мењан. Штавише, он се и не бави самом стварношћу. Он „приказује шаролику површину, а тамо где није површан, он има друге теме и циљеве

⁸²Цикличне варијације ће потом Фрај поделити на оне које се јављају у божанском свету, ватреном свету небеских тела, људском свету, животињском и биљном свету, шпенглеровском поетском смислу, и на крају, у симболичком смислу воде која има свој властити циклус. (стр. 188-190)

⁸³“The fairy-tale atmosphere is the true element of the courtly romance...”

⁸⁴“producing a chivalrous world of magic especially designed for the purpose.”

уместо савремене стварности.⁸⁵ (Ауербах 2003: 136). Култура двора из које је поникао, према Ауербаху, довела је до идеје да „племство, величина, и унутрашње вредности немају ништа заједничко са свакодневном стварношћу“⁸⁶ (Ауербах 2003: 139). И тај феномен је, тврди он, „високо аутономан и суштински средњовековни феномен“⁸⁷ (Ауербах 2003: 140). У том смислу, он не може покретати револуције, јер није у стању да прикаже стварност онаквом каква јесте, па ни њене негативне стране. За Ауербаха ће те тенденције приказивања стварности у „пуној дубини и ширини“ морати да сачекају, будући да средњовековна култура није била наклоњена књижевности која би се бавила стварношћу на тај начин. (Ауербах 2003: 142).

Ипак, ни идеологија није последње гледиште са којег ће Фрај проматрати природу романсе. Фрај радњу романсе посматра аналогно са митом, говорећи о радњи која се креће од горњег (рајског, соларног) света ка доњем (демонском, хтонском) свету. Јунак се идентификује са „пролећем, редом, плодношћу, снагом и младошћу“, док се непријатељ повезује са „зимом, тамом, нередом, јаловошћу, животном немоћи и старошћу“ (Фрај 2007: 223).

У *The Secular Scripture* Фрај се искључиво бави романсом и каже:

Ниједан жанр није усамљен, и када се бавим романсом морам такође да алудирам на све друге аспекте књижевности. Ипак, конвенције прозне романсе показују премало промена током векова, и конзервативизам ове врсте јесте ознака једног стабилног жанра.⁸⁸ (Фрај 1976: 4-5).

Цитат нам је разјаснио да је романа жанр, али је исто тако и унео забуну. У чему се онда састоји специфичност романсе у односу на мит? Део одговора лежи у карактеризацији његовог приступа, који многи свде на архетипску критику. У комбинацији са одређеним архетиповима, митска структура постаје романтичка, и од

⁸⁵ “[it depicts] merely the colourful surface, and where it is not superficial, it has other subjects and other ends than contemporary reality”.

⁸⁶ “[that] nobility, greatness, and intrinsic values have nothing in common with everyday reality...”.

⁸⁷ “a highly autonomous and essentially a medieval phenomenon”.

⁸⁸ “No genre stands alone, and in dealing with romance, I have to allude to every other aspect of literature as well. Still, the conventions of prose romance show little change over the course of centuries, and conservatism of this kind is the mark of a stable genre.”

општег митоса Фрај изводи мит лета. Који су архетипови у питању, и каква је њихова природа?

Ту је пре свега контекст судара два света, идиличног (срећа, безбедност, мир) и ноћног (одвајање, усамљеност, бол) (Фрај 1976: 53). Овакве асоцијације указују да се радња дешава унутар човековог ума, као што је раније Бруер нагласио, и заиста, Фрај каже да се романа може описати као ритуална радња која се често спушта у домен људског несвесног и притом се позива на Фројда и Јунга (Фрај 1976: 56-57); ту је поново „свет који желимо и свет који не желимо“⁸⁹ (Фрај 1976: 12).

Исто тако је и Оден повезујући Гетеа, Поа, Толкина, и бајке Гримових отишао у психологизам:

Зар сваки од ових елемената не одговара неком аспекту нашег субјективног животног искуства?

1. Многе од мојих радњи имају сврху; [...] Зар постоји природнији приказ таквог *телоса* него што је прелепа Принцеза или Воде живота. [...]
2. Свестан сам времена као непрекидног неповратног процеса промене. Преведено на просторни контекст, овај процес савршено природно постаје путовање. [...]
3. Свестан сам себе као јединственог... [...] Осећај јединствености производи слику јединственог јунака... [...]
4. Свестан сам контрадикторних сила у себи, од којих за неке процењујем да су добре, а друге зле, а које непрестано покушавају да превагну над мојом вољом. Постојање ових сила је дато. Могу одабрати да ли ћу се повинovati жељи или јој се одупрети, али не могу изабрати да ли ћу желети или не.⁹⁰(Оден 2004: 36)

⁸⁹ “the world we want and the world we don’t want”.

⁹⁰ “Does not each of these elements correspond to an aspect of our subjective experience of life?

1. Many of my actions are purposive [...] What more natural image for such a *telos* than a beautiful Princess or the Waters of Life? [...]

2. I am conscious of time as a continuous irreversible process of change. Translated into spatial terms, this process becomes, naturally enough, a journey.

3. I am conscious of myself as unique... [...] The sense of uniqueness produces the image of the unique hero... [...]

„Ја“, односно, осећај сопства, стоји у темељу приповедања. Намеће се закључак да је прича сублимација одређених жеља и хтења. Да ли је прича одраз динамика у несвесном делу психе, простора у којем се појављују најразличитији архетипови? Оден то не каже експлицитно, али то следи из његове теорије о пореклу приповедања, ако се наведене тезе изведу до својих крајњих последица.

Архетипови романсе су у блиској вези са несвесним. А несвесно, као што се види на примеру књижевности, па и романсе унутар ње, мора бити *колективно*, јер другачије ти архетипови не би могли бити разумљиви за заједницу. Међутим, и Јунг је имао два различита става о природи колективног несвесног, како износи јапански филозоф, Јасуо Јуаса, говорећи о сарадњи између Јунга и Волфганга Паулија:

Оно што Паули назива Јунговом „одлучујућом променом“ јесте ова експанзија такве идеје колективног несвесног у *простор*. Колективно несвесно је, такође, дубоко и пространо несвесно које се шири изван граница појединачних бића (тј. ума и тела). Јунгова „одлучујућа промена“ је да је он наставио да размишља о томе не само у погледу времена, већ такође и у погледу простора.⁹¹ (Јуаса 2008: 160).

Размишљање у погледу простора значи да се у одређеном временском тренутку на читавом свету одједном појави неки архетип – он се шири акаузално, одједном је свуда, и није доспео постепеним ширењем из једног центра - дијахронијски. Код Фраја, књижевност се креће од митске фазе, кроз романтичку, до нискомиметичке, и опет назад. Модус као архетип на овај начин је нераскидиво везан за време и настаје у конкретним историјским условима. Међутим, у исто време се изнова јавља кроз историју, као да постоји *пре ње*. Модус у исто време испада и историјски и неисторијски феномен, што је контрадикторно.

4. I am conscious of contradictory forces in myself, some of which I judge to be good and others evil, which are continually trying to sway my will this way or that. The existence of these forces is given. I can choose to yield to a desire or to resist it, but I cannot by choice desire or not desire.”

⁹¹ “What Pauli calls Jung’s “decisive change” is this expansion of such an idea of the collective unconscious into *space*. The collective unconscious is, as it were, a deep and immense unconscious that spreads beyond the confines of the individual beings (i.e., mind and body). Jung’s “decisive change” is that he proceeded to think of it not only in light of time, but also in light of space.”

Фрај заправо полази од најранијих примера у књижевности и затим их узима за корене свеколике књижевности, апстрахујући их у четири модуса у којима се креће људска свест у доживљавању света. Фрај је увек своје структуре допуњавао значењима која су била крајње историјска, и за то се послужио психологијом. Ако се раније непотпуно психолошко тумачење помагало нараторским приступом, овде имамо обрнуту ситуацију: структурално-нараторски приступ недовољан је за разумевање и у помоћ се призивају психолошке теорије.

Лајтмотиви, нараторске правилности, стереотипи, текстуалне навике могу се објаснити и на други начин. Тако Фустерова (1987) каже да је ауторима витешког романа итекако била позната традиција писања романи, и то је подразумевало јасна обележја која су писци поштовали и која су омогућавала да корпус ових дела чини целину, али овога пута и структурално и историјскопоетички. Најпре, упућивања на постојање таквог жанра постоје и у самим романсама и у другим делима (Фустер 1987: 2); ауторка указује и на одговарајуће јунаке и одговарајуће авантуре (Фустер 1987: 3); затим на генеричке атрибуте као што су стил (структура стиха, одговарајући топови и конвенционалне формуле) (Фустер 1987: 8-13); Фустерова истиче специфичну структуру приче (која се одликује понављањима и варијацијама у наративу, те географским одредницама које служе да раздвоје или споје исте) – нарочит значај придаје структури диптиха (Фустер 1987: 14-22); ту је и подразумевана публика – романсе врло често почињу обраћањем публици које заправо често може бити само део конвенције, а не знак да је романса уживо извођена или да је такав сигнал требало да допринесе бољем усменом извођењу (Фустер 1987: 22-38); затим имамо контекст романсе унутар рукописа, који је често био значајан будући да су се у једном рукопису могле наћи разноврне врсте књижевних и некњижевних дела, од молитвеника, преко прича о свецима, романи, лирских песама, па све до историјских забелешки или, рецимо, теолошких расправа.

Ако је постојала предвидљивост од каквих елемената се састоји романса, и ако јој се могао подсмевати Чосер на више места, то онда говори да романса није била никакав осећај света и живота, већ установљен жанр као и сваки други.

Популарност романсе се можда најбоље може објаснити оним што Никола Мекдоналд прикладно назива „колективном фикцијом“. Она претпоставља заједницу слушалаца/читалаца који у њу улазе преко својег заједничког познавања њених кодова – њених понављања, позајмљивања и структура, код којих све доприносе њеном задовољству.⁹² (Ештон 2010: 22).

Није модус романсе тај који претходи жанру романсе, већ је жанр романсе, специфичан за средњи век, својим одјецима у потоњим епохама довео до формулисања појма модуса. Отуда се морамо сложити са Брук-Роузовом када, коментаришући Цветана Тодорова, каже:

Примедба Тодорова Фрају је да он своју теорију базира на критеријумима које потом не примењује коректно. Испада као да је баш супротно кренуо са пет постојећих модуса, до којих је дошао емпиријски, а затим емпиријски применио критеријуме, до којих је такође дошао емпиријски. [...] Фрајева теорија модуса је теорија историјских модуса, а не теоретских модуса.⁹³ (Брук-Роуз 2010: 58).

Поврх тога, Фрај не само да модусе емпиријски изводи, то јест, апстрахује, већ почиње и да их асоцијативно спаја са концептима који нужно нису изведени из саме књижевности већ из психологије. Ипак, као што каже Брук-Роузова, манипулација све различитијим категоријама попут четири годишња доба, четири дела дана, четири елемента, који се доводе у везу са текстовима, делује „субјективно и импресионистички“ (Брук-Роуз 2010: 59). Разумно је очекивати да ће оваква врста ретроактивне примене довести до збрке у дефиницији и жанрова и модуса.

⁹² “The popularity of romance is perhaps best accounted for as what Nicola McDonald aptly terms “collective fiction”. This assumes a community of listeners/readers who enter into it via their shared knowledge of its codes – its repetitions, its borrowings and structures, all of which contribute to its pleasure.”

⁹³ “Todorov’s reproach to Frye is that he bases his theory on criteria which he then does not apply correctly. It is as if he had on the contrary started with five existent modes, empirically arrived at, and then applied the criteria, also empirically arrived at, empirically. [...] Frye’s theory of modes is a theory of historical modes, not of theoretical modes.”

6. Витешки роман, Толкин и антиредукционизам

Видимо да различити теоретичари не могу да прецизно одреде границу између жанра и модуса и при покушају дефинисања напуштају поље књижевности, налазећи излаза у идеологији, психологији, антропологији.

Средњовековни писац још увек није антрополог или етнолог у смислу прикупљања или тумачења те грађе ради *ње same*. Проговоримо ли аристотеловском терминологијом, рекли бисмо да народна грађа за њега јесте *causa materialis*, и доиста, она се можда боље може разумети као материјал чији је *causa finalis*, циљ или сврха, нешто сасвим различито.⁹⁴ Он се не труди претерано да размрси значење чудних и нелогичних збивања, објеката, и ликова на које наилази у причама које користи као материјал. Винавер је, у студији *The Rise of Romance*, између осталог посветио пажњу двома кључним техникама при писању витешког романа, *sen* и *conjointure*, од којих прву налази код Марије Француске (Marie de France) и Готфрида Стразбуршког (Gottfried von Strasbourg), а другу код Кретјена.

Тумачећи прва два аутора, Винавер изводи закључак да *sen* означава

било коју врсту ауторове свесне интервенције чија је сврха да делу да̂ неку врсту усмерења, диспозиције, или значаја који он сматра одговарајућим.... Било која врста адаптације [...] мора, према Марији Француској, ради свог успеха зависити од паметне употребе два средства: откривања значења имплицитног у материји, и уношење таквих мисли (*sen*) које би могле украсити, или се могу учитати, у ту материју.⁹⁵ (Винавер 1971: 16).

⁹⁴ Проучавање фолклорне грађе као такве и због ње саме мораће да сачека романтизам, и стручњаке као што су браћа Грим, Елијас Ленрет, или Вук Стефановић Караџић, који ће прикупљати грађу како би је затим анализирали, а не да би од ње саставили нешто ново, до тада непостојеће. То, наравно, не значи прекид употребе народне грађе у сврху књижевноуметничког обликовања. Књижевност се и дан-данас враћа на ту грађу и употребљава је као материјал, и резултат тога је, наравно, књижевност. Резултат научног приступа је читава дисциплина, фолклористика.

⁹⁵ "any kind of deliberate intervention on the author's part intended to give the work the sort of direction, slant, or significance that he thought appropriate.... Any work of adaptation [...] must then, according to Marie de France, depend for its success on a judicious use of two devices: the discovery of the meaning implicit in the matter, and the insertion of such thoughts (*sen*) as might adorn, or be read into, the matter."

Далеко од тога да се само савремени критичари питају о смислу прича које смо наследили из прошлости. Такозвани „антрополошки материјал“ збуњивао је и средњовековне писце који су настојали да у те приче унесу смисла тако да их читалац може разумети. Може се рећи да је читава средњовековна култура писања и читања била прожета оваквим поступцима, у чијем средишту се налази поступак прављења књиге. Малори је сажео француску *Вулгату*, и њену архитектонику испреплетаних прича (*entrelacement*) поједноставио у линеарнији наратив, при чему је поприлично трпео религиозни слој дела, нарочито прича о Светом Гралу. У Немачкој је Хартман фон Ауе (Hartmann von Aue), „препричавајући“ Кретјеновог *Ерека и Ениду* (*Erec et Enide*) „ставио нове акценте при карактеризацији протагониста, Ерека и Ениде, понекад додајући, а понекад бришући материјал да би променио наше разумевање њихових мотивација“⁹⁶ (Расмусен 2006: 188). И не само то. Хартман се такође „игра са тензијама и контрастима који су имплицитни у темама и структурама приче да би критички промишљао о витешком роману“⁹⁷ (Расмусен 2006: 188) Иста је ситуација и са другим „језицима романсе“, те тако Ф. Рецина Псаки (F. Regina Psaki) закључује да три прозне италијанске романсе, *Tristano Veneto*, *Tristano Riccardiano*, и *Tavola Ritonda* (три варијације приче о Тристану и Изолди), „комбинују моделе који су биографски (индивидуални, епизодични, са једним протагонистом) и компилацијски (циклични, преплетени, са више протагониста) на тако упадљив начин да би их намерно проблематизовали.“⁹⁸ (Псаки 2006: 209). Енглески *Амис и Амилон* (*Amis and Amiloun*) „испитује језик и претпоставке романсе на почетку авантура које следе“⁹⁹ (Фустер 1987: 58).

Овен Барфилд (Owen Barfield), расправљајући о природи речи *фикција* и уопште о фиктивном, измишљеном, измаштаном, примећује да је нарочито за романсе карактеристично присуство измишљених бића као што су цинови и виле, у периоду који нам је и дао речи „вила“ и „чаробњаштво“:

⁹⁶ “[Hartmann also] sets new accents in the characterization of the protagonists, Erec and Enite, sometimes adding, sometimes deleting material in order to change our understanding of their motivations.”

⁹⁷ „...[as though Hartmann] were playing with the tensions and contrasts implicit in the tale’s themes and structures in order to reflect critically on chivalric romance.“

⁹⁸ “[these three prose romances] combine the biographical (individual, episodic, single-protagonist) and compilation (cyclical, interlaced, multi-protagonist) models so pointedly as to deliberately problematize them.”

⁹⁹ “[Amis] examines the language and assumptions of romance at the beginning of the adventures that follow.”

Оне [романсе – Д.К.] су тако биле називане због тога што су биле писане или рецитоване на *романском* вернакулару уместо на књижевном латинском, и изгледа да су се развиле из све већих тежњи средњовековних бардова да украшавају, на сопствену одговорност, традиционалне приче о историјским и митским догађајима. (Барфилд 2007: 205).¹⁰⁰

Међутим, како примећује К. С. Луис у свом есеју „Антрополошки приступ“ (“The Anthropological Approach”) нужан закључак је да, каква год била природа традиционалних прича, она се свакако није одликовала већом кохеренцијом и повезаношћу у односу на каснија „пропадања и девијације“ романи. Управо супротно, каже он, осврћући се на Винавера:

Романса је катедрала: антрополошки материјал је грађевински камен који су зидари употребили. Он је показао на примеру конкретне приче да је сваки корак од магловитог порекла ових прича напредовање у кохеренцији, у сугестивности, у имагинативној снази.¹⁰¹ (Луис 2013: 306).

К.С. Луис је у свом есеју о психоанализи и књижевној критици овакво наступање у теорији и критици разобличио као „фројдовско“: што се Фројда тиче, „ми уживамо у производу као у фантазији – да је читање, као и писање, испуњавање жеља.“¹⁰² (Луис 2013: 287). Барон, Вилсонова, Бруер, Фрај наступају са Фројдовога становишта, о којем се може расправљати, али не у оквиру књижевности, већ психологије или антропологије. Луис запажа да они прелазе са питања „Зашто и како треба ово да читамо?“ на „Зашто је писао?“, а да притом, то „зашто“ више не значи „са којом намером?“ већ „приморан којим

¹⁰⁰ “They were so called because they were written or recited in the *romance* vernacular instead of in literary Latin, and they seem to have developed out of an increasing tendency among the medieval bards to embroider, on their own responsibility, the traditional accounts of historical and mythical events.”

¹⁰¹ “The romance is the cathedral; the anthropological material is the rubble that was used by the builders. He has shown as regards one particular story that every step away from the dark origins is an advance in coherence, in suggestion, in imaginative power.”

¹⁰² “[...] that we enjoy the product as a fantasy – that reading, as well as writing, is wish-fulfillment.”

узроцима?": „Он не пита за коначни узрок, који би још увек имао неку књижевну важност, већ за покретачки узрок, који нема никакву.“¹⁰³ (Луис 2013: 286).

Метафора катедрале је слична алегорији куле коју је Толкин у врло сличне сврхе употребио да би проучавање *Беовулфа* извукао из историјских, антрополошких, археолошких, теолошких разматрања и вратио дискусију поново у поље филологије. Укратко, када истраживачи наиђу на стару кулу (у Толкиновој алегорији то је *Беовулф*; у овој расправи се то може превести на витешки роман или *Господара прстенова*), и утврде да је саграђена од камења које је припадало некој старијој грађевини (што је претпостављена фолклорна грађа, древни мит од којег је све кренуло, итд.), они растуре ту кулу, и почну да испитују камење – неки чак и нађу угаљ испод куле, и потпуно забораве на саму кулу. Она им више није занимљива као таква, односно, не баве се њом ради ње саме, већ или као куриозитетом који сакрива нешто много занимљивије, или сметњом од које не могу да виде битније ствари. У сваком случају, такав приступ их доводи до ситуације да не могу да јој нађу сврху. Толкин каже:

'Како је то чудан човек! Замислите да је користио ово старо камење само да би изградио бесмислену кулу! Зашто није обновио стару кућу? Није имао никакав осећај за пропорције.' Али са врхе те куле, човек је могао да погледа на море.¹⁰⁴ (ВМС: 8)

Питер Крефт (Peter Kreeft) у својој студији под називом *Толкинова филозофија (The Philosophy of Tolkien)* анализира филозофске слојеве у целокупном Толкиновом делу. У поглављу о метафизици – дисциплини филозофије која се управо бави *првим претпоставкама и принципима* – Крефт сажето излаже да постоје барем три одговора на питање колика је стварност. Први одговор је да у свету постоји више од онога што можемо да видимо или замислимо. Други је да има мање ствари него што можемо да замислимо: у природној науци то би значило – све су атоми; а у књижевној критици – све

¹⁰³ "He is asking not for the Final Cause, which would still have some literary importance, but for the Efficient which has none."

¹⁰⁴ "He is such an odd fellow! Imagine his using these old stones just to build a nonsensical tower! Why did not he restore the old house? He had no sense of proportion.' But from the top of that tower the man had been able to look out upon the sea."

су архетипови, мотиви и теме. Трећа могућност је да има управо онолико ствари колико смо спознали, што би значило да смо дошли до краја сазнања.¹⁰⁵ (Крефт 2005: 32-33). Крефт Толкина сврстава у прву категорију, према којој је свет огроман, пун, премрежен могућностима, и наглашава колико је битно какав смо став заузели према свету:

Разлика је потпуна, и то је разлика која се тиче апсолутно сваке ствари у вашем животу. Она даје боју свему. Јер ако верујете у прву филозофију, као што је Шекспир веровао, као што је Толкин веровао, и као што је већина предмодерних људи веровала, онда ваш темељни став према свој стварности јесте чудо и понизност. Ви сте попут малог детета у великој кући. Као што је Толкин рекао у једном од својих писама, „Ти си у веома великој причи.“ Очекујете мистерије, очекујете више ствари: ужасе од којих ће вам срце застати и радости од којих ће се сломити. Стварност је велика.¹⁰⁶ (Крефт 2005: 33).

Ралф Вуд у својој књизи *Јеванђеље по Толкину: визије Краљевства у Средњој земљи (The Gospel According to Tolkien: Visions of the Kingdom in Middle-earth)* повезује Толкинов антиредукционизам са хришћанским схватањем историје као тока у којем се ништа не понавља, и све игра своју улогу. Пагански митови су циркуларни, *вечито враћање истог*, и одвијају се у безвременом простору. Али, истиче Вуд, „Толкинов митски свет је, супротно томе, темељно историјски. Ниједан догађај се никад не понавља, и свако створење има јединствену важност.“¹⁰⁷ (Вуд 2003: 43). У овом светлу, видимо да структурално-формални приступи, који теже томе да феномене проматрају аисторијски, нису довољно адекватни за разматрање Толкиновог дела.

¹⁰⁵ То је, према Крефту, Парменидово схватање. Парменид је говорио да су „мишљење и Бивство исто“. Не схватају сви на овај начин Парменида. Хајдегер је сматрао да то не значи пуки идентитет између два објекта као што би биле две столице, већ то да мишљење и Бивство припадају једно другом, да једно на друго „належу“. Ово неће бити без својег значаја у даљој дискусији о Толкиновој теорији фантастике.

¹⁰⁶ “It makes a total difference, a difference to absolutely every single thing in your life. It colors everything. For if you believe the first philosophy, as Shakespeare did, as Tolkien did, and as most pre-modern peoples did, then your fundamental attitude towards all reality is wonder and humility. You are like a small child in a large house. As Tolkien said in one of his Letters, “You are inside a very great story.” You expect mysteries, you expect moreness: terrors to stop your heart and joys to break it. Reality is big.”

¹⁰⁷ “Tolkien’s mythical world, by contrast, is thoroughly historical. No event is ever repeated, and every creature has unique importance.”

Упориште се веома лако може наћи и у самим делима. Тако, на самом крају *Хобита*, Билбо и Гандалф воде разговор о авантури кроз коју је Билбо прошао, и Билбо са дивљењем примећује како су се стара пророчанства ипак остварила на неки начин. Следи Гандалфов одговор:

„Наравно!“, рекао је Гандалф. „А зашто се не би обистинила? Зар можеш сумњати у предказања, ти који си лично учествовао у њиховом остварењу? Не верујеш ваљда озбиљно, је ли, да су се све твоје пустиловине и бекства успешно завршили зато што имаш среће, само тебе ради? Ти си племенита особа, господине Багинсе, ја те веома волим. Али поред твоје мале особе толико још тога има у овом широком свету!“¹⁰⁸ (Н: 288).

Када у *Дружини прстена* Фродо и Гандалф причају о томе како је Билбо нашао Прстен, и како се све одиграло тако да Прстен на крају заврши код њега, Гандалф ће, доследно претходном, одговорити да се догађаји у свету одвијају према плановима који надилазе појединачне перспективе:

Иза тога је било још нешто, изван сваког плана Прстенотворца. Не могу то да изразим једноставније доли да кажем како је Билбо био *намерен* да нађе Прстен, и то не одлуком његовог творца. У том случају ти си такође *намерен* да га поседујеш. А то може бити охрабрујућа помисао.¹⁰⁹ (FR: 55).

У сваком случају антиредукционизам код Толкина је присутан не само у његовим прозним већ и у академским делима. Толкину се не би свидело свођење романсе на идеологију или антропологију. У свом утицајном предавању „Беовулф: чудовишта и критичари“ побунио

¹⁰⁸ Превод Мери и Милана Милишића (Ц. Р. Р. Толкин, *Хобит*, Нови Сад: Соларис, 2011, 356) “Of course!” said Gandalf. “And why should not they prove true? Surely you don’t disbelieve the prophecies, because you had a hand in bringing them about yourself? You don’t really suppose, do you, that all your adventures and escapes were managed by mere luck, just for your sole benefit? You are a very fine person, Mr Baggins, and I am very fond of you; but you are only quite a little fellow in a wide world after all!” Занимљиво је колико је овај цитат другачије употребљен у екранизацији *Хобита* из 2014. године, где Гандалф предказања и могући уплив провиђења („тајна рука смјелога случаја“, како би рекао Његош у *Лучи микрокозма*) заправо приписује Прстену.

¹⁰⁹ Превод Зорана Станојевића (Dž. R. R. Tolkien, *Дружина прстена*, Београд: IP ESOTHERIA, 2002, 69): “Behind that there was something else at work, beyond any design of the Ringmaker. I can put it no plainer than by saying that Bilbo was *meant* to find the Ring, and *not* by its maker. In which case you also were *meant* to have it. And that may be an encouraging thought.”

се против таквих интерпретација *Беовулфа*. Уводни део предавања односи се на чињеницу да је *Беовулф* заправо најмање био разматран као поезија (ВМС: 5-9), а углавном као извор за археолошка, историјска, филолошка, и митолошка истраживања. Најбитније за њега јесте изједначавање *Беовулфа* са народном приповетком: „говори нам се изнова да је главна прича *Беовулфа* необуздана бајка.“ (ВМС: 12).

Толкин не само да је против изједначавања писаца и књижевних дела из различитих епоха већ је против таквих изједначавања уопште:

Лепљење 'ознака' на писце, живе или мртве, јесте неприкладан поступак, у било којим околностима: детињаста забава за ограничене умове: и веома 'умртвљујућа', јер у најбољем случају пренаглашава оно што је заједничко одабраној групи писаца, и скреће пажњу са онога што је *јединствено* (и што се не може класификовати) код сваког од њих, и што је елемент који им даје живот (ако га уопште имају). Али не разумем како би ја требало да будем означен као 'верник у морални дидактизам'. Ко ме тако означаје? У сваком случају то је супротно од мог поступка у *Господару прстенова*. Ја нити проповедам нити подучавам.¹¹⁰ (Letters: 414).

У својим предавањима о *Беовулфу* Толкин коментарише једну паралелу коју су критичари пре њега успоставили између *Беовулфа* (867ff) и два пасуса из *Сер Гавејна и Зеленог витеза* и *Чосеровог „Пароховог пролога“*. Укратко, ради се спомињању алитеративног метра. Наизглед делује као да 'word oþer soðe gebunden' и 'with le lletteres loken' оба упућују на технику алитерације. Прво, каже Толкин, староенглеска фраза уопште не говори о алитерацији; повезивање речи не односи се на метар већ на дикцију, односно на прикладност одређених речи у односу на оно што се описује (ВТС: 283). Друго, у доба када је писан *Беовулф*, алитерација је била главни начин састављања поезије, те није било неопходно нарочито се освртати на њу. То је, међутим, било неопходно у четрнаестом

¹¹⁰“Affixing 'labels' to writers, living or dead, is an inept procedure, in any circumstances: a childish amusement of small minds: and very 'deadening', since at best it overemphasizes what is common to a selected group of writers, and distracts attention from what is *individual* (and not classifiable) in each of them, and is the element that gives them life (if they have any). But I cannot understand how I should be labelled 'a believer in moral didacticism'. Who by? It is in any case the exact opposite of my procedure in *The Lord of the Rings*. I neither preach nor teach.”

веку када је постојао „поетички рат“ између алитерације као старог обичаја и римовања као новог. Тако је на пример Песник *Гавејна* изабрао алитерацију, а Чосер римовање. Зато Толкин закључује следеће:

Блиска паралела између пасуса у *Беовулфу* и *Гавејну* стога нестаје. Брига старих дворских минстрела и њихове далеко изглачаније и софистицираније вештине односила се на стил; алитеративни песници из четрнаестог века бринули су првенствено о томе да очувају свој домаћи *rum-ram-ruf*.¹¹¹ (ВТС: 284).

Свако биће у свету је јединствено, и уместо да се бавимо категоријама, боље је да се бавимо бићима у њиховим појединостима. Шипи (2014) у свом есеју „Толкин као приређивач“, каже да иако „би Толкин био идеалан аутор историје (ниједна до сада још није написана) средњовековне књижевности његових омиљених округа [...] та идеја изгледа да му никада није пала на памет.“¹¹² (Шипи 2014: 41). У „Опроштајном обраћању Универзитету у Оксфорду“, сâм Толкин каже: „Ја бих увек радије покушао да исцедим сок из једне једине реченице, или да истражујем импликације једне речи него да покушам да сумирам неки период у једном предавању, или да песника сведем на један пасус.“¹¹³ (ВА: 224). Шипи наводи да је, упркос модерном схватању приређивања као лакшег посла у науци о књижевности, Толкин сматрао другачије. Он каже да би Толкин таквим критичарима одговорио да, док критичари могу прескочити неки пасус који је тежак за разумевање, приређивачи „морају да дођу до закључка о значењу сваке речи“¹¹⁴ (Шипи 2014: 41). Довољно је једну реч у средњовековном рукопису погрешно схватити или не схватити уопште и да целокупни смисао дела почне да нам измиче. Тумачење може почети тек када у потпуности владамо текстом. Свака одлука приређивача средњовековне књижевности зато има огроман утицај на рецепцију дела. Шипи закључује: „Приређивање

¹¹¹ “The close parallelism of the passages in *Beowulf* and *Gawain* thus disappears. The concern of the old courtly minstrels with their far more polished and sophisticated art was with style; the fourteenth century alliterative poets were concerned primarily to conserve their native *rum-ram-ruf*.” – „*rum-ram-ruf*“ је начин на који је Чосер хумористично окарактерисао алитеративну технику. [Д.К.]

¹¹² “Tolkien would have been the ideal author for an account (none has ever been written) of the medieval literature of his favourite counties in the West Midlands, but the thought seems not to have occurred to him.”

¹¹³ “I would always rather try to wring the juice out of a single sentence, or explore the implications of one word than try to sum up a period in a lecture, or pot a poet in a paragraph.”

¹¹⁴ “[editors] have to come to a conclusion about the meaning of every word.”

је темељ, најважнији део при враћању у живот древних дела и заборављених аутора. Све остало је просто суперструктура.¹¹⁵ (Шипи 2014: 41).

Толико је Толкин бивао опседнут детаљима, појединачним речима и фразама, да се може рећи да цео његов књижевни опус почива на речима. Атертон каже: „Користећи староенглески Толкин је почињао од речи и локација, појединачних речи и личних имена, од којих је испредао своје веће приче и теме...“¹¹⁶ (Атертон 2014: 219). Филолог може разлучити значење имена, и понудити нека решења зашто се лик баш тако зове, без могућности да то докаже. Писац је, међутим, маштом у стању да осмисли свет приче у коју би се овако названи лик смислено уклопио. Атертон каже: „Једна од његових мотивација када је писао своје романе била је да истражи староенглеске речи и идеје на имагинативан начин; јер тамо где је филолошка наука била опрезна, имагинативна фикција могла је да се усуди да иде много даље.“¹¹⁷ (Атертон 2014: 228).

Толкин је упорно одбијао да каже који је смисао његовог дела, што је јасно подцртао у предговору *Господара прстенова*. Он најпре пориче да у делу постоји „унутрашње значење или 'порука“ (FR: xviii), и истиче да је немогуће да инспирација буде 1939. година или Други светски рат, јер је дело замишљено пре тога, и фактички већ било скоро завршено када је употребљена нуклеарна бомба. Одбацујући таква тумачења, Толкин каже како би он хтео да се дело разуме:

Радије бирам историју, истиниту или измишљену, са својом разноликом применљивошћу на мишљење и искуство читалаца. Мислим да многи мешају 'применљивост' са алегоријом; али ова прва почива у слободи читаоца, а друга у планској доминацији аутора.¹¹⁸ (FR: xix).

¹¹⁵ “Editing is the foundation, the most important part of bringing ancient works and forgotten authors back to life. All the rest is merely superstructure.”

¹¹⁶ “In using Old English Tolkien began with names and locations, single words and personal names, out of which he wove his larger stories and themes...”

¹¹⁷ “One of his motivations when writing his novels was to explore Old English words and ideas imaginatively; for where philological scholarship was cautious, imaginative fiction could venture much further.”

¹¹⁸ “I much prefer history, true or feigned, with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think that many confuse ‘applicability’ with ‘allegory’; but the one resides in the freedom for the reader, and the other in the purposed domination of the author.”

Врлина књижевног дела је у поливалентности, опализацији, вишесмислености, чак и неразумевању, и *примраку* који је извор даљих истраживања и читања. Примењивост не значи да неко књижевно дело нема везе са стварношћу, или није „одраз стварности“, већ да то дело није искључиви одраз једне једине ситуације из дате стварности. *Господар прстенова* може да се примени и као илустрација опасности нуклеарне технологије, али може се применити и као критика технологије, чему ће бити посвећено посебно поглавље овог рада.

Као и витешки роман и романса, и Толкиново дело је подједнако вишеслојно, због чега му треба подједнако пажљиво приступати. Верлин Флигер (Verlyin Flieger) каже да се у писању *Господара прстенова* Толкин угледао на различите књижевне облике:

Не предлажем да се *Господар прстенова* припише једном одређеном жанру, као што су бајка, еп или романса. Књига врло јасно води порекло од сва три жанра, и гледати на њу као да припада само једној категорији значи пропустити суштинске елементе кој дели са другим жанровима.¹¹⁹ (Флигер 2004: 123).

Господар прстенова не само да репродукује форме ових књижевних жанрова већ заједно са њима и преузима и културолошке матрице у којима су ти жанрови цветали. Округ је налик на бајковита села из којих се јунак упушта у авантуру у великом свету. Билбо и Фродо су веома блиски анонимном јунаку из народне приповетке којем је најчешће циљ само да преживи, и то уз помоћ своје довитљивости, а не снаге. Са супротне стране су јуначко друштво Рохана, као и аристократски Гондор. У Рохану имамо етос једног *Беовулфа*; из Гондора потиче пандан витезу у Средњој земљи, Арагорн, син Араторнов. Као и многи витезови у средњовековној књижевности, и он је маскиран, непознат, недовољно признат, и мора да заслужи своје краљевство. Лотлоријен је чудесно место које евоцира Броселијанду витешких романа. У њему је сва зачудност нељудског, вилинског света који има своје бриге и живи по својим законима и мерилима. Ступање дружине прстенова у Лоријен равно је одласку у онострано. Тамо се време другачије понаша, и

¹¹⁹ "I do not propose to assign *The Lord of the Rings* to a particular genre, such as fairy tale, epic or romance. The book quite clearly derives from all three, and to see it as belonging to one category is to miss the essential elements it shares with the others."

хобитима делује као да се зауставило. Ова три слоја лако се могу повезати са бајком, витешким романом, и епом. Шире гледано, Толкиново дело садржи и митску димензију, што је најочигледније у *Силмарилиону*, који почиње митом стварања света; „Акалабет“ је обрада Платоновог мита о Атлантиди.

Већина критичара би рекла да је *Господар прстенова*, формално-структурално, романса; за Бруера би он ипак био романса у правцу основне приче попут бајке; дело је и називано романом-бајком; Џејн Ченс је дело окарактерисала као *ep*, а Грент је томе додао придев *хришћански*. Флигерова овде сумира ове утицаје и уздржава се од тога да дело ограничи на само једну категорију.

И витешки роман као жанр и Толкинов *Господар прстенова* (као и друга његова дела) представљају укрштање разноврсних погледа на свет, језичких теорија, историјских дилема, естетичких разматрања, филозофских проблема, теолошких питања – па и индивидуалних фрустрација. Сваки редуktivни, једностранни приступ онемогућио би да се дело сагледа у свој пуноћи, која је, чини се, неисцрпна. Ипак, како је тема овог рада истраживање односа између Толкина и *витешког романа*, у следећем делу осврнућемо се управо на историјат и развој витешког романа да бисмо осветлили овај градивни елемент Толкиновог дела и конкретне везе са њиме.

II

ИСТОРИЈСКИ ПРЕГЛЕД СРЕДЊОВЕКОВНОГ ВИТЕШКОГ РОМАНА

1. Преглед корпуса витешких романа

Као што смо видели, витешки роман и романсу је тешко дефинисати и томе је посведочио претходни сегмент. Покушаји да се то уради били су корисни макар као доказ да се овом феномену може прићи из разних углова. Да ли ће се неко од наведених разумевања након евентуалних корекција и допуна стабилизovati, показаће време. Како каже Барбара Фјукс (Barbara Fuchs), добро је познато да романа измиче категоризацији: „Критичари се не слажу да ли је у питању жанр или модус, питају се о њеном пореклу и историји, и чак о томе шта обухвата. Али, парадоксално, читаоци су често у стању да прећутно препознају романсу: они је препознају чим је угледају. Моји студенти то зову „оном атмосфером бајке“, мешавином архаичног и идеализујућег...”¹²⁰ (Фјукс 2004: 1-2).

Разноврсност корпуса витешких романа кореспондира са разноврсношћу Толкиновог корпуса, али и многоструких утицаја које је Толкин примао из средњовековне књижевности. Да би се схватила Толкинова модерност, неопходно је видети шта је Толкинова традиција, и на које начине он иновира ту традицију. У супротном би све референце и алузије на средњовековна дела, осим оних главних и многима познатих (попут артуријанских легенди) које ће наћи своје место при анализи Толкиновог дела, напосто бивале нејасне и не бисмо били у стању да јасно уочимо везе, слагања и одступања.

Ко је писао витешке романи? Какав је њихов свет? Које врсте витешких романа постоје? То су питања на која ћемо се у даљем тексту потрудити да пружимо одговоре.

¹²⁰ “Critics disagree about whether it is a genre or a mode, about its origins and history, even about what it encompasses. Yet, paradoxically, readers are often able to identify romance almost tacitly: they know it when they see it. My students call it “that fairy-tale feeling,” a mixture of the archaic and the idealizing...”

2. Писац витешких романа

Средњовековни писац се може јавити макар у четири облика, а понекад и у сва четири: записивач, компилатор, коментатор и аутор. Средњовековни записивач, *scriptor*, „'додаје и мења' не само ненамерно, као композитор, већ и намерно. Он замењује нејасне изразе познатијим, изоставља и преправља пасусе, и понекад додаје пасусе из других извора или чак пасусе које је сам саставио.“ (Бероу 2008: 33)¹²¹.

Једноставнији, популарни, римовани витешки романи препуни су лаких рима и предвидљивих мотива и дела су средњовековних рапсода познатих као путујући певачи (*minstrels*). Популарни витешки романи обилато користе готове песничке формуле са понеким импровизацијама. Аутори ових романа најчешће су непознати, иако рецимо знамо да је аутор *Сер Лаунфала* (*Sir Launfal*) извесни Томас Честер (Thomas Chestre). У његовом случају видимо недостатак контакта са аристократском средином, јер како каже Свон, у овом витешком роману имамо „дивљење или непознавање једног аутсајдера према богатству и положају и нема разлога да не верујемо да је Честер био само скроман и талентован минстрел.“¹²² (Сендс 1986: 202).

Међутим, главни извор артуријанских легенди није био трубадур, већ историчар, Џефри од Монмута (Geoffrey of Monmouth). Роберт Вас (Robert Wace) и Кретјен де Троа били су црквењаци или веома блиски црквеним круговима. Исти је случај са Песником *Бисерке*, коме је *Сер Гавејн и Зелени витез* тек једно од дела; остала три су религиозне поеме, а спорни *Свети Еркенвалд* (*St. Erkenwald*) је алитеративна поема у којој се разматра проблем да ли људи из претхришћанске ере могу ићи у рај ако су били праведни, али не и крштени. Коментатори су са правом закључили да је и овај песник био човек од цркве, који је додуше сасвим сигурно имао везе са краљевским двором Ричарда Другог. Лајамон (Layamon) је такође био свештеник. И Вас, и Кретјен, и Песник *Бисерке* и Лајамон су се кретали у аристократској средини која прожима витешке романе.

¹²¹ “‘adds and changes’ not only inadvertently, like the compositor, but also deliberately. He replaces obscure expressions with more familiar ones, omits and rewrites passages, and sometimes adds passages from other sources or even passages of his own composition.”

¹²² “[Launfal] shows an outsider’s admiration for or ignorance of wealth and rank and there is no reason to believe that Chestre was other than a humble and talented minstrel.”

Међутим, оно што спаја и дворске и путујуће писце витешких романа јесте да, иако пишу о витешким авантурама, *они сами нису витезови*, који су често били неписмени. Витешке авантуре какве су приказане у витешким романима немају историјског додира са средњовековним витезовима и њиховим дужностима и задужењима. Томас Малори је нешто најближе могуће комбинацији витеза, односно, ратника, и писца. Малоријево ратно искуство је можда допринело вишем нивоу реализма и мања склоност ка фантазији, чудима, магији код овог писца у односу на његове претходнике.

Видимо да је раскорак између фикције и стварности био врло јасан и у то време. Међутим, оно што је давало драж и вредност витешким романима, нарочито оним савршеније форме и композиције какви се налазе код Кретјена или Песника *Бисерке*, јесте вишеслојна средњовековна херменеутика. Витешки роман, ако је дело вредно пажње, треба не само да прикаже свет, већ и да буде тако састављен да се алегоријски и анагогијски из њега могу извући и етички и есхатолошки закључци о Дужности, Љубави, Оданости, Храбрости, Честитости. Укратко, он треба и да опише, и да забави, и да подучи. То примећује Ричард Коупер, који каже да су средњовековни витешки романи „чешће прескриптивни, а не дескриптивни“¹²³ (Коупер 1999: 33), и да циљају на витешки идеал. На основу сведочанстава, он потврђује да су витезови били упознати са овом литературом, јер важно је присетити се да је она била *рецитована*, односно да није изискивала писменост публике. Отуда су витешки романи проповедајући идеал витештва утицали на то да се и актуелна пракса витезова-слушалаца постепено мења у том идеалном правцу.

Могу се извући веома корисне паралеле са Толкиновим делом. Наиме, Толкин је попут горе споменутих софистицираних аутора, био веома религиозан и теолошки образован, те његова дела обилују алузијама на хришћанску веру и учење. Поред тога, Толкин се у *Господару прстенова* представља као коментатор, преписивач, и компилатор, док је заправо аутор, чиме се у једној личности сједињују све четири функције средњовековног аутора. Уз то, у *Господару прстенова* ликови често певају песме које се јављају у више варијанти, што неодољиво подсећа на трубадурску традицију. Тиме је Толкин хтео да дочара специфичну средњовековну атмосферу. Сâм *Господар прстенова* је

¹²³ “more often prescriptive than descriptive”.

сложена романа. Толкин је средњовековну традицију наслањао у више слојева: ликови певају витешке романе који се односе на легендарну историју Средње земље, док и сами учествују у једном великом витешком роману. Према овим критеријумима није тешко Толкина сврстати у (псеудо-)средњовековног писца.

3. Свет витешког романа

Када смо уочили раскорак између фикције и стварности, јасно је да витешке романе нећемо читати да бисмо се информисали о свакодневном животу у Средњем веку. Ипак, постоји доза ироније да је управо витешки роман од свих средњовековних жанрова највише утицао на формирање слике средњовековног живота у свести савременог човека, како примећује К. С. Луис (Луис 2010: 8-9). У њему је најбоље очувана хијерархијска структура тадашњег друштва: краљ, племство, витезови, кметови. Земаљска хијерархија је одраз небеске хијерархије, Бога и његових анђела. Овакво схватање света задржало се све до ренесансе, те у Шекспировом *Магбету* (*Macbeth*) имамо врло јасне назнаке да се убиство краља тумачи као убиство Божјег намесника на земљи, што има свеобухватне последице по Шкотску, која се претвара у кошмарну земљу у којој чак и коњи почињу да гризу једни друге. Присутне су разне врсте преувеличавања. Добри краљеви су оличење врлине, вазали су или крајње одани или крајње превртљиви, грешке су драстичне као и покајања. Ниједан друштвени положај није измишљен, као ни поделе на краљевства или царства. Инвенције нема ни у погледу религиозне стварности. Борба између хришћанства и ислама оличена у крсташким ратовима који су се одвијали у том периоду преликана је и у витешком роману. Становиште је најчешће хришћанско. Протагонисти су по правилу хришћани, а место *Другог*, непријатеља, грабљивца, често заузимају Сарацени, који су симболизују исток или исламски свет. Ипак, важно је приметити да у знаменитом *Парцифалу* (*Parzifal*) Волфрама од Ешенбаха (*Wolfram von Eschenbach*) управо имамо покушај помирења између хришћана и муслимана кроз побратимљење хришћанског и муслиманског ратника.

То је, такорећи, спољашњи, можда чак и површни слој витешког романа. Дубински, необичан, чак и фантастичан приказ света, присутан је већ у категоријама простора и времена. Шта то значи? Укратко речено, простор је подређен нарацији. Ликови су у стању да пређу велике раздаљине веома лако. Никада се не пружа (нарочито у једноставнијим витешким романима – у *Сер Гавејну* и *Зеленом витезу* је авантура детаљније описана) некаква географска оријентација – колико је миља пређено, у ком правцу. Највише у том смислу што можемо добити је поларитет Запад-Исток, као код *Флориса и Бланишфлер* (*Floris and Blancheflower*) у којем се радња разрешава у источном царству. Могуће је повући неке паралеле између егзактних географских локација и предела у витешким романима. Тако рецимо 'Glastinbery' (у ствари Glastonbery) одговара магичном острву Авалон; оно, пак, може да се јави као 'Olygoun', што је у ствари добијено кварињем речи 'Pe d'Oléron'. 'Pe d'Oléron' је острво у Француској које се, што је занимљиво, не налази у Бретањи која је честа локација у витешким романима. Конкретно се 'Olygoun', односно, 'Pe d'Oléron', јавља у енглеском *Лаунфалу*, што није чудно, јер се ради управо о обради приче Марије Француске по имену *Ланвал* (*Lanval*). У Бретањи је такође чувена шума Броселијанда (*Broseliande*), коју први пут спомиње Роберт Вас – а која фигурира, као што ћемо видети, и у Толкиновој причи о Отруу и Итрун. Велике су недоумице око тога где се заправо налазио Камелот краља Артура. У споменутом Лаунфалу, краљ Артур столује и у Гластонберију, али и у Кардевилу (*Kardevyle*), који је потенцијално идентификован као Карлајл у Камберланду (*Carlisle, Cumberland*). У *Принцу Хорну* (*King Horn*) имамо краљевство које својим именом треба да оличава Запад, и које се у оригиналу зове *Westernesse*, а превод би можда могао бити Западна земља. Исти овај назив, *Westernesse*, имамо код Толкина као назив за Нуменор – који је такође измишљен по узору на још једно митско острво, Платонову Атлантиду. То је тек један од Толкинових дугова средњовековном витешком роману. Географске локације су песницима можда више служиле као публици познати називи, а мање као прецизна информација где се радња дешавала. Камелот, упркос бројним опсежним истраживањима, никада није потврђен на одређеном месту. Броселијанда је магична шума у којој се могу десити чудне ствари; Камелот је седиште краља Артура и симбол његовог краљевства; Авалон је вилинско острво на које витезови могу доспети (као Лаунфал), и које је судбина наменила

као вечни дом краљу Артуру. Лингвистичке, географске, историјске паралеле могу указати на то из којег дела Енглеске или Француске потиче писац, или која дела је читао и из њих преузео називе, али она тешко да се могу дотицати суштински митолошких одличја ових места. Простор је у витешком роману заправо само привидно јасан. Сви топоними и даље нас неће одвести до места одвијања радње у реалном свету. Суштински, простор је нејасан, а просторне одреднице су структурално-нараторолошке по својој природи, и више под симболичким него историографским или географским набојем. Много је важнија чињеница да својом разноврсношћу различите локације указују на велика јунакова путовања, чиме потрага добија епски карактер.

Исто важи и за време. У витешким романима, време више служи као стилско средство, да нагласи муке и авантуре јунака. Десетине година могу проћи, а да то не остави трага на протагонисти, нити да утиче на његово понашање. Он ће се и пре и после често епских протока времена понашати мање-више исто. Због тога је употреба временских фраза попут „лутао је седам година“, „после много година“, више реторичка и нараторолошка. Реторички, она је ту да задиви публику истрајношћу витеза који упркос свему долази до циља, и не мари за године. Нараторолошки, овакви временски опсеци служе да уведу динамику у заплет. То је техника врло налик на бајке, где често имамо изразе попут „био једном... када је после много година остарио... после седам година... живели су срећно до краја живота...“. Ове одреднице нису ту да би биле прецизне на историографски начин. На основу њих није могуће прецизирати годину у којој је почела или се завршила радња, нити је могуће одредити старост јунака. Наизглед површни третман старости ликова у ствари можда указује да није толико битно колико ко има година, и да ли је почео да седи, већ се нагласак ставља на квалитет времена. Време је то које сазрева, а не лик. Чињеница да протагониста лута седам година, и да се тих седам година не описује у нарочитом детаљу значи да човек ништа не може наћи или постићи самостално. Потребно је да сазре тренутак, и да ствари почну да стају свака на своје место. Наук о времену који се може извести из витешких романа је стога да потрага по себи није довољна. Ко нешто тражи мора да схвати да у исто време мора и да чека. Лични напор и ишчекивање нечега што није под нашом контролом заједно доводе до успеха. Отуда није чудно да се витешком роману често спочитавају невероватне коинциденције. Оне су заиста само

коинциденције ако прихватимо да ствари зависе од ликова самих, и да су они „набасали“ на нешто тиме што су на сва врата покуцали, и она права се по сили уложеног труда и теорије вероватноће отворила. Имплицитно разумевање времена у витешком роману јесте да никакав труд витезов не би био довољан да у некој пустопољини наиђе на оазу да није било виших сила, попут Бога или провиђења. Оно што једном критичару може изгледати као коинциденција, средњовековном писцу или читаоцу је можда изгледало, како Његош вели, као „тајна рука смјелога случаја“. Наизглед случај, а у ствари смислени и смишљени догађај.

Дискусију о мимези чудесног у витешким романима нисмо без разлога почели овим разматрањима простора и времена. Наиме, оваква реторичко-наратолошка употреба категорија простора и времена присутна је без изузетка у свим витешким романима. У многим од њих могу недостајати елементи магије, необични догађаји, чудесна бића. Нису сви витешки романи прожети специфичном келтском атмосфером која је заправо најближе везана за артуријански циклус. У свима је третман простора крајње 'негеографски', као што је третман времена крајње 'неисторијски'. То чак важи и за сложена, уметничка дела, као што је *Сер Гавејн и Зелени витез*. Песник се у овом делу веома потрудио да време озбиљно схвати. Његов приступ је готово календарски. Радња почиње и завршава се око Божића. Води се рачуна да се тачно опише шта се дешава сваког од три дана које Сер Гавејн проводи у Берсилаковом замку. Временски опсег није нарочито реторички – никога неће импресионирати годину дана као што би га импресионирано да је рецимо Берсилак рекао „Доћи ћу након седам година!“ и да је после тога тих седам година прескочено као да се ништа није десило. Напротив. Овде је Гавејново путовање до Зелене капеле приказано као веома мучно, тешко и дуго, али није трајало годинама, већ данима. Уосталом, о овако комплексној структури *Сер Гавејна и Зеленог витеза* као и детаљистичком и педантном приступу проблематици времена писали су, између осталих, Вотсон (1949), Рендал (1957), и Хауард (1964). Вотсон указује на литерарну манипулацију песникову тако да се читаоцу/слушаоцу чини да је од тренутка када је ступио у Берсилаков замак, до тренутка када је дошао до Зелене Капеле, прошло три дана, а не четири колико је случај (Вотсон 1949: 86). Рендал структуру дела пореди са Ван Ајковим знаменитим триптихом, претходно сачинивши табеларни приказ одвијања

радње у којем се огледа изузетна симетричност дела (Рендал 1957: 162-163). У том светлу, Хауардово (1964) уочавање регуларности попут појављивања феномена у двојкама (два обезглављивања, два двора, две исповести), или тројкама (три искушења, три лова, три пољупца, итд.) само даље наглашава песникову посвећеност детаљу. Он не само да је водио рачуна о симболизму, као и ритуалним бројевима и симетријама, већ је то уклопио на научно прецизан начин. Ипак, ни он није остао имун на бајковито време. Не треба сметнути са ума чињеницу да иако прецизно знамо дешавања која су стала у годину дана радње, и даље не знамо тачно у којем се веку или години дешава радња. Почетак можда није „једном давно“, али као да јесте, будући да се користи конвенционални мотив *translatio imperii*, односно песник приповеда о паду Троје, Енејином бекству, и на крају Брутовом оснивању Британије. Радња је дата у временском обрасцу „једном давно“ или *in illo tempore*, како би то рекао Мирчеа Елијаде. Историцистички детаљна радња смештена је у митолошким оквирима. Поред тога, и детаљи су митолошки, односно религиозни. Главнина догађаја се одвија око Божића. Хронологија се не управља према 25. децембру одређене године, већ према Божићу једне године, некада давно, дуго након што је Брут основао Британију, али и много пре нашег времена. Што се простора тиче, на основу описа се могу наћи аналогије у стварној географији Енглеске, али тешко да је прецизна географија била циљ песника, нарочито ако такву географију настањују чудовишта против којих се Сер Гавејн бори. И у *Сер Гавејну и Зеленом витезу*, упркос изванредном осећају за детаљ, видимо специфичан приступ проблематици простора и времена за који смо утврдили да је нарочита карактеристика витешких романа. Слично је са *Господаром прстенова*. Толкин је попут Песника *Бисерке* педантан у томе да својим ликовима не даје да пешаче више него што је физички могуће у току једног дана, води рачуна о месечевим менама и сличним детаљима; у исто време користи симболичко време, те рецимо Гандалф васкрсава баш на пролеће када пада хришћански Васкрс. Као и Песник *Бисерке*, и Толкин користи пун потенцијал времена и простора, што његово главно дело чини потпуном и веома сложеном романсом, попут *Сер Гавејна и Зеленог витеза*.

4. Циклуси средњовековног витешког романа

Иако се најчешће појам витешког романа везује за артуријанске легенде, корпус дела која се сврставају у овај средњовековни жанр је веома разнолик. Артуријански корпус формирао се око лика и дела келтског краља Артура који је по свему судећи живео у време англосаксонских најезди, и код народа је запамћен као бранилац келтске популације у том за њих драматичном периоду. Он, међутим, није једина особа око које су се испредале приче о авантурама и јунаштву. На европском континенту са његовом славом такмичила су се имена двојице подједнако историјски значајних и легендарних војсковођа. Били су то Александар Велики и Карло Велики, око којих су се такође обликовали циклуси прича. Уз то, у Енглеској је дошло до специфичне диференцијације, и уз приче везане за краља Артура, састављале су се и приче са јунацима који су англосаксонског, односно германског порекла – *Принц Хорн*, *Хавелок Данац* (*Havelok the Dane*), *Етелстан* (*Athelston*). Дакле, када говоримо о класификацији витешких романа, постоје витешки романи који припадају циклусима – и то су циклуси посвећени краљу Артуру (*Matter of Britain*), Александру Великом (*Matter of Rome*), и Карлу Великом (*Matter of France*); и постоје, са друге стране, нецикличне приче, специфичне за одређено поднебље попут споменутих типично енглеских прича. Оне се у литератури називају нешто налик „енглеском циклусу“ (*Matter of England*), иако за разлику од претходних немају једну уједињујућу нит или личност око које би биле везане. Оно што их везује јесте локална обојеност, то јест, својеврсни национализам и могу се наћи само у Енглеској, док се сви остали витешки романи могу наћи разасути по читавом европском континенту. Али, што је важније, и циклични и нециклични витешки романи се могу наћи на британском острву, и као такви учествују у историји енглеске књижевности. Отуда је неопходно кратко их приказати да би се утврдила разноврсност традиције која је постојала у енглеском средњем веку, и којој је и Толкин као медиевиста имао приступа, те је и на њега морала утицати, свесно или подсвесно.

4.1. Римски циклус (*Matter of Rome*)

Александар Велики, грчки херој и војсковођа, опеван је у бројним авантурама у којима осваја источне земље, тамо се суочава са најчудеснијим бићима и бори са најневероватнијим непријатељима. Освајања и подвизи Александрови били су фасцинантни и за римску културу која их прихватила, као што је уосталом учинила и са остатком грчке културе, укључујући и религијски слој, када су многа божанства само преименована. Заједно са причама о Александру, римска култура преузела је и друге две велике приче грчке културе – Хомерове спевове *Илијад*у и *Одисеју*. Не само да су оне постале део „обавезне лектире“ образованог римског грађанина, већ су везе успостављане и наставком ових спева који је написао Вергилије. Наиме, овај песник је у својој *Енеиди* исплео легенду о томе како су поражени Тројанци, они који су преживели пустошење Троје, населили Иберијско полуострво и основали римску државу. Овидијеве *Метаморфозе* препуне су грчких митова. Римљани су грчку филозофију сматрали непревазиђеном, и дуг према њој јасан је у делима Сенеке, Лукреција Кара, Цицерона.

Због чега је битно скренути пажњу на ове очигледне ствари? Витешки роман је настао у Западној Европи, која је била под снажним утицајем Западног римског царства, и одиста као што смо видели, *romanz* је испрва био назив за народну варијанту латинског језика. Укратко, познавање књижевности и културе на латинском језику је било далеко веће него у погледу старогрчке књижевности и културе. Али, због испреплетаности ове две културе, рецепција латинске је у исто време у великој мери била и имплицитна рецепција старогрчке културе. Отуда се ове две културе данас на универзитетима најчешће не раздвајају, и често су уклопљене у програме *класичних студија*. Латинска култура је у делима попут *Енеиде* и *Метаморфоза* садржала и бројне елементе грчке културе, и тако треба и разумети зашто Римски циклус (*The Matter of Rome*) садржи приче о Александру Великом и тројанским јунацима. Ове витешке романе не треба мешати са *античким романима*, о којима у свом чланку речито говори Елизабет Арчибалд (Elizabeth Archibald: Арчибалд 2007). За *античке романе* се у литератури често сматра да су прототип витешких романа или романсе, на основу тога што такође поседују невероватна

путовања, подвиге, и чудесне елементе. Ипак, они се из претходних разлога не могу ни занемарити у погледу утицаја на потоње витешке романе.

Ови утицаји су се реализовали у виду комплетних витешких романа који се очигледно могу сврстати у овај циклус, и фрагментарним путем. Прва категорија није монолитна, што је очекивано. Најпре су ту дела као што су *Историјски спев о уништењу Троје* (*The Gest Historiale of the Destruction of Troy*), као и *Осада Троје* (*The Seege of Troje*), која обрађују тематику пада Троје. Оно што ове приче такође обезбеђују јесте фикционална историја која ће касније бити прихваћена као стандард или чак клише у витешким романима. Тако, рецимо, *Сер Гавејн и Зелени витез* почиње позивањем на ову древну историју Троје и Артурово краљевско право изводи се преко римске линије, а она пак преко тројанске. То није нарочита инвенција Песника *Бисерке*, већ писање према прихваћеном моделу. И други витешки романи који се служе овим мотивом својеврсни су наставци *Енеиде*, а ова је наставак *Илијаде*. Средњовековни писац је тако осећао континуитет са древном традицијом који је можда сличан данашњим констатацијама да је Стара Грчка „колевка европске цивилизације“. Преузета је и визија света као копнене масе окружене водом. Та визија света присутна је у Толкиновом делу, где је свет и буквално назван Средњом земљом.

Затим имамо приче о Александру Великом и његовим освајањима далеких земаља које су осведочене у таквим витешким романима као што су *Ратови Александрови* (*The Wars of Alexander*) и *Краљ Александар* (*Kyng Alisaunder*). У њима се приказују одрастање и успон Александра Великог, његова освајања, и невероватни подвизи. Он је двоструки модел. Са једне стране, он је узор великог војсковође, неустрашивог ратника; а са друге је он фигура неуспеле, осујећене амбиције, човека који узлеће високо, али брзо пропада, нестаје, а са њим и његово моћно царство. Александар је илустрација тезе да *гордост претходи паду*, и упозорење да се најблиставији моменти врло лако могу преокренути у катастрофу. У том погледу Александар Велики и судбина његовог царства нису толико различити од краља Артура и Камелота, иако су мотиви различити. Време је неумољиво, и руши и необуздану амбицију Александрову за освајањима, али и племениту Артурову жељу да направи праведно друштво засновано на хришћанским вредностима оличеним у витешком кодексу и Округлом столу.

Један од мање познатих утицаја је већ споменут у виду стандардне алузије на тројанско порекло краља Артура. Други утицај може се наћи у веома занимљивом витешком роману, који се чешће класификује као бретонска прича (*Breton lay*) у духу дела Марије Француске, али који је очито за узор имао древну легенду о Орфеју и Еуридици. Ради се о *Ser Orfeu (Sir Orfeo)*, који је на савремени енглески превео нико други до сам Толкин, и који му је био један од омиљених витешких романа. *Ser Orfeo* је добар пример средњовековне трансформације античких узора. Са једне стране, потка је у највећој мери очувана. Вилински краљ је отео Хеуродис, супруга краља Орфеа, и он мора да се музиком и искреном, болном молбом избори да је врати у свет живих. Претварање Орфеја и Еуридике у краља и краљицу је корекција у контексту фасцинације аристократијом у витешким романима. Још је значајније претварање древних божанстава у неке врсте духова. Они губе одлучујућу надмоћ коју имају у класичној књижевности, почев од Хомера.

Али, најзначајнија промена је она која се односи на крај. Наиме, у оригиналној легенди, Орфеј спаси Еуридику, да би је након тога изгубио јер није у стању да се уздржи и не погледа иза себе да би проверио да ли га она прати. Свет *ser Orfeu* је хришћански свет, који античку трагичност преокреће у хришћанску комедију, у блавест. И Христос је умро, па се вратио из мртвих, а како неће Орфеова краљица, која уз то и није у паклу. Напротив, њу су отеле силе које немају везе са Богом, али које су му нужно подређене. Хадову пресуду је немогуће порећи; али вилински краљ је и сâм биће попут човека, иако моћнији. Он нема потпуну власт над живима и мртвима. Иако његово обитавалиште делује као пакао, оно ипак то није. Оно је део света у којем се крећемо, а не крајње одредиште душе. Мотив „исхитреног обећања“, тако присутан у традиционалној причи, претворен је „у тест краљевске кредибилности.“¹²⁴ (Филд 2011: 17). Јер, *ser Orfeo* наступа према вилинском краљу као према себи једнаком, те обећање које му на неки начин изнуди, није само обећање једног магичног бића једном човеку, већ је у исто време и обећање једног краља дато другом краљу. Поред релативно стандардне бајковите појаве, имамо уплив и етоса племства.

¹²⁴ “a test of royal credibility”.

Зато је Орфео у стању да је спасе. У Толкиновој причи о Берену и Лутијени имамо овај исти мотив. Овог пута је Лутијена та која се моли за Берена. Мандос, анђеол судбине и подземног света, такође није господар душа, већ само њихов старалац. Баш зато што он није господар, он и нема право да душу задржи у свом *домену*. Иако Лутијена умољава Мандоса, молитву ипак одобрава Илуватар, хришћански Бог у Толкиновом опусу. Такође, као и у *Сер Орфеу*, тако и код Толкина немамо трагични крај. Нема мрачних услова које јунак није у стању да испуни. И Сер Орфео и Хеуродис, и Берен и Лутијена, преокрећу трагично у комично, пропаст смрти у обећање живота. Хришћанска основа надахнула је и средњовековног и савременог писца, и заиста служи као сведочанство дубљег континуитета, на основу којег је Толкинова прича заправо далеко ближа *Сер Орфеу* него причи о Орфеју и Еуридици, иако већина читалаца вероватно није упозната са првом паралелом док ће им друга деловати (исувише) очигледно.

4.2. Каролиншки циклус (*Matter of France*)

Име Француске које се налази у алтернативном називу овог циклуса може бити извор забуне. Приповести које га сачињавају немају никакве везе са данашњом Француском, осим на два донекле површна начина. Први је географске природе: земља за коју се везују ови витешки романи је великим делом заузимала њену данашњу територију; други је филолошке природе – ради се о *Франачкој* а не *Француској* држави.

Као и римски циклус, тако је и овај настао у епској традицији *шансон де жеста* (*chansons de geste*), односно француских јуначких народних песама. Постоје сличности са српском епиком, те као и наше песме о Марку Краљевићу, ове јуначке песме за тему имају личност Карла Великог и његових сабораца. Карло Велики је историјски владар који је створио огромно царство у деветом веку, и које је за њега представљало покушај обнављања Западног римског царства. Међутим након његове смрти, и то царство је почело да опада, док на крају од њега није остала љуштура позната као Свето римско царство, које је битисало још неких хиљаду година, иако без реалне моћи. Ипак, легенда о Карлу Великом као ујединитељу Европе опстајала је у Средњем веку (и до данашњег дана), и он је и као заштитник хришћанства добио својеврстан ореол светости. Као и у

случају Александра Великог, поново имамо утемељитеља царства, који умире, и са којим умире и царство. У случају епске традиције, у том смислу је најпознатија *Песма о Роланду* (*Chanson de Roland*), у којој Роланд, велики витез Карлов, гине, што повлачи за собом Карлову освету. Ове и сличне песме довеле су до витешких, авантуристичких прича са средиштем на двору Карла Великог, познатог под латинским именом Carolus Magnus – и отуда и епитет *каролински*.

Каролински циклус није толико познат као артуријански, али ипак је довољно велики да би се око њега формирала традиција. Та традиција је била позната и на британском острву, те ћемо укратко приказати средњоенглески допринос овом наративу.

Најпре је ту *Песма о Роланду* (*The Song of Roland*), судећи по дијалекту, из средишњег дела Енглеске почетком петнаестог века. Она је фрагментарна, и своди се на четвртину француског оригинала. Поставка је иста. Карло Велики је у походу против Сарацена у Шпанији, где ниже победу за победом. Када муслимански вођа понуди Карлу Великом да му да броне дарове ако се овај врати у Шпанију и престане да води рат против њих, Карло Велики пристаје, уз услов да краљ Сарацена такође постане и вазал и пређе у хришћанство. Међутим, Ганелон, један од сабораца Карла Великог у договору са краљем Сарацена организује заседу Роланду, који чува леђа Карлу Великом док се Карло повлачи из Шпаније. Заседа је успешна, Роландове снаге су надјачане. Роланд је велики ратник, који постаје жртва своје величине, јер упркос саветима саборца Оливера, он одбија да дуне у рог и дозове Карлову помоћ. У храбром отпору губи живот, али пре него што ће умрети ипак дуне у рог да би Карло Велики знао шта се десило са њим и војском. Карло Велики окреће војску, порази Сарацене, и након тога открије Ганелонов лукави план те је због тога Ганелон кажњен да умре у најгорим мукама.

Постоји неколико разлика између оригинала и прераде/превода. Када Ганелон предложи да Роланд иде у битку, Карло Велики реагује бесом и псовкама; у енглеској верзији, како каже Барон (Барон 1987: 90), и песник се према Ганелону одређује на исти начин, односно и коментар лика и коментар аутора се слажу у осуди Ганелонове издаје. Енглеска верзија је уметнички на нижем нивоу, каже Барон, и знатно упрошћенија у

односу на оригинал, и одликују је „црно-бели проблеми лојалности и издаје, хришћанске солидарности у отпору према надмоћној паганској сили“¹²⁵ (Барон 1987: 91).

Неколико паралела би се могло повући између *Песме о Роланду* и Толкиновог опуса. Најпре, Роланд се може разумети као још један пример претераног јунаштва о којем је Толкин дискутовао у једном свом есеју о *Бици код Молдона (The Battle of Maldon)*. Ради се о феномену који је он означио као *ofermod* – ова реч се налази управо у датом делу. У споменутој песми, војни заповедник Биртнот је толико обузет овом жељом да се докаже у бици, да дозвољава непријатељу да пређе газ и тиме му омогући равноправну битку. Међутим, тај потез доводи до пораза сопствене војске. Толкин је ово приметио и у *Беовулфу* – у жељи да потврди своју стару славу, Беовулф креће на змаја иако зна да му није раван и да га не може поразити. У *Сер Гавејну и Зеленом витезу*, Толкин је ово видео у стриктном, легалистичком понашању Сер Гавејна који се држи витешког кодекса иако то може значити само смрт – иако овај витешки роман на крају обрће ову преданост те Гавејн бира живот. У Толкиновом опусу, имамо лик Феанора који је толико обузет бесом због украдених драгуља да иде далеко испред сопствене војске и мада погуби бројне непријатеље, ипак гине не постигавши свој циљ. У *Хобиту* је такво понашање патуљака, који су спремни да улудо погину, често без мудрости или претходног промишљања. *Песма о Роланду* нуди, такође, континенталну верзију теме прелажења сопствених граница која је очигледно била нешто што је Толкина преокупирало и чиме се бавио како у својим критичким тако и фикционалним текстовима.

Карло Велики био је симбол уједињене Европе под хришћанством, што није чудно имајући у виду да је многа племена приморао да приме хришћанску веру. Ореол борца за хришћанство пренео се и на витешке романе спеване у његову част. Са нарочитим религиозним набојем су *Отуел и Роланд (Otuel and Roland)*, у којем Отуел, представник Сарацена (и ислама) и Роланд (представник Карла Великог и хришћанства) воде борбу која је симболички сукоб вера. У *Опсади Милана (The Siege of Melayne)* хришћански град Милан под опсадом је Сарацена, и Карло Велики са војском спасава град, међутим, недостаје крај песме у којој бисмо читали о том коначном спасењу.

¹²⁵ “black and white issues of loyalty and treason, of Christian solidarity in resistance to overwhelming pagan forces.”

У енглеској традицији, каролиншки циклус никада није био нарочито популаран. А посебно непопуларна су била дела која нису била цикличног већ епизодичног карактера. Такви се витешки романи који се могу наћи у такозваној *Фирумбрас* групи. Они говоре о авантурама које су само површно повезане са двором Карла Великог. То су *Султан од Вавилона* (*The Sowdon of Babylon*), као и *Фирумбрас* (*Firumbras*). Вавилон се може схватити као имагинативно срце сараценског света; иронично, територија на којој се налази је близу Свете земље, што додатно ствара тензију. У једну руку је то извориште хришћанства, и ове авантуре се баве и хришћанским реликвијама које су тамо заостале, а са друге стране, путошћивија у тим земљама дају увид у то како су средњовековни хришћани замишљали исламске земље.

Уз неке од паралела које смо извукли, није могуће уочити нарочити утицај на Толкинов *легендаријум*. У Толкиновим писмима може се, међутим, наћи назнака у којој се каролиншки циклус и Толкиново дело сусрећу у погледу крајњег циља. Коментаришући грешке једног од новинара поводом једног интервјуа који је дао том новинару, Толкин каже да Средња земља духовно не одговара Северној Европи. Напротив, „одвијање приче зауставља се на месту које далеко више личи на поновно установљење ефективног Светог римског царства са седиштем у Риму...“¹²⁶ (Letters: 376). Зато нам Арагорн као победник Саурона може изгледати као претеча Карла Великог. Карло Велики је у легенди остао симбол борбе против муслимана и добио је значај заштитника хришћана. У *Господару прстенова* Саурон не може наравно бити симбол неке од светских религија – будући да је радња смештена у претхришћанско време – али његов материјализам јесте једна врста вере. Вредности *Господара прстенова* су хришћанске (католичке), и то може бити једна од порука: хришћанство је истина за коју се стално мора борити против навала опасних погледа на свет.

¹²⁶ “The progress of the tale ends in what is far more like the re-establishment of an effective Holy Roman Empire with its seat in Rome...”

4.3. Артуријански циклус (*Matter of Britain*)

4.3.1. Историја британских краљева Цефрија од Монмута

Артуријански циклус носи назив према средишњем лику ових прича, краљу Артуру. Алтернативни назив у којем се спомиње Британија дат је на основу локације његовог краљевства, односно, његовог седишта – будући да се радња често премешта на континент, као у случају сукоба у Бретањи, са Саксонцима, или са Римљанима. Међутим, док је дате локације релативно лако одредити, којем год да су краљевству припадале у наводно Артурово време, када говоримо о самом Артуру, суочени смо са бројним непознаницама.

Ту се артуријански циклус веома разликује од претходна два. Наиме, и Александар Велики и Карло Велики су добро познате историјске личности, и ма колико увеличани легендама, нема никаквих спорења да су постојали и учествовали у значајним историјским процесима. У односу на њих, Артур делује неухватљиво и магловито. Када се чита *Историја британских краљева Цефрија од Монмута* (Geoffrey of Monmouth, *Historia Regum Britanniae*), тешко је доћи до таквог закључка. Код Цефрија је краљ Артур једна од централних фигура и заузима скоро четвртину књиге, односно, девето, десето и једанаесто поглавље. Артур је митски лик, у чијем зачећу магично учествује чаробњак Мерлин, те он није обичан човек, већ личност коју су одабрале више силе. Са друге стране, он је велики војсковођа који најпре брани свој народ од налета Саксонаца, и потом оснива велико просперитетно краљевство које представља Златно доба за народе британског острва. Међутим, његова владавина није искључиво дефанзивна, јер се у књизи спомињу инвазије на Галију и Норвешку, као и рат са Римом, који почиње када римски цар затражи да се Артур врати у статус вазала, и поново почне да даје редовне доприносе римској ризници. У сукобу око овога избија рат и овај последњи поход је успех који је произвео неуспех, јер док Артур није победе над римским царем Луцијем, у Британији га издаје његов нећак, Мордред. Сазнавши за то, Артур се враћа у Британију, и у одсудној бици код Камлана, Мордред гине, док је Артур смртно рањен. Тада Артура одводе на зачарано острво Авалон где ће му ране бити излечене, и одакле ће се једнога дана вратити, док бригу над

краљевством он препушта свом рођаку Константину. Код Цефрија такође имамо и појаву Мерлина, знаменитог чаробњака. Заправо, овај средњовековни аутор је најпре написао *Мерлинова пророчанства (Prophecies of Merlin)*, енигматични спис који је веома тешко разумети, и који је потом инкорпорирао у *Историју британских краљева*. Мерлин је покретач радње, који се појављује у свим кључним тренуцима, и саветује не само Артура, већ и његовог оца, Утера, и фактички оркестрира догађаје. Но, он је још мање историјска личност него Артур, и ако се за Артура и могу наћи неке историјске назнаке, у случају Мерлина је то много теже. Ипак, важно је нагласити да се већ код Цефрија од Монмута налазе скоро сви кључни елементи који ће бити понављани у каснијим обрадама овог мита: *translatio imperii* од Троје преко Брута до Британије (који је према Фјуксовој, он и увео у артуријански 'канон', види Фјукс 2004: 52), келтски отпор саксонском освајачу, Артурово мистериозно зачеће, Мерлиново учешће, Мордредова издаја, Авалон. Све ове теме развијаће даље Кретјен, Вас, Лајамон, као и француски аутор(и) *Вулгаме*, и Малори, и неке од њих појавиће се и код Песника *Бисерке*. Међутим, питање које ми овде постављамо јесте супротно: одакле Цефрију од Монмута легенда о краљу Артуру? Које изворе је користио? И, што је можда најважније, како их је употребио?

Ниво детаља којима се служи Цефри од Монмута није производ пажљивих историјских истраживања. Два извора којима се служио су *Историја Британаца* која се приписује деветовековном монаху из Велса, Ненију (Nennius, *Historia Brittonum*), у којој је Артур приказан као хришћански краљ који херојски гине у нападу на планину Бадон. Дерек Пирсал (Derek Pearsall) налази сличну причу у *Annales Cambriae*, збирци историјских забелешки које су преживеле у рукопису на латинском језику из отприлике 1100. године, али које воде порекло из много ранијих келтских легенди, и које говоре о бици код Бадона из 516. године, у којој је Артур носио крст Исусов три дана на свом рамену и где су Британци победили. Такође се помиње битка код Камлана из 539. где Артур и Медрот (Мордред) гину.¹²⁷ (Пирсал 2003: 3-4). Овде постоји више занимљивих ствари које ваља напоменути. Наиме, једна од њих јесте да се поново један кључни лик

¹²⁷ "in the *Annales Cambriae*, a collection of historical notes surviving in a Latin manuscript of c.1100 but deriving from much earlier Celtic legends, of a battle at Badon in 516 where Arthur carried the cross of Jesus for three days on his shoulder and the British were the victors. There is also here a reference to a battle at Camlann in 539 in which Arthur and Medraut (Mordred) perished."

витешког циклуса јавља као заштитник хришћанства. Уз то, појава хришћанског елемента такође претвара пораз код Бадона у победу. Међутим, пораз је оставио јак утисак на Ненија и Цефрија, те је Артурова смрт само одложена и рационализована. Он није могао бити поражен, већ је морао бити издат, због чега се уводи лик Мордред, који му забија нож у леђа. То у неку руку решава проблем великог војсковође који би губитком било које битке то престао да буде, и самим тим више не би био достојан легенди.

Оно што је такође занимљиво је да су то, мање-више, сви подаци којима је располагао Цефри од Монмута, из чега следи да је већину детаља заправо *измислио*. Управо је он повезао Артура са личношћу из келтског фолклора који је врло вероватно није имала везе са историјским војсковођом. Пери и Колдвел (John J. Parry, Robert A. Caldwell) говоре о начину на који је извео своју превару: „живописан и конкретан, практичан и софистициран, са минимумом чудеса и са само мало гротескног хумора, он је помешао позајмљене чињенице, које је прилагођавао како му се чинило да треба, са својим ефективним али потпуно измишљеним детаљима да би дао причу која је могућа, иако се не може проверити, и убедљива за већину његових савременика будући да су се његови ликови понашали управо као и они сами.“¹²⁸ (Пери и Колдвел 2001: 75). Дакле, Цефри је мешао истину и лаж, чињенице и измишљотине, и читаву причу сложио тако да она буде приступачна и разумљива његовим савременицима. Јер, ако се ликови понашају као Цефријеви а не Артурови савременици, онда се може очекивати да ће мање пажљиви читаоци мање доводити у питање материју коју читају – мотиви су очигледни, зашто би било лажи? Лумис наводи неке од тактика које је Цефри користио када је обрађивао претходне записе о Артуру – између осталих, ту је измишљање гостију за краљево крунисање *јер их није било довољно*, као и измишљање Артурових наследника којима би се попунио период између Артура и његовог периода (Лумис 2000: 36); три веома значајна елемента су преузета из народних легенди: зачеће Артурово из корнволске легенде, победа на римским царем из велшке приче о борби између Артура и његовог вазала Луха;

¹²⁸ “Vivid and concrete, practical and sophisticated, with a minimum of marvels and only a touch of grotesque humour, he mingled borrowed fact, which he twisted as he saw fit, with his own effective but purely imaginary detail to give an account that was plausible, if unverifiable, and convincing to most of his contemporaries because his characters behaved exactly as they did themselves.”

издају Мордредову и преокрет и распад Артуровог краљевства из *Великих анала (Annals of Wales)* (Лумис 2000: 37).

Када се узме степен инвенције код Џефрија од Монмута, јасно је да се не ради ни о каквом историјском делу, већ о псеудо-историографском делу. Његов циљ био је вероватно утврђивање и јачање британског идентитета, и у томе је потпуно успео. Каснији британски краљеви позиваће се на порекло од Артура као краља све Британије као део свог права да владају над свим становницима острва. У том смислу, Џефри од Монмута је преко Артура, којег су прихватили не само његови Келти, већ и касније Англо-Саксонци, заиста и успео да уједини британске народе на симболичном нивоу.

Џефри је антиципирао и развоје у књижевности, под условом да се његово дело схвати као литерарна инвенција. Наиме, његова тврдња да је *Историја британских краљева* заправо превод једне старије књиге је потпуно бесмислена и неоснована. У контексту средњег века, сасвим је природно његово позивање на ауторитет, и скривање иза истог. То су радили и други писци. Међутим, чињеница је да је иза ауторитета на који се Џефри од Монмута позивао стајао управо сам – Џефри. То је феномен који ће се јавити у модерној књижевности, са њеним фиктивним уредницима и приређивачима, у стилу Милорада Павића који такође наводно приређује *Хазарски речник*, чији је он аутор. За нашу тезу још је занимљивија паралела са Толкином, који своје дело, *Господар прстенова*, представља као превод такозване *Црвене књиге*. И *Хобит* је превод изгубљене Билбове књиге; а *Силмарилион* је по свему судећи требало да буде представљен као приређено издање Билбових списа и колекције вилењачких списа којима је Билбо имао приступ у Ривенделу. И техника је веома слична. Као историчар, Џефри је прилично неуспешан, и у ствари није било претерано тешко открити да је у питању измишљотина. Али, као писац фикције, Џефри је веома користан узор. Чињеница да је успео да завара бројне људе своје генерације лежи управо у споменутиим стратегијама које су ту да појачају веродостојност онога што се чита. Исто је код Толкина: затрпани подацима попут датума, генеалогича, имена, превода имена, писама, стичемо утисак да је писац заиста истраживао оно о чему пише.

Џефријев пример апострофира веома битну чињеницу у вези са витешким романима: они израстају на пољу историје. Витешки романи нису народне приче или бајке

макар по томе што су *исторични*, што су много очигледније смештени у одређени период, или су повезани са конкретном историјском личношћу, као што су Александар Велики, Карло Велики, или Артур. А у случају Артура видимо да, иако су докази за његово постојање на начин како то Џефри приповеда, *танки*, Џефри је успешно створио илузију историчности. У народној свести, Артур је почео да постоји као јасан лик. Слично је са Толкиновим приступом. Мноштво детаља омогућило је илузију историчности да приче израстају не из неповезаних бајки или чудесних прича већ из стварних догађаја.

Још једна особина је тоталитет. Код Џефрија од Монмута имамо читав циклус о Артуру, од његових предака до његових настављача, а преко његовог краљевања и смрти – све што ће касније бити писано је у суштини допуна овог материјала, прерада, наглашавање одређених прича на уштрб других. Толкин му је у томе сличан. Не треба заборавити да *Силмарилион* садржи у себи преглед свих дешавања од стварања света па до краја радње у *Господару прстенова*, и представља оквир из којег је Толкин постепено издвајао појединачне приче, попут *Хобита*, *Деце Хуринове*, или *Господара прстенова*. *Силмарилион* као историјска хроника све време стоји у позадини његових легенди, дајући им тежину и остварујући споменугу илузију историчности. Није неосновано повући паралелу између Џефрија од Монмута и Џ. Р. Р. Толкина: обојица су схватили значај историје као изворишта легенди, и њену корисност у контексту књижевног стварања, односно, убеђивања читаоца да је све то *заиста* тако и било.

4.3.2. Васов *Роман о Бруту*

Историја британских краљева Џефрија од Монмута врло брзо постала је веома утицајна и распрострањена, чему сведочи велики број рукописа који су нам остали до данашњих дана. Готово одмах се јавио импулс да се она преточи у књижевност, да пређе у песму и легенду. Други Џефри – Англо-Норманин Џефри Гајмар (Geffrei Gaimar) – око 1150. године претаче ову историју у римовани осмерац под називом *Историја Британаца* (*Estorie des Bretons*). Гаимарова верзија није оставила великог трага код читалаца, будући да је убрзо замењена новом стихованом историјом, односно како је Пирсал назива, „веома

слободним преводом, или прилично проширеном адаптацијом¹²⁹ (Пирсал 2003: 13) из пера Роберта Васа (Robert Wace), норманског песника и свештеног лица пореклом са острва Џерси, који је потом велики део свог живота провео у Кану у Нормандији. И она је такође писана у осмерцу, што је била књижевна мода у то време.

Зашто је Васова верзија историје била популарнија? Видели смо да је историја Џефрија од Монмута, иако стилски не нарочито добра, успела да се утисне у средњовековну свест захваљујући томе што је Џефри успешно остварио утисак да је то права, истражена историја. Илузија научности је пресудила у том случају. Међутим, када су се појавиле две *песничке* обраде, по садржају вероватно веома сличне, управо је стил тај који је пресудио. Речју, Вас је био бољи песник, и како каже Фулон, „опште је прихваћено да је разлог ове замене била литерарна надмоћ Васове поеме.“¹³⁰ (Фулон 2001: 94). Како даље истиче Фулон, Вас не само да је бољи стилиста, већ и код њега постоји једна врло научна страна: „Ова жеља за прецизношћу, овај скептицизам, овај здрав разум признају скоро сви проучаваоци.“¹³¹ (Фулон 2001: 98). Јудин Мејсон, преводилац *Романа о Бруту* на енглески језик примећује ову специфичност Васову, истичући да је био више од простог преводиоца и да је додао свој песнички печат легенди. Нису толико битне разлике у историјским детаљима које Вас свакако додаје, већ је „његов прави допринос легенди нови дух који он у њу смешта. [...] Вас је био Норманин по рођењу и по узгоју, и наследио је својства своје расе – љубав према чињеницама, моћ јасног мишљења, дивљење према једноставности, и владање елеганцијом у форми.“¹³² (Вас 2007: 7).

Вас је артуријанску псеудоисторијску хронику пренео у песму и причу, и омогућио је да се она још више приближи обичном човеку и задржи у његовој машти. Његов *Роман о Бруту* посвећен је Елеонори од Аквитаније, и био је извођен на двору. У томе видимо онај потајни утицај витешког романа на витешки сталеж и уопште аристократију. Вас је на неки начин могао да својом визијом обликује идеале којима ће те више друштвене класе тежити. То је њему било лакше него Џефрију од Монмута, чија сувопарна хроника није

¹²⁹ “very free translation, or rather expanded adaptation”

¹³⁰ “The reason for this substitution, it is generally agreed, was the literary superiority of Wace’s poem.”

¹³¹ “This desire for accuracy, this skepticism, this common sense have been recognized by nearly all scholars.”

¹³² “... his real contribution to the legend is the new spirit that he put into it. [...] Wace, moreover, was Norman born and Norman bred, and he inherited the possessions of his race—a love of fact, the power of clear thought, the appreciation of simplicity, the command of elegance in form.”

нарочито погодна ни за рецитације, а ни за читање са уживањем. Васов песнички таленат не само да му је омогућио да однесе превагу над другим песником, Гајмаром, већ је илустровао колико је за ширење одређене легенде, мита, приче, неопходно да она буде пријемчива. Џефри од Монмута би вероватно заувек остао „предмет проучавања“ да се његова историја није прелила у песму. Како примећује Барон, „Васова елаборација детаља, његов избор вокабулара, живахни дијалог унет уместо формалних говора из *Историје*, његов дар за афористичко сумирање, јесу ти елементи који дају *Роману о Бруту* његов дворски сјај, први кратки поглед на Енглеску као земљу романсе.“¹³³ (Барон 2007: 69).

Постоји и утицај са супротне стране. Не само да су Вас, Кретјен и други писци витешких романа утицали на схватање витешких и племићких идеала, већ су из те средине добијали инспирацију и примали разне утицаје. Са једне стране Вас је примао утицаје средине у којој је живео и кретао се, и, како каже Вајсова, „Вас је прилично верно пренео Џефрија, али изгледа да је покупио локалне приче и детаље са путовања у јужној и западној Британији, заједно са неким енглеским и велшким речима, којима је украсио свој текст.“¹³⁴ (Вајс 2007: 28).

За историју књижевности, значајнији је утицај који је Вас примио из такозване културе двора. Тако је Васова специфичност у односу на Џефрија управо у дворском амбијенту. „Његово дело заузима своје место међу многим осавремењивањима и романтизацијама ранијих прича, нарочито класичних епова, које су настале у дванаестом веку да би биле уклопљене у нову културу витештва и идеализоване љубави.“¹³⁵ (Пирсал 2003: 13). Захваљујући Васу артуријанска легенда доспела је на европске дворове. Вас је песнички повезао племенитост, врлину, дворске манире, племство, хришћанско-витешку етику, и двор краља Артура који је постао идеал који је требало имитирати и њему

¹³³ “It is Wace’s elaboration of detail, his choice of vocabulary, lively dialogue inserted among the formal speeches of the *Historia*, his gift for aphoristic summation, which give the *Roman de Brut* its courtly gloss, a first fleeting glimpse of England as a land of romance.”

¹³⁴ “Wace rendered Geoffrey fairly faithfully, but he seems to have picked up local stories and details from travels in southern and western Britain, along with some English and Welsh words, with which to embellish his text.”

¹³⁵ “His work takes its place among the many contemporaneizations and romanticizations of earlier stories, especially classical epics, that were being produced in the twelfth century to fit them to the new culture of chivalry and idealized love.”

тежити. Вас је тај који је у причу увео Округли сто као симбол једнакости и братства витезова; и он је такође прецизније обрадио тему могућег Артуровог спасоносног повратка у будућности. У међувремену, може се извести закључак, владари морају бити више као краљ Артур. Вас је први значајан песник артуријанске легенде и узор многим будућим песницима и ствараоцима на начин на који Џефри од Монмута то није могао да буде, будући да се овај утицај преламао преко литерарних аспеката.

Не можемо са сигурношћу изводити нарочите паралеле са Толкиновим делима. Вас је артуријанску легенду певао у типичном норманском осмерцу. Он је легенду на неки начин прилагодио француском дворском укусу. Нека паралела могла би се извући између Толкинових историја и анала, и песничких обрада истих. На крају *Господара прстенова* имамо доста сувопарних података, као читаву хронологију догађаја од почетка задатка до окончања у Мордору, и након тога. У самом Толкиновом делу имамо садржано оно што је у Средњем веку било раздвојено, те напоредо стоје историја и прича, и у стању смо да у једној истој књизи упоредимо колико се другачије изражавају о стварности. Садржај историјских догађаја је дубљи и испуњен животним искуством које је неухватљиво датумима; са друге стране, ти датуми управо указују да прича мора бити *логична*, да мора имати одређену хронологију, која треба да буде доследна и јасна ма колико је после писац стилизовао и прилагођавао укусима читалачке публике. У том погледу, слични су Вас и Толкин. Вас је познат по љубави према детаљу, скептицизму, и реалистичном приступу стварима (извори говоре да је посећивао шуме за које је Џефри тврдио да су чудесне и магичне, и да тамо није нашао никаква чуда или магију). Са друге стране, и Толкин је врло педантан и систематичан писац, који је у писању водио рачуна о свим детаљима и саставио календар у којем је пратио паралелне радње ликова. Све то сведочи да писање није пуко фантазирање, односно разбарушена машта, већ да је све време потребно задржати основну логику и пажљив поступак, и постепено и доследно градити дело.

4.3.3. Лајамонов Брут

Историја артуријанске легенде наставља се у Енглеској, са свештеником који је живео на прелазу између дванаестог и тринаестог века, и звао се Лајамон (Layamon).

Лајамон је као извор користио Васов *Роман о Бруту* и написао своју верзију на средњоенглеском дијалекту којим је говорио. Вас је, као што смо видели, превео *Историју* Џефрија од Монмута у стих; Лајамон наставља са песничком обрадом артуријанске легенде. *Брут* је дужи и детаљнији него његов англо-нормански узор и има преко 16.000 стихова, од чега је негде око 5.000 стихова – отприлике трећина – посвећено артуријанском делу ове историје. Коментаришући ову чињеницу, Хан каже да је дело било неприступачно за обичног човека и изгледа имало „оскудно читалаштво и ограничен утицај“¹³⁶ (Хан 2004: 221), али Барон (Барон 1987) се не би сложио: због тога што је дело преживело у два рукописа, од којих ни један ни други нису припадали самом аутору, он изводи управо супротан закључак (Барон 1987: 137). Луис, пак, узима здраво за готово да дело нема пуно читалаца и то објашњава тиме што је скоро немогуће набавити оригинални текст, што је поема предуга, и што је предмет поеме углавном досадан (Луис 1998: 18). Ови аргументи се лакше могу применити у погледу савременог читаоца, а не средњовековног. У Средњем веку је Лајамон можда био и доступнији, и можда и занимљивији читаоцу који је могао имати више времена да му се посвети.

У односу на Васово дело, видимо да је скоро два пута дуже. Пошто је прича мање-више иста, важније је нагласити разлике, односно, у чему је Лајамонов *Брут* специфичан. Најпре је ту питање великог обима дела. Поређењем Васа и Лајамона, видимо да је Лајамон обилато додавао детаље оригиналу. Он је то учинио, како каже Барон, „вербалним усложњавањем, додатним инцидентима и мотивима, али изнад свега маштовитом екстраполацијом која је у неким контекстима већа него у другим, додајући стотине редова оригиналном наративу.“¹³⁷ (Барон 2007: 70-71). Тамо где је Вас био прецизан и користио упечатљив детаљ, Лајамон је пружао мноштво детаља и података. Резултат је стога унеколико сличан Џефрију: Лајамон напросто убеђује количином чињеница. У неким случајевима, и Лајамон је као и Вас располагао историјским чињеницама које су нашле места у делу. Луис наводи случај побуне у Источној Англији коју Лајамон спомиње, али која се не јавља код Васа, и која је вероватно нешто што је

¹³⁶ “a sparse readership and limited influence”

¹³⁷ “by verbal elaboration, by additional incidents and motifs, but above all by imaginative extrapolation, greater in some contexts than others, often adding hundreds of lines to the original narrative.”

Лајамон чуо као предање (Луис 1998: 21). Затим је ту случај када се Лајамон и Џефри слажу око поседа који Вортигерн даје Хенгисту, али који Вас не идентификује као Линдеси (Lindesey). Како је Лајамон сасвим сигурно располагао само Васовим текстом, Луисов закључак је да су и Лајамон и Џефри имали неки заједнички извор који је био недоступан Васу (Луис 1998: 21). Зато се не може говорити искључиво о измишљању, већ често и о невидљивом цитирању литературе која нам је данас недоступна, или предања која су у то време можда и била распрострањена али су у међувремену изгледела.

По питању метра, Лајамон се ослања на англосаксонску алитеративну традицију, али не сасвим. Утицај Васа је очигледан у томе што, како примећује Лумис (2001), он све више и више користи риму, као и поређења – а оба су веома ретка у англосаксонској поезији (Лумис 2001: 105). Када се ради о стилу, каже Луис (1998), *Брут* се не колеба између традиција већ у потпуности припада англосаксонској традицији, користећи изразе који су се могли наћи код старих песника (Луис 1998: 23). Луис сматра и да ово стилско подударане само одражава још дубље, тематско јединство између Лајамона и његових претходника: „Његово гледиште, његове најчешће емоције, његово осећање вредности, сви припадају старом поретку.“¹³⁸ (Луис 1998: 23). Са тим би се сложио Пирсал, који у Лајамону види повратак херојској традицији. Сетимо се да је Вас померио артуријанску легенду према дворском поимању света, витештву, префињености. На таквом двору који је *самозадовољан* и којим преовладава осећање *безбедности* могуће је да се витезови упуте на авантуре. У неку руку, Вас је тај који је омогућио Кретјена, и преко Кретјена *Вулгату*. Код Лајамона имамо Артура који је поново много више налик на „ватреног краља-ратника“ (Пирсал 2003: 13).

Код Лајамона такође није толико битна лична, унутарња срећа ликова – срећа је, напротив, схваћена као колективни пројекат. Друштво је то које остварује срећу. Лајамон потискује појединца који се удаљава од друштва, и враћа се јунаку епа који је ту да брани друштво и обезбеди му (срећну) егзистенцију и безбедност од спољашњег непријатеља.

Пирсал додаје да је Вас „миран, практичан, рационалан, са даром да уочи реалности рата и стратегије; Лајамон је агресиван, насилан, херојски, церемонијално, и

¹³⁸ “Its outlook, its most recurrent emotions, its sense of values, all belong to the old order.”

ритуално настројен.¹³⁹ (Пирсал 2003: 17). Лумис (2001) примећује да Лајамон „наглашава драматичне и емоционалне ефекте. Неуправни говор постаје управни говор, а поређења, ретка у англосаксонској поезији, преносе не само слику већ и осећање“¹⁴⁰ (41). Лајамон је веома непосредан. Како каже Барон, „нема коментара; радња директно говори о средњовековном ужасу издајства и незахвалности“ (Барон 1987: 135). Луис коментарише да нам „он показује како се дешава оно што *Geste* [Васов *Роман о Бруту* – Д.К.] често просто бележи. Он зна како је свако изгледао и како се понашао...“¹⁴¹ (Луис 1998: 29). У томе Лајамон подсећа и на Хомера – сетимо се само Хомерових дугачких битки између ликова, испресецаних дугачким дијалозима, надметањима, приповестима о њиховим породичним историјама и сличноме. У Лајамоновом *Бруту* се осећа велика преданост да се читаоцу омогући да се *уживи* у оно што чита. Поема својим бројним дијалозима и монологима личи и на драму, стварајући привид да се тамо налазимо и слушамо и гледамо шта се дешава из прве руке. Као и Хомер, и Лајамон се одушевљава насиљем, ратом, уништењем и не штеди људске животе нити пределе у којима се одвија радња. Неки од савремених критичара и писаца који „оно како јесте“ често изједначавају са „насиљем“, „неподношљивим“, „окрутном стварношћу“, имају својеврсног претходника у Лајамону. Он се у сваком случају не устручава да представи мрачну страну ратовања и бројна физичка и емотивна страдања, као што се са друге стране не труди да ствари идеализује и представи бољима него што јесу.

Што се тиче паралела између Толкиновог опуса и Лајамоновог *Брута*, и један и други аутор су ближи староенглеској традицији него аутори попут Малорија. Такође, неке од епизода из Толкиновог *Господар прстенова* и *Силмарилиона* су више епског него витешког набоја: Толкинови описи битака веома су детаљни и пре су одлика епова него витешких романа. У том смислу би Лајамон могао да се схвати као једна од карика у историји енглеске књижевности која за Толкина почиње англосаксонским стихом, који је он тако много волео, ценио, и трудио се да врати у савремену књижевност.

¹³⁹ “...Wace is calm, practical, rational, with an eye for the realities of war and strategy; Layamon is aggressive, violent, heroic, ceremonial and ritualistic.”

¹⁴⁰ “Layamon emphasized the dramatic and emotional effects. Indirect discourse becomes direct, and similes, rare in Anglo-Saxon poetry, convey not only an image but also feeling.”

¹⁴¹ “It shows us happening what the *Geste* often merely records. It knows how everyone looked and behaved...”

4.3.4. Кретјен де Троа

Лајамон је, видимо, направио својеврстан корак уназад, од романсе назад ка епу, од витештва ка старијој форми јунаштва, од индивидуе ка колективу. Француски писац са краја дванаестог века Кретјен де Троа (Chrétien de Troyes) направиће помак у супротном смеру. Витез ће код њега постати још усамљенији, самовољнији појединац, а критика друштвено прихваћених вредности постаће још већа. Иза Кретјена је остало пет витешких романа, од којих је један недовршен. Тих неколико романа је оставило такав утисак на средњовековну публику, као и друге ауторе, да је Кретјен постао симбол витешке књижевности. Иронични Кретјен био је заправо репрезент секуларних вредности, и како примећује Барон (2007), његови романи добили су скоро архетипски статус (Барон 2007: 66).

Који су то романи? Ради се о *Ереку и Ениди*, *Клижесу*, *Ивену*, *Ланселоту*, и недовршеном *Парсифалу*. *Ерек и Енида* је вероватно његов најранији роман. У њему се тематизује брачни однос. Наиме, после низа авантура, Ерек успева да задобије руку Ениде, која је осиромашена племкиња. Једном када уплове у брачне воде, Ерек све мање учествује на витешким турнирима, не одлази у авантуре, више се не доказује пред двором, и уопште постаје физички неактиван. У једном тренутку Енида је та која му замери на томе, преносећи му наводно туђа говоркања (а у ствари своје сопствене сумње) да се улеђио и да више није витез какав је био. То веома раздражи Ерека, који крене са Енидом у низ пустоловина, притом јој забранивши да му се обраћа. У неколико тренутака, Ерек је у опасности да погине, и то би се и десило да се Енида у право време не огласи и спаси га. Он јој увек веома замери на томе, међутим, сваки пут је свестан да му је спасила живот. Након Ерекових бројних доказивања и пред собом и пред женом, роман се завршава тако што се Ерек и Енида помире. Међутим, остаје утисак недовршености. Да ли ће у будућности поново настати сличан проблем? Да ли ће се неко од других витезова суочити са овим проблемом? Прича о *Ереку и Ениди* је очигледно иронична у томе што сама жена није задовољна тиме што је муж *не запоставља*, и што она мора да га подсећа на његове витешке дужности. У том смислу треба споменути сцену из романа у којој витез проводи године у зачараној башти јер толико одан својој дами да неће прекршити дату реч да је

чека тамо док га она не разреши дужности. Дакле, поново је витешка посвећеност речи, а не практичној, променљивој стварности, та која се критикује. Витезови, сматра Кретјен робују идеалима у тој мери да одлазе у крајности које су на крају апсурдне. Наравно да Ерек није смео да занемари своје витешке обавезе, као што је сасвим природно да није морао да се потпуно посвети својој жени чиме би изгубио сав живот ван брачног живота. Чињеница да је он толико несвестан тога је критика идеалиста који изван својих идеја о стварности нису у стању да замисле другачије стање ствари. Живот, па онда идеје о њему, сматра Кретјен.

Да Кретјен проблему брачних обавеза приступа са дозом критичке дистанце посредоване иронијом, види се на примеру романа *Ивен*. У њему је ситуација потпуно обрнута. Ивен најпре освети свог рођака Калогренанта, победивши натприродног витеза Ескладоса у чаробној шуми Броселијанде. Победивши витеза, заљуби се и венча његову удовицу Лаудину. Након венчања, на наговор Гавејна Ивен креће у витешку авантуру, претходно обећавши Лаудини да ће се вратити у року од годину дана. Витешка авантура га толико преокупира да заборави на своје обећање. Лаудина га се због тога одриче и не да му да се врати. Ивен потом полуди од бола. У покушају да се опорави, креће у даље авантуре, спријатељи се са лавом, и на крају се све срећно заврши тако што најпре спаси Лаудинину слушкињу Лунету, а затим и поново задобије Лаудину. Као што код Ерека превелика посвећеност жени није била добра, тако овде превелика посвећеност авантури, или уопште говорећи, друштвеним обавезама изван круга породице, такође није добра. Кретјен је очигледно против сваке врсте крајности. Човек мора бринути о свом самоостварењу, о свом унутрашњем развоју, али не на уштрб заједнице изван које мора битисати. Са друге стране, хармонија са заједницом је важна, али не тако да човек „заборави себе“ и преда се обичајности. И витешки и брачни кодекс су два пола који треба да се допуњују, а не искључују. Кретјен се руководи аристотеловском *срединам* као етичким принципом. То је уосталом управо она врста практичне етике коју заговара – наћи праву меру у конкретној ситуацији.

У *Ланселоту* се Кретјен окреће замкама концепције дворске љубави. Овај роман је први у којем значајну улогу игра лик Ланселота – Кретјен га такорећи уводи на велика врата, и он ће отада играти велику улогу у артуријанском циклусу. Ланселот ће нарочито

постати идеал витештва у француским обрадама легенде о краљу Артуру, док никада неће бити тако омиљен у острвским причама. Али, о чему је Кретјенов *Ланселот*? Наиме, зли витез Мелеагант на превару отме краљицу Гвиниверу, и Ланселот се отисне у потрагу да је врати кући. Једна од кључних епизода је када Ланселот оклева да ли ће скочити у кола једног патуљка, јер је то срамотно за витеза. Када касније дође до Гвинивере и исприповеда јој о авантурама, она се веома наљути, али не жели одмах да му открије зашто. Разлог лежи у томе што је Ланселот витешку част ставио испред посвећености дами. Гвиниверина увређеност делује ситничаво, ако не и апсурдно; и у неку руку и неискрено, будући да релативно брзо прелази преко ње, и њих двоје се заљубе једно у друго и спавају заједно. Тешко је наћи било какав дидактизам. Кретјен се не опредељује ни за једну поуку, задржавајући ироничан став. Које Ланселот треба да буде лојалан? И колико и сама Гвинивера држи до манира и витешких кодекса? Правила и етоси се указују као илузије које заносе људе, и стварају тензију између њих – тензију без које, међутим, не би било ни подвига ни авантуре уопште. Идеали су неопходни као покретачки импулс, али су неухватљиви – никад витез није савршено добар витез, чак ни када успе да спаси своју даму.

У *Клижесу* је Кретјен спровео критику класичне средњовековне приче о Тристану и Изолди. Подсетимо се, Тристан и Изолда су симбол забрањене љубави. Тристан води Изолду која треба да се уда за краља Марка, који је усвојио Тристана. Међутим, на путу они попију напиток који учини да се заљубе једно у друго. Временом тај напиток слаби, али у међувремену, они варају Марка иза леђа помоћу бројних трикова. Постоји више завршетака ове легенде, али се у свести средњовековног читаоца највише задржала верзија у којој се све трагично завршава: Марк открива забрањену аферу, и њих двоје трагично скончавају. У *Клижесу* је ствар преокренута. Прича најпре говори о Клижесовим родитељима, грчком принцу Александру и Соредамор, који се упознају на двору краља Артура, ту се заволе и венчају. Док траје љубавна романса ово двоје, Александров брат Алис узурпира византијски престо. По повратку, Александар, који је омиљен у својој земљи, али и доказан у краљевству краља Артура, прави договор са братом: царство ће остати његовом сину Клижесу, а Алис се неће женити да Клижес не би имао конкурента. Међутим, када Клижес одрасте, а Александар умре, Алис реши да се ожени са Фенис,

ћерком немачког цара. Дешава се обрт и Клижес и Фенис се заљубљују једно у друго. У њиховој причи, напиток је као средство којим Фенис свог мужа, цара Алиса, сваке ноћи вара. Наиме, од напитка он пада у сан у којем сања да са њом има сексуалне односе, док је у стварности није ни такоа. У међувремену, Клижес и Фенис имају своју тајну аферу. То иде дотле да се Фенис претвара да је мртва, да би је Клижес сместио у тајну кулу коју гради само да би могао у њој да је посећује. Када вест о њиховој романси допре до цара, Клижес и Фенис беже код краља Артура, који опрема флоту да би натерао византијског цара да се одрекне круне коју је изгубио прекршивши реч да се неће женити. Међутим, Алис умире, и Клижес наслеђује царство и живи срећно са Фенис. Овај витешки роман је могући Кретјенов одговор на то како би заиста требало да поступе љубавници. Међутим, Клижес, идеални витез, ипак све време лаже свог стрица, и двоје заљубљених користе напиток да би га доводили у тешку заблуду. Уз то, док се љубав Тристана и Изолде могла оправдати деловањем напитка, овде Клижеса и Фенис приморава искључиво природна међусобна привлачност, којој би се и могли одупрети. У причи нико није у стању да се бори са својим страстима. Соредамор одбија да се заљуби, да би потом била опседнута Александром. Алис пристаје да се не жени, али не може да издржи. Клижес не би смео да узме туђу жену – нити би Фенис смела да вара свог мужа – али обоје то ипак чине. Напици којима се ликови доводе у стање халуцинације (Алис) или привидне смрти (Фенис) показују могућ Кретјенов однос према магији, која је стваралац привида, и суштински средство преваре. У исто време, још један привид су обећања, која нико није у стању да одржи; као и сам друштвени систем који даје првенство старијима или особама на вишим друштвеним положајима, али који није у складу са животом. Алис не само да крши реч када пожели Фенис, већ је неприродно да њих двоје улазе у брак без љубави. Фантазмагорични односи које „имају“ сваке ноћи су можда упечатљива слика односа који морају постојати у краљевским браковима створеним из пуког интереса – недостатак љубави чини их у неку руку *нестварним*.

Последњи витешки роман Кретјенов остао је недовршен, што је парадоксално учинило да буде можда и најутицајнији од свих. Ради се о *Парсифалу*, који је у артуријанске легенде увео знаменити Свети Грал, као и религиозну симболику која ће кулминирати у *Вулгати*, али се значајно јављати и у другим артуријанским делима, попут

Сер Гавејна и Зеленог витеза и Малоријевог дела. Парсифал је дечак који са мајком расте у дивљини, али који стално сусреће витезове и жели и сам да постане један од њих. Пут га наводи код краља Артура, где му се жеља испуњава. Када креће на пут ка својој мајци, Парсифал се сусреће са Краљем Рибаром (The Fisher King), који га позива да преноћи у његовом замку. Ту присуствује мистеријском догађају у којем разни млади људи носе чудесне предмете из једне у другу просторију. Међу тим објектима су и копље које крвари, као и свећњак и грал. Парсифал ћутке посматра процесију (притом је и упозорен да буде тих), и када се ујутру пробуди, схвата да је сам, и да му је мајка умрла. Једна вештица се појављује и каже му да је Парсифал требало да пита коме је био намењен грал и зашто је копље крварило. То би, закључује она, излечило Краља Рибара који је веома болестан. Радња се затим премешта на двор краља Артура, и углавном се креће око фигуре Гавејна који се контрастира са Парсифалом. Усред Гавејнових авантура спасавања његове мајке, бабе, и чак њему до тада непознате сестре, овај роман се прекида.

У *Парсифалу* је присутна јака религиозна симболика. Копље које крвари асоцира на Лонгиново копље којим је прободен Исус Христос док је био разапет на крсту. Грал је упечатљива асоцијација на причешће, које све време одржава Краља Рибара у животу а свећњаци такође имају своју сврху у том причешћу. Да ли је Парсифал, будући да је одрастао у дивљини, недовољно цивилизован да би разумео тајну причешћа? Можда би неком другом витезу то било очигледно – али са друге стране, можда се другом витезу таква прилика не би ни пружила. У каснијим обрадама, Парсифал ће постати оличење витешке *чистоте*. У Кретјеновој варијанти, он је оличење наивности. Наиван витез је онај пред којим се све време одвија мистерија, али он није у стању да је појми. Ситуација наличи на зачарани круг: да би се присуствовало церемонији, потребно је бити чиста срца, као Парсифал; али да би се поставила права питања, потребно је бити искусан и лукав.

Отуда је Кретјенов *Парсифал* и сам једна велика мистерија, утом већа због своје незавршености. Јавиће се неколико обрада ове легенде. Хартман фон Ауге (Hartmann von Aue) ће написати наставак; појавиће се и наставци на старонорвешком и холандском, као и на средњоенглеском. Међутим, можда најсавршенија верзија од свих је витешки роман под именом *Парцифал (Parzifal)* Волфрама фон Ешенбаха (Wolfram von Eschenbach). Ово

дело ће такође инспирисати две књиге француске *Вулгате* о којој ће бити речи у следећем поглављу.

Могуће је да је овај роман остао недовршен јер је исувише био мистичан и религиозан за иначе ироничног и реалистичног Кретјена. Лумис примећује његову склоност реализму (Лумис 2000:47), док Томарин Брукнерова види његову привлачност и за данашњу постмодерну публику јер ове романи карактеришу „игре и хибридношћу, самосвесна уметност и љубав према смицалицама.“¹⁴² (Томарин Брукнер 2008: 93). Гонт и Кеј (2008б) сматрају Кретјеново дело „оригиналним доприносом дворској романси и томе предисторији романа“¹⁴³ (Гонт и Кеј 2008б: 4) – није ретко наћи квалификацију да је Кретјен претеча романа, нарочито имајући у виду иронијску дистанцу према витештву дуго пре појаве Сервантеса. Кретјеново дело је велики допринос артуријанској легенди, и како каже Пирсал, „он је додао суштинске делове приче: Гвиниверину прељубничку аферу са Ланселотом, седиште радње у Камелоту, авантуре са Гралом. [...] Наставци Кретјенових прича кулминирају у енормном тринаестовековном прозном делу у којем се спајају две средишње теме код Кретјена: Ланселот-Грал (1225-50). Циклус Вулгате, како је још познат, и сам је постао основа Малоријеве *Смрти краља Артура* (1469-70), која је наставила да утиче на енглеску књижевност дуго након што је Кретјен изашао из моде.“¹⁴⁴ (Фјукс 2004: 55).

Када се ради о утицају на Толкина, занимљиво је да ће Ланселот ипак наћи своје место у Толкиновој *Пропаст Артуровој*, иако је познато да је Толкин далеко више био наклоњен англосаксонској и германској књижевности. Толкин и Кретјен такође деле сродна начела књижевног стварања. Кретјен је преобликовао старе мотиве дајући им релевантно значење за читаоце свог времена, што је и Толкин такође радио. О томе ће бити речи када се буде говорило о Толкиновој теорији фантазије. Напослетку, Кретјена и Толкина веже религиозност, која је код Кретјена нарочито упадљива у *Парцифалу* а код

¹⁴² “game-playing and hybridity, their self-conscious artistry and love of artifice.”

¹⁴³ “seminal contribution to courtly romance and thereby to the prehistory of the novel”

¹⁴⁴ “Although Chrétien found his material in legends, in Geoffrey of Monmouth, and in Wace’s *Brut*, he added crucial components to the story: Guinevere’s adulterous affair with Lancelot, the setting at Camelot, the adventures of the Grail. [...]The rewritings of Chrétien culminate in the enormous thirteenth-century prose compendium that brought together two of his central themes: the Lancelot-Graal (1225–50). The Vulgate Cycle, as it is also known, itself became the basis for Malory’s *Morte d’Arthur* (1469–70), which continued to influence English literature long after Chrétien himself had fallen out of favor.”

Толкина у готово читавом делу. Код обојице је присутан мотив неуспеха пред светим тајнама. Кретјенови ликови не успевају да досегну Свети Грал; Толкинови ликови не успевају да се одупру искушењу (Изилдур, Боромир), а у случају Фрода, та немогућност доводи до неуспешне потраге.

4.3.5. Циклус *Ланселот-Грал / Вулгата*

Почетком тринаестог века у Француској се појавила обрада артуријанске легенде, која је у много чему била другачија од свих претходних обрада. Ради се о циклусу који је познат под два назива. Први је *Ланселот-Грал*, јер су приче о Ланселоту и о Светом Гралу два средишња елемента приче (*Estoire del Saint Grail*, *Lancelot proper*, *Queste del Saint Graal*) – иако, поред ове две приче, циклус такође садржи приповест о чаробњаку Мерлину (*Estoire de Merlin*), као и о смрти краља Артура (*Mort Artu*). Други назив је *Вулгата*, по томе што је писана на народном (вулгарном) француском језику, а не на латинском – језику Цркве и учењака. Након Џефрија од Монмута, то је била прва верзија легенде у *прозном облику*. Прозни облик је са собом вероватно повукао и могућност да се прича далеко детаљније прикаже, и тако је ова варијанта *најопсежнија* од свих, и „заузима седам великих кварто томова у једином издању које за циљ има комплетност“¹⁴⁵ (Пирсал 2003: 43). Обим, међутим, није показатељ да је *Вулгата* збирка лабаво повезаних прича или епизода. Напротив, циклус има историјско усмерење, односно прича се креће ка одређеном исходишту:

Вулгата је писана у прози, и производ је растућег занимања за фикцију у прози и циклусе витешких романа у тринаестовековној Француској. Ранији витешки романи на народном језику, укључујући старофранцуске витешке романи које је *Вулгата* користила као изворе, били су писани у стиху; проза је била резервисана за хронике, за историју. Тврдња Вулгате да ће пренети историју се тиме рефлектује у њеној форми, и њена истрајна посвећеност историјском развоју омогућава

¹⁴⁵ “occupies seven large quarto volumes in the only edition that aims at completeness.”

Вулгати да се чита као једна прича, а не као низ појединачних текстова.“¹⁴⁶
(Мекракен 2008: 36).

После *Вулгате*, тек ће Малори писати приповест о краљу Артуру у прози. Отуда и овај огромни циклус антиципира *читалачку* а не *слушалачку* публику. Тешко је замислити слушаоца који би могао да испрати хиљаде страна витешких авантура. Међутим, *Вулгата* збуњује и читаоца. Њен обим, у неку руку и непотребан, произвео је многа понављања у причи, многе сувишне епизоде које никуда не воде, прекидају се и не бивају настављене. Са друге стране, овом циклусу највише дугујемо појаву феномена преплета наративних нити – *entrelacement*. То је наративна стратегија где се једна наративна нит прекида, да би се започела друга, коју пак прекида трећа; затим ће се, рецимо прича вратити на прву, потом на другу, и напослетку повезати све три. Тај метод ће, додуше, на једноставнији начин користити и Песник *Бисерке*, када ће паралелна дешавања у замку Сер Берсилака и ван њега повезати на смислен начин. У Толкиновом *Господару прстенова*, након распада дружине прстена, остатак романсе је један велики *entrelacement*, којим се судбински повезују дешавања која су просторно веома удаљена (Фродо и Сем не могу непосредно утицати на догађаје кроз које пролазе остали чланови дружине, и обрнуто). У ствари, ову технику користи већина писаца која пише оно што се данас назива *епском фантастиком*. Ипак, *entrelacement* је најuverљивији када је метафизички подупрт, као у *Вулгати* или код Толкина, односно где постоји вера у испреплетаност свих ствари због које сви случајни сусрети и везе између удаљених ликова и догађаја нису само површно, декоративно повезани.¹⁴⁷

Но, вратимо се на *Вулгату*. Још једна последица њене величине јесте да се у њој могу наћи не само наративне контрадикције, већ и контрадикције у тумачењу одређених тема и мотива из артуријанске легенде. Тако Лумис примећује следеће: „Једна књига, *Ланселот*, јесте искрена глорификација идеализоване прељубе; друга књига, *Смрт*

¹⁴⁶ “The Vulgate is written in prose, and it is a product of the growing interest in prose fiction and romance cycles in thirteenth-century France. Earlier vernacular romances, including the Old French romances that the Vulgate takes as sources, were written in verse; prose was reserved for chronicles, for history. The Vulgate’s claim to transmit history is thus reflected in its form, and its persistent attention to historical development allows the Vulgate to be read as a single narrative, rather than a series of individual texts.”

¹⁴⁷ О овоме ће бити више речи када се буде разматрао проблем индивидуације и дијахронијски прелаз од витешког романа ка роману.

Артурова, иако је саосећајна према љубавницима, јесте осуда прељубе; *Историја Светог Грала* и *Потрага за Светим Гралом* узвисују идеал целибата...¹⁴⁸ (Лумис 2000: 92). Ова чињеница је веома индикативна. Како прича напредује, тако се фокус премешта са секуларног на религиозно становиште. Права стварност је света и трансцендентна, док је свет Камелота већ на самом почетку осуђен на пропаст. Могући доказ за то је да је *Историја Светог Грала* највероватније писана након осталих прича, али је у књизи смештена на почетку да би се одмах потцртало где лежи права тајна. Иако се прељубништво децидно не осуђује, као ни живот на земљи уопште, стиче се утисак да је *Вулгата* у средиште ставила религију, свету тајну, мистично, и наспрам њих несавршеност витезова, њихову недостатност и немогућност да досегну ту стварност и тиме постану потпуно етични. Она је апологија хришћанске тајне која је нераскидиво везана са хришћанском етиком. Витешки кодекс је зато тек имитација, покушај да се световним досегне свето, те није чудно што није у стању да одржи Округли сто. Ако је Свети Августин рекао „љуби и чини како ти је воља“, онда би Вулгата хтела да поручи да је без достизања хришћанске љубави, без *учешћа* у тајни (Светом Гралу), немогуће одржати било коју заједницу у непрекидном континуитету. Јер, љубав о којој говори Августин, љубав која је у темељу хришћанства (а тиме и у темељу *Вулгате*), није *дворска љубав*, *courtly love*. Природни грех прати све, па и витезове који су бољи од осталих људи. Витешки кодекс је неадекватна замена за Тајну, кодификација људских односа, свођење света на људску меру. Савршени витез и даље није савршени хришћанин. Немогућност да се досегне Свети Грал – или чињеница да до њега на неки начин могу доћи само изабрани – сведочи о размаку између светог и световног. Распад артуријанског друштва овде није толико последица издаја и неверстава, колико оне само служе да насликају несавршену природу човекову. Сви витешки подвизи и добра дела и даље нису гарант да ће Округли сто бити очуван. То је велико неразумевање Божје промисли која суди другим мерилима. Како примећује Лумис, „Милост“ је кључна реч: она у средњовековној теологији, и стога и у *Потрази*, значи незаслужену услугу љубави у којој сви хришћани, који се заиста кају и

¹⁴⁸ “One book, the *Lancelot*, is a frank glorification of idealized adultery; another book, the *Mort Artu*, though sympathetic to the lovers, is a condemnation of adultery; the *History of the Holy Grail* and the *Quest of the Holy Grail* exalt the celibate ideal...”

којима је опроштено, могу учествовати.¹⁴⁹ (Лумис 2000: 102). Божја милост долази одлуком Бога, а не зато што је витез Бога својим делима задужио. Бог се не може потплатити. Међутим, милост је могућа само ако смо способни за кајање, и непрестани рад на себи, ако у себи изграђујемо лик Божји – као Парсифал, најсавршенији витез.¹⁵⁰ Због тога се узроци пропасти Артуровог краљевства не могу разумети ако се искључиво гледају појединачни витешки чиновни, а занемари трансцендентна димензија. Давањем на значају овој димензији, писци *Вулгате* поручују да је наша прича део једне веће приче, од које знамо само делове, и не смемо мислити да смо у стању да све схватимо. Ако извучемо паралелу са *Господаром прстенова*, управо је ова немогућност да се види шира слика давала наду дружини прстена, и лажну наду Саурону. Ови први су се могли заиста надати да ће се нешто непредвиђено десити, јер нико не може управљати савршено свим догађајима. Са друге стране, Саурон је своје сужено гледање поистоветио са светом какав јесте, и није био у стању ни да замисли из којег правца ће стићи његова пропаст.

Преобимна *Вулгата* је управо том својом карактеристиком сведочанство о томе колико је широк и непредвидив свет. Као таква, она је „једно од великих књижевних постигнућа Средњег века, и Данте је ово препознао издвајајући је као средство вечног проклетства Паола и Франческе који запечате своју судбину првим пољупцем док читају заједно о првом љубавном пољупцу између Ланселота и Гвинивере.“¹⁵¹ (Пирсал 2003: 48).

4.3.6. Алитеративна смрт Артурова и Артур у строфама

У овом одељку наше испитивање окренуће се двома наративним песмама са краја четрнаестог века које су веза између *Вулгате*, и Малоријевог дела са друге стране. Најпре ћемо обрадити *Алитеративну смрт Артурову (Alliterative Morte Arthure)*, а затим *Артуру у строфама (Stanzaic Morte Arthur)*.

¹⁴⁹ “‘Grace’ is a key-word: it means in medieval theology and hence, of course, in the *Quest*, the unmerited favour or love of which all Christians, truly repentant and absolved may partake.”

¹⁵⁰ Касније у овој тези, у поглављу о индивидуацији, видећемо шта значи ово усавршавање витеза.

¹⁵¹ “The prose Lancelot is one of the great literary achievements of the Middle Ages, and Dante recognized this in singling it out as the instrument of eternal perdition for Paolo and Francesca, who seal their fate with their first kiss as they read together of the first love-kiss of Lancelot and Guenevere.”

1. *Алитеративну смрт Артурову* написао је непознати аутор који је живео на крају четрнаестог века. Као и *Сер Гавејн и Зелени витез* (о којем ће бити речи у посебном одељку) и *Петар Орач (Piers the Plowman)*, и *Алитеративна смрт Артурова* припада периоду обнове алитеративног стиха (*The Alliterative Revival*). Алитеративни стих ово дело смешта у друштво са Лајамоновим *Брутом* у ближој књижевној историји, а са *Беовулфом* у даљој. Међутим, док је материја готово идентична са Лајамоном, сродство са *Беовулфом* је можда подједнако дубоко. Критичари нису склони да ово дело назову *витешким романом*. Колебање је заправо између тога да ли се ради о епу или трагедији. Како примећује Валери Кришна у предговору за сопствени препев, „Ова поема је најпре страствена и прослава херојских врлина препуна ентузијазма, духом ближа *Беовулфу*, *Илијади*, или *Песми о Роланду*, него артуријанским романсама“¹⁵² (Кришна 1983: xii). Пирсал коментарише однос Артура и његових витезова поредећи га са германским *комитатусима* или чак односом између Карла Великог и Роланда (Пирсал 2003: 65). Артур је велики владар и војсковођа и читав уводни део је о томе колике је земље покорио. Наглашава се његова величанственост, као и раскош у којој живи надмашујући чак и раскош римског цара Луција, који претендује на његове земље. Сјај и слава Артуровог царства су у драстичном контрасту са пропашћу на крају приче. Лумис у томе види структуру трагедије – „Артурова звезда се успиње и залази“¹⁵³ (Лумис 2000: 151). Ако се схвати као трагедија, и ту постоји извесно колебање – да ли да се схвати као трагедија карактера, или као трагедија која је последица деловања нужности наспрам слободне воље. У прилог прве опције говори Мордредова издаја која не долази олако. Заправо, ово је једна од ретких верзија у којој Мордред и плаче и делује као да се каје због свог сагрешења. Са друге стране, Артуров пад долази након што он сања велики точак којим управља Госпа Судбина, што са своје стране имплицира да је тако морало бити. Сви велики људи кад-тад морају пропасти. Лумис ту прави разлику између два нивоа тумачења: „Реалистично сагледано, он [Артуров пад] је последица Мордредове непредвидиве издаје; у симболичком смислу, он је последица превртљивости Госпе

¹⁵² “The poem is first and foremost a vigorous and enthusiastic celebration of heroic virtues, closer in spirit to *Beowulf*, the *Iliad*, or the *Song of Roland* than to the Arthurian romances.”

¹⁵³ “Arthur’s star rises and sets.”

Судбине.¹⁵⁴ (2000: 151). О' Локлин такође није сигуран коју категорију би употребио, али се колеба између епа и трагедије. Ипак, закључује да ово дело „приказује успон племенитог, храброг краља, и његов пад изазван аристотеловском *хамартијом* зачећа Мордреда“¹⁵⁵ (О' Локлин 2001: 524). Са друге стране, Барон не види јак разлог да се дело ипак не класификује као витешки роман. Сетимо се да је Барон веома много полагао на модус романсе који приказује напетост између идеалног и реалног. За њега то није подразумевало победу идеалног, или обавезни срећни крај приче. Он овде види дату напетост, и у складу са тим каже:

Трагични исход је навео неке критичаре да класификују *Смрт Артурову* као еп а не као романсу, али ништа не обавезује да потоња мора да се заврши срећно; ако реалност однесе победу над славољубивим идеализмом, исход може свакако бити трагичан.¹⁵⁶ (Барон 1987: 141).

Алитеративна смрт Артурова је највероватније проистекла из ишчитавања и прераде Џефријеве *Историје* и Васовог *Брута*. У прилог томе иде чињеница да у причи постоји Округли сто, који је Васова инвенција. Међутим, постоје многа додавања и дописивања која су производ ауторове бриљантне имагинације, те је у односу на његово дело Џефријева хроника, како каже Лумис, тек један оквир (Лумис 2000: 140). „Историјски извори“, каже Бероу, „су обрађени далеко слободније у још једној средњоенглеској поеми, *Алитеративној Смрти Артуровој*.“¹⁵⁷ (Бероу 2009: 70).

Што се тиче рецепције, може се рећи да је овај витешки роман/еп/трагедија био успешан и читан. Најпознатија обрада је свакако Малоријева. Наиме, Малори је управо ову верзију користио састављајући *Пету причу* (према Какстону), односно другу причу (према *Винчестерском* издању) своје *Смрти краља Артура*. У другом делу тезе, пак,

¹⁵⁴ “Realistically considered, it is the result of Modred’s unforeesable treason; in terms of symbolism, it is the result of Lady Fortune’s treachery.”

¹⁵⁵ “[It] portrays the rise of a noble, valiant king, and his fall brought about by the Aristotelian *hamartia* of his begetting of Mordred.”

¹⁵⁶ “The tragic outcome has led some critics to classify the *Morte Arthure* as epic rather than romance, but nothing dictates that the latter should end happily; if aspiring idealism is overmastered by reality the outcome may well be tragic.”

¹⁵⁷ “The historical sources are handled very much more freely in another Middle English poem, the Alliterative *Morte Arthure*.”

једно поглавље биће посвећено Толкиновом алитеративном делу *Пропаст Артурова*, које са овим дели алитерацију, Артурову кампању, али и фино нијансирани лик Мордред. Код Толкина, Мордред није нарочито покајнички настројен, нити се двоуми да ли да изда Артура; ипак као и овде, лик је далеко сложенији него у осталим артуријанским делима. Оно што ова два дела спаја јесте бављење искључиво Артуровим периодом. Сетимо се да је приповест о Артуру тек једно од поглавља код Џефрија, Васа, и Лајамона; код Кретјена Артур није средишња личност, а у *Вулгати* постоје огромни делови који се баве историјом Светог Грала, или Ланселотом. У оваквом контексту, *Алитеративна смрт Артурова* се бави релативно кратким временским периодом, и далеко је фокусирана. Исто је и са Толкиновом обрадом. Можда је управо то стављање нагласка на једну епизоду оно што је омогућило средњовековном песнику да се приближи трагедији. Већи фокус и могућност да се тананије изведе студија карактера су омогућили да се ово дело може схватити и као драма, односно, трагедија.

2. *Артур у строфама* се у литератури овако назива јер се ради о римованој песми са строфама од по осам стихова. Састоји се од 3696 стихова, а образац риме је дат на следећи начин: abababab. У том смислу видимо одступање у односу на алитеративни стих претходног дела и приклањање типично француској традицији римованог стиха. Друга веза са артуријанском књижевношћу на француском језику јесте то што се ова песма непосредно угледа на *Вулгату*, односно на онај одељак *Вулгате* који се тиче смрти краља Артура и пропасти Округлог стола. То, између осталих примећује и Перијева (2010: 230) која узор за брод којим даме одводе Артура на Авалон види у француском извору. У односу на знаменити циклус постоје одступања и позитивне и негативне врсте. Наиме, како примећује Лумис (Лумис 2000: 139), многе од промена које песник уводи као да су настале због лошег сећања на материјал из извора; у другим случајевима се ипак види напор песника да прича постане усредсређенија. (Присетимо се само бескрајних дигресија *Вулгате* које наизглед немају никакву поенту.) У овој римованој песми, каже Виндиат, имамо „лирску и популарну пречишћену причу из *Смрти Артурове* [из *Вулгате* – Д.К.] која је аналитичнија и лишена емоције.“¹⁵⁸ (Виндиат 2009: 97). Акерман у обради

¹⁵⁸ “a lyrical and popular distillation of *Mort Artu*’s more analytical and dispassionate account.”

материјала из *Вулгате* види наративни дар те каже да је овај аутор заправо унапредио причу препричавањем (Акерман 2001: 491).

Каква је, међутим, разлика у односу на *Алитеративну смрт Артурову*, писану у истом периоду? Најпре, док је *Алитеративна смрт Артурова* дело које више нагиње епу, *Артур у строфама* је прилично типична романса. Поприште њене радње није бојно поље и не бави се одбраном или ширењем краљевства; прича се углавном бави приватним животом Ланселота и Гвинивере, приповедајући о њиховој недозвољеној љубавној вези и подели Округлог стола до које је због тога дошло. Наиме, када Артур сазна за прељубу, он зарати против Ланселота, док га изненада изда Мордред који себе прогласи краљем. Артур је стога приморан да ратује на два фронта, и оба сукоба су проузрокована *личном* издајом коју су починили пријатељ (Ланселот) и рођак (Мордред). То се веома разликује од изазова римског цара из *Алитеративне смрти Артурове*. Наравно, иако је Малоријева обрада ове познате приче та која се најизразитије задржала у свести читалаца, како примећује Филдова, када је ова песма у строфама

писана у четрнаестом веку, са њом се у Енглеској по први пут појавила прича о Артуровој пропасти испричана у контексту фаталне љубави између Ланселота и Гвинивере, и аутор вешто поступа са овом темом, претварајући прозу свог изворника у наративну поему са необичним строфама од по осам стихова. Ланселот је у главном фокусу ове верзије, и он је јунак са маном који указује на контрадикције својствене дворској култури.¹⁵⁹ (Филд 2010: 313-314).

Прича се завршава другачије. У алитеративној верзији Артур умире и бива церемонијално сахрањен у Глестонберију. У римованој верзији појављује се Авалон који ипак не наговештава евентуални Артуров повратак, будући да ипак видимо Артура који је сахрањен. Поред тога, продубљује се мотив прељубе. Гвинивера одлази у манастир и Ланселот долази да је посети, али она га одбија. Након тога и он постаје монах. Ланселот и Гвинивера прелазе дуг пут од неморалног препуштања страстима до бестрасног

¹⁵⁹ “written in the fourteenth century, it was the first appearance in English of the story of Arthur’s fall told in terms of the fatal love between Lancelot and Guinevere, and the author handles this theme with skill, turning the prose of his source into a narrative poem in an unusual eight-line stanza. Lancelot is the main focus of this version, a flawed hero who demonstrates the contradictions inherent in courtesy.”

светачког живота. Па ипак, они не наилазе на преоштру осуду песника који је, како примећује Барон, пун сажалења и самилости (Барон 1987: 147). Филдова у овом контрасту са алитеративном верзијом види сав „распон средњоенглеских поетских одговора на легенду о Артуру. Песма у строфи је та која проналази елегичну ноту која ће постати карактеристична за енглеску артуријанску поезију до Тенисона и даље.“¹⁶⁰ (Филд 2010: 316). И Пирсал примећује ову везу између *Артура у строфама* и Малорија и Тенисона. Наиме, ова песма је прва значајна средњоенглеска поема која је распад Округлог стола „објаснила“ преко прељубничке везе између Ланселота и Гвинивере (Пирсал 2003: 63). Патос и побожност песме Пирсал приписује утицају *Вулгаме* која је настала у манастирском окружењу (Пирсал 2003: 63). Ово осећање доћи ће и до Малорија јер, како каже Виндиат (2009), могу се наћи паралеле између Малоријеве приче о Витезу од кола (Knight of the Cart) и „фокуса *Артура у строфама* на страственом осећању и осећајности“¹⁶¹ (Виндиат 2009: 97).

Оба ова дела је Малори имао на располагању када је састављао своје велико дело. Пирсал наводи да је Малори „непосредно употребио две раније енглеске артуријанске поеме, алитеративну *Смрт Артурову у Другој причи* и *Артура у строфама* у последње две приче.“¹⁶² (Пирсал 2003: 97). Алитеративна песма му је вероватно послужила као узор епског приповедања и херојског етоса према којем је Артур приказан као способни војсковођа и владар. Са друге стране сентиментална стихована верзија на располагање му је ставила лични угао приче, интимне проблеме и забрањене жеље појединаца које су у сукобу са личним осећањем лојалности према пријатељу, али и са законом и друштвом у целини. Стога се у коначном одељку овог историјског прегледа средњовековног витешког романа окрећемо Малоријевом делу као врхунцу једне приповедачке традиције у Енглеској (и шире), надајући се да смо у претходним расправа рашчистили пут и омогућили јасније разумења Малоријевог места у дијахронијском развоју витешког романа.

¹⁶⁰ “the range of Middle English poetic responses to the legend of Arthur. It is the stanzaic poem that finds the elegiac note that is to become characteristic of English Arthurian poetry to Tennyson and beyond.”

¹⁶¹ “Stanzaic Morte ’s focus on passionate feeling and sentiment.”

¹⁶² “Malory made direct use of two earlier English Arthurian poems, the alliterative *Morte Arthure* in Book II and the stanzaic *Morte Arthur* in the last two books.”

4.3.7. *Смрт краља Артура* сер Томаса Малорија

На крају дијакронијског сагледавања развоја витешког романа стоји дело сер Томаса Малорија из петнаестог века под називом *Смрт краља Артура* (*Le Morte d'Arthur*). Оно на више начина објављује крај једне и почетак друге епохе. Наиме, Малоријева хроника Артуровог живота, његовог мистериозног зачећа, борби, успона, и коначног пада и распада Округлог стола, јесте вероватно последњи значајни витешки роман енглеског Средњег века. Ово дело објавио је Вилијам Какстона (William Caxton) 1485. године, оно представља крај епохе коју ће убрзо заменити енглеска ренесанса шеснаестог века, у којој ће се афирмисати писци попут Едмунда Спенсера (Edmund Spenser), Филипа Сиднија (Philip Sidney), Томаса Мора (Thomas More), и Вилијама Шекспира (William Shakespeare). У уводу који је саставио Вилијам Какстон осећа се носталгија за прошлим временима, и за идеалима на које се треба угледати, и на које Какстон жели да нам скрене пажњу објављујући ово дело. Малоријева *Смрт краља Артура* је последњи велики допринос средњовековном витешком роману.

Томас Малори је међу првим средњовековним ауторима чија су дела *штампана*. У том смислу, Малори је један од првих нововековних писаца. Поред тога, Малоријево дело је, за разлику од Васа, Лајамона, Кретјена, непознатог песника *Алитеративне смрти Артурове*, као и Песника *Бисерке*, свој компендијум артуријанске легенде писао у *прози*, доминантном облику модерне књижевности. У томе је за претечу имао *Вулгату*, коју и спомиње као „француску књигу“ коју он заправо само препричава и сужава на прихватљивију дужину. Од свог извора – а индиректно и од првог извора, Џефрија од Монмута – Малори је преузео донекле историографски приступ, што опажа Мекарти (Мекарти 2003: 863).

Његова књига састоји се од више јасних целина које је Малори пажљиво настојао да склопи тако да сачињавају логични континуитет. Међутим, велика је разлика између прозе која је ручно писана и прозе која је у штампаном облику. Ова друга је далеко више оријентисана ка *читаоцу* а не *слушаоцу*. Такође, штампана књига је далеко доступнија од ручно састављаних књига које су уз то и скупље, али су зато и лепше, будући да су често

украшене, са анотацијама, коментарима, цртежима и сличним додацима који сваку од њих чине јединственом.

Какстоново штампано издање састојало се од 21 књиге и 507 поглавља. Какстон није претерано водио рачуна о начину на који је делио књигу, и на изворније издање чекало се до прве половине двадесетог века (1934) када је откривен *Винчестерски рукопис*. Упоредивањем овог рукописа и Какстоновог издања утврђено је да је Какстонова подела била прилично произвољна и нелогична, и да се дело логичније може поделити на *осам прича*.¹⁶³

Прве две приче, „Од женидбе краља Утера до краља Артура који је владао након њега и водио многе битке“ (“From the Marriage of King Uther unto King Arthur that Reigned After Him and Did Many Battles ”, код Какстона: књиге I-IV), и „Племенита прича о краљу Артуру и римском императору Луцију“ (“The Noble Tale Between King Arthur and Lucius the Emperor of Rome”, код Какстона: књига V), представљају *формативну фазу*. У првој се говори о Артуровом мистериозном зачећу, уздицању на престо, борби са супарничким краљевима, женидби са Гвинивером. Значајну улогу игра Мерлин, који му помаже у ратовима, али и изриче пророчанство да ће Мордред на крају уништити Артурово краљевство. Друга прича приповеда о рату са Римљанима, након што Артур одбије да плаћа данак императору Луцију. Ова прича завршава се Артуровом победом и освајањем Рима. Овим двема причама не доминира толико дух авантуре, витешког романа, колико дух битке, епа. Прва прича бави се Артуровим одбрамбеним ратовима, док се друга бави освајањима, и Артур је приказан као велики војсковођа.

У наредне три приче Малоријево дело више поприма аспекте витешког романа. У њима се приповеда о авантурама витезова Округлог стола. Трећа прича, „Племенита прича о сер Ланселоту од Језера“ (“The Noble Tale of Sir Launcelot du Lac”, код Какстона: књига VI) бави се Ланселотовим авантурама, али и почетком забрањене љубавне везе са краљицом Гвинивером. Потом имамо „Причу о сер Гарету од Оркнија“ (“The Tale of Sir Gareth of Orkney”, код Какстона: књига VII) која се бави авантурама Артуровог нећака и

¹⁶³ Занимљиво је приметити да се слично десило и са Толкиновим *Господаром прстенова* који није трилогија, већ јединствена целина, подељена на шест књига. Разлози за поделу на три књиге били су комерцијални, и такође нису најсрећније решење. Уз то, Толкинова подела на књиге аналогна је Малоријевој подели на приче.

Гавејновог млађег брата. Гарет се нарочито зближава са Ланселотом, што ће у последњој причи имати трагичан обрт, јер ће Ланселот на крају убити Гарета не препознавши га. „Прва и друга прича о сер Тристраму од Лиона“ (The First and the Second Book of Sir Tristrams de Lione”, код Какстона: књиге VIII–XII) говори о бројним авантурама разних витезова међу којима се издваја прича о Тристраму и Изолди, која симболички припрема терен за ону забрањену љубав Ланселота и Гвинивере која ће довести до катастрофе. Јер, као што смо на почетку имали Мерлиново пророчанство о Мордреду, тако нам се причом о Тристрану и Изолди ставља на увид оквир у којем ће се Мордредова издаја одвијати. У Малоријевом делу, све је повезано, што је суштинска одлика витешког романа.

Шеста прича је „Племенита прича о Светом Гралу“ (“The Noble Tale of the Sangreal”, код Какстона: књиге XIII–XVII). Бројни витезови труде се да дођу до Светог Грала, укључујући Ланселота и Галахада. Ланселот не успева у својој потрази. Гавејн чак не налази ниједну прилику за авантуру. Галахад, Персевал и Борс успевају у походу. Галахад постаје краљ светог града Сараса и после једногодишње владавине умире; и Персевал умире, док се Борс враћа у Камелот. Ипак, иако ова тројица витезова успешно долазе до Светог грала, а Борс чак то искуство доноси у Артурово краљевство, то се готово никако не одражава по стабилност Артуровог друштва. Напротив, недуго након тога се оно трагично урушава. Код Малорија је авантура - чак и она која се бави исконским предметом као што је Свети Грал - ипак повезана са унутрашњим витезовим развојем. Витез постаје бољи, док други витезови нису у стању да из тога извуку поуку. Малоријев приступ је у томе другачији у односу на Песника *Бисерке*, код којег Гавејнова авантура има за последицу да и остали витезови носе зелени појас. Лична потрага има друштвене последице. Као што ћемо видети, у Толкиновој романси, *Господару прстенова*, али и другим делима, лично напредовање јунака увек доноси добробит за заједницу. Хобити порасту кроз своје авантуре и њихов раст помаже да се победи Саурон.

Изгледа да је једино место где Малори повлачи снажну паралелу између личног и друштвеног не у витешком усавршавању (које остаје у искључивом власништву тог одређеног витеза), већ у личном паду. Последње две приче говоре о потпуном расулу које наступа у Артуровом краљевству управо из разлога личних слабости и изневеравања моралних принципа. У причи „Сер Ланселот и краљица Гвинивера“ (“Sir Lancelot and

Queen Guinevere”, код Какстона: књиге XVIII–XIX) наставља се тајна веза између Ланселота и краљице, која је прожета љубомором и свађама. На почетку Ланселот не може да се уздржи од своје љубави према Гвинивери, док је она у исто време љубоморна, сматра да јој он не поклања довољно пажње и тера га од себе. Да би показала да њена љубав није усмерена само према Ланселоту већ и према свим осталим витезовима, Гвинивера организује вечеру за двадесет и четири витеза, која међутим добија неповољан обрт. Наиме, сер Пинел из зависти према сер Гавејну отрује јабуке не би ли га убио, али отрује се сер Патрис, те оптужба за ово тровање пада на Гвиниверу. Ниједан од двадесет и четири витеза не жели да се бори за Гвиниверину част, што Ланселота враћа у аферу са краљицом за коју пристане да изађе на мегдан. У овом случају видимо преплет судбине/случаја и страсти. Гвинивера постиже супротно од своје намере, док се Ланселоту лако пружа прилика да оствари своју љубав и оданост према њој. Након тога, краљ Артур креће на турнир и уз пут стаје у замак Астолат, без Ланселота који због претходног мегдана не осећа да је у стању да се надмеће. Међутим, Гвинивера му приговара и говори да тиме што су опет њих двоје остали сами, постају сумњиви, те Ланселот одлази у Астолат да се придружи краљу. У замку се у Ланселота заљуби ћерка барона од Астолата по имену Елејна и на њен наговор, он пристаје да носи њено знамење (скерлетну мараму) у току такмичења. Након такмичења девица од Астолата изјављује Ланселоту љубав и жели да се њих двоје венчају. Међутим, Ланселот одбија њен захтев, нудећи јој да је новчано помаже и да је препоручи било којем другом витезу. Али, она само њега жели, и њена прича се завршава тужно. Девица умире од туге, и њено беживотно тело пренесено је барком до Камелота, где га угледају Артур и Гвинивера. Гвинивера кори Ланселота због његовог безосећајног понашања, но ипак се након Ланселотовог објашњења измире.¹⁶⁴ У последњем делу ове приче, Ланселот доказује да је најбољи витез тиме што успева да залечи седам рана тешко повређеног сер Урија. У овој причи утврђује се више ствари које су неопходне да би коначна трагедија била уверљива. Најпре, Ланселот је приморан да доказује своју љубав према Гвинивери, што чини са успехом, притом учвршћујући ту

¹⁶⁴ Случај Ланселота и девице од Астолата приказује својеврсну грубост средњовековног витеза у односу на представе које о дворској љубави има човек модерног периода, и у обради Толкинове *Пропаст Артуровеи* ми ћемо ову паралелу додатно обрадити на примеру и Ланселота и Мордреда.

љубав. Његова посвећеност Гвинивери тиме постаје све очигледнија другим витезовима, па и самом Артуру. Поред тога, у овој причи је Ланселот постављен изнад свих осталих витезова. Иронично, управо ће најбољи довести до оног најгорег, чиме се управо и бави последња прича.

На крају, „Смрт Артурова“ (“The Death of Arthur”, код Какстона: књиге XX–XXI) приповеда о манипулацијама двојице браће, Мордред и Агравејна, који Ланселота намаме у краљичине одаје да би разоткрили забрањену љубав која је до тога тренутка већ постала јавна тајна. Ланселот и Гвинивера наседају, али последица тога је да Ланселот убија Агравејна, док Мордред рањава. Након тога, Артур попушта под силином оваквог доказа и осуђује Гвиниверу на смрт спаљивањем. Ланселот је спасава, али убија Гарета и Гахериса. Артур креће у рат против Ланселота који се налази у Француској, али се онда суочава са издајом код куће. Мордред се проглашава краљем и напада Артура. Артур се враћа у Енглеску где се бори са Мордредом и у бици један другог смртно рањавају. Артура одводе на Авалон, али ускоро сер Бедивер налази његов гроб. Гвинивера одлази у манастир, а Ланселот постаје пустињак. Вишеструке издаје довеле су до потпуног нестанка управо оног друштва - Округлог стола - које их је активно заступало и бранило. Након смрти ово двоје љубавника завршава се Малоријева приповест тако што сер Ектор хвали Ланселота, величајући његову људску вредност.

Ипак, Ланселотов грех је довео до пропасти Округлог стола која код Малорија не потиче из немогућности достизања Светог Града, односно, Свете Тајне, као што је случај са Вулгатом. Код Малорија имамо својеврсну десакрализацију, коју примећује Пирсал када каже да се „Он опире том подвајању равни искуства које је тако карактеристично за средњовековну хришћанску веру, и покушава да уместо тога артикулише људски разумљиви наратив о распаду Округлог стола“¹⁶⁵ (Пирсал 2003: 84). *Вулгата* се бунила против људске мере, и корене проблема тражила у релацији земаљско-трансцендентно. Малори је ближи објашњењу путем људског фактора. Слом не настаје због провиђења већ појединци својим неверствима и несавршеностима изазивају катастрофу. Барон такође опажа везу између Малорија и модерног романа:

¹⁶⁵ “He resists that separation of planes of experience so characteristic of medieval Christian faith, and attempts instead to articulate a humanly intelligible narrative of the fall of the Round Table.”

Малори у форми која се приближава самосвести модерног романа препознаје моћ идеализма да учини да људи теже нечему изван својих људских ограничења и друштвене реалности доба чија носталгија је била помешана са осећањем трагичног губитка.¹⁶⁶ (Барон 1987: 152).

Својом историчношћу, Малоријево артуријанско дело мање личи на народне приче и легенде, а више на епизоду из енглеске историје. Хелен Купер у том смислу примећује следеће: „Малоријев корак према историчности иде у том правцу да се његов протагониста измести из француске фантазије у енглеску прошлост, и приказује у исто време савршеност која је могла бити, и борбе између фракција и распад Округлог стола до којих долази.“¹⁶⁷ (Купер 2007б: 113). Међутим, у другом раду, Куперова (2003) *Смрт краља Артура* назива „контра-романсом“, и напомиње да Малори одбија да „подржи идеју да он [Артур] још увек може бити *rex futures* [будући краљ]...“¹⁶⁸ и то тако што јасно ставља до знања да је Артур мртав (сер Бедивер открива његову гробницу) и да не треба заиста очекивати његов повратак са Авалона (Купер 2003: 830).

О индивидуацији, јачању карактера и чисто *личних* жеља у витешком роману тек ћемо говорити у овој тези. Фактички се нека обележја индивидуалности налик на нововековни роман могу наћи и код Малорија. За разлику од већине ликова витешких романа – и већине ликова других књижевних дела – који су често идеализација једне особине, или симболичка представа неке особине (верност, храброст, кукавичлук, подлост), код Малорија већ имамо неке специфичности које указују на сложену личност:

Малори не индивидуира своје ликове преко начина говора у оној мери у којој нас је на то навикао модерни роман, и то због тога што је његов језик униформно и неизбежно удаљен од нас са пет стотина година лингвистичких промена. Али, пажљиво читање нам показује да његови ликови могу бити упечатљиво

¹⁶⁶ “Malory acknowledges in a form approaching the self-consciousness of the modern novel the power of idealism to make men aspire beyond their human limitations and the social reality of an age whose nostalgia was mingled with a sense of tragic loss.”

¹⁶⁷ “Malory’s move toward historicity helps to bring his protagonist out of French fantasy into the English past, and shows at the same time both the perfection that might have been, and the faction-fighting and downfall of the Round Table that does occur.”

¹⁶⁸ “...Malory’s refusal to endorse the idea that he may yet be *rex futures*...”

колоквијални, ма колико да су јуначни, добри, аристократски, или женствени.¹⁶⁹
(Филд 2003: 830).

Ланселот је, примећује Лумис, „доследније племенит лик“ код Малорија него код других писаца (Лумис 2000: 172), и то је последица Малоријевог пажљивог конструисања овог лика. Како текст одмиче, тако се индивидуација појачава и, како каже Волас, „говори постају све дужи и покрећу наративну радњу; врше се анализе карактера да би се предвидело будуће понашање...“¹⁷⁰ (Волас 2009: 239). Са Малоријем, витешки роман као жанр се све више приближава роману, на исти начин на који се и психолошки тип, клише, конвенционални лик приближава личности, самосвесном појединцу, препознатљивој особи савремене књижевности. Код Малорија су приватни живот ликова и њихова специфичност и непоновљивост неразвијени у односу на каснија књижевна дела, али ипак показују до које границе је витешки роман у стању да иде а да не пређе у роман.

Занимљиво је на крају приметити две чињенице. Артуријанску легенду у Средњем веку зачео је у Енглеској Џефри од Монмута, и у Енглеској је имала свог последњег значајног писца. Такође овај последњи писац, сер Томас Малори, оставио толиког трага да је за многе потоње читаоце, и непосредно након њега, и у данашње доба, он упркос томе врло често први узор артуријанске легенде. На Малорија се угледао Тенисон (Alfred Tennyson) у својим *Идилама краља* (*Idylls of the King*). Џона Стајнбека (John Steinbeck) је смрт спречила да доврши своју верзију ове легенде (*The Acts of King Arthur and His Noble Knights*). Још једну верзију саставио је Т. Х. Вајт (Т. Н. White, *The Once and Future King*). Зашто су ови, као и многи други писци били толико упућени на Малорија, а не на друге средњовековне писце? Можда зато што је Малори последњи средњовековни писац, али у исто време и један од првих модерних. Можда је Малори осетио ново доба, и био је у стању да дух средњовековља пренесе у њега из живог искуства, а не из књишког сећања. „Сада када знамо нешто о сложеностима артуријанске романсе“, каже Винавер (2001), „и о

¹⁶⁹ “Malory does not individualize his characters by traits of speech to the extent to which the modern novel has accustomed us, and because his language is uniformly and inevitably distanced from us by five hundred years of linguistic change. But close reading shows us that all his characters can be strikingly colloquial, however heroic, good, aristocratic, or womanly they may be.”

¹⁷⁰ “... speeches grow longer and drive narrative action; character analyses are performed to predict future behaviors...”

Малоријевом месту у њеном развоју, такође знамо да је само он у било којем од језика могао овако да у модерни калуп смести осећајност коју је створио Средњи век.¹⁷¹ (Винавер 2001: 552). Имајући то на уму, можемо и Толкина разумети као „средњовековног писца у савременом добу“. Толкин се такође напајао на истим изворима античке, средњовековне и фолклорне традиције, да би на савременом језику и за савременог читаоца саставио једну причу која је по духу средњовековна, као што је то и Малоријева *Смрт краља Артура*.

4.4. Енглески циклус

Видели смо да се у европској књижевности Средњег века развило тројство витешких циклуса око легендарних фигура Александра Великог, Карла Великог и краља Артура. Ови витешки циклуси јавили су се и на територији Енглеске, односно на тадашњој варијанти енглеског језика – средњоенглеском – иако је, наравно, најзначајније место имао артуријански циклус. Било како било, барем када се ради о Енглеској, ова подела није потпуна. У овој земљи се формирао скуп приповести који је ендемски за Енглеze, и који се може назвати *Енглеским циклусом* (*The Matter of England*).

Оно што евентуално онемогућава да се овај скуп прича назове правим циклусом, јесте недостатак обједињујуће фигуре. Не постоји тај легендарни енглески или англосаксонски владалац око чијег двора се плету авантуре. Може се рећи да се ради о својеврсном „полицентричном“ циклусу, не толико различитом од нашег епског циклуса, који се назива и *јастребачки*, по географској локацији, а не по једној личности која се претерано издваја. Следи преглед најзначајнијих дела овог циклуса.

У *Етелстану* (*Athelston*) имамо Етелстана¹⁷², краљевог рођака који и сам постаје краљ Енглеске, пошто је претходно склопио пакт са три своја пријатеља. Када један од њих, Вимонд, оптужи другог, Егелонда, за издају, Етелстан суди Егелонду и спрема му

¹⁷¹ “Now that we know something of the complexities of Arthurian romance and of Malory’s place in its development we also know that he alone in any language could thus have poured into the modern mould the sentiment which the Middle Ages had created.”

¹⁷² *Athelston* у преводу значи „драги камен“. Може се наћи лингвистичка паралела у имену које Толкин додељује Арагорну – Elessar – што такође значи „драги камен“.

погубљење. Међутим, на крају се разоткрива да је оптужба била лажна и Вимонд је тај који је погубљен. Имамо стога преокрет типичан за романсу – препознавање, али не трагичко које води ка катастрофи, већ оно које спречава да до катастрофе дође, и које истовремено указује на праве вредности. За Сендса (1986), ова прича је убедљива „јер личи на модерни историјски роман. Њен свет је примитиван, бруталан, крвав. Нема ту ничега што има везе са зачараношћу или дворском љубави.“¹⁷³ (Сендс 1986: 130). То што нема теме љубави, витештва, идеализма, говори о недостатку утицаја дворске поезије Васа или Кретјена. Ипак, то у исто време доказује да витешки роман не мора нужно бити асоциран са овим аспектима.

И главни јунак *Принца Хорна* је краљевске крви, то јест, ради се краљевом сину. Хорново краљевство окупирају Сарацени, и он мора да прође кроз бројне авантуре да би се вратио у своје краљевство и ослободио га од окупатора уз помоћ ирских витезова. Ово дело је двослојно у својој преокупацији непријатељем. Са једне стране, имамо Сарацене као страну културу која изазива страх код Енглеза и која се приказује као стална претња коју треба отклонити. Али, зло није ограничено само на, постмодернистички речено, „друге“. Хорна ће издати и његов пријатељ, Фикенхилд, чије издајство најпре мора бити разоткривено и он уклоњен да би се дошло до срећног краја. Сендса сматра да је *Хорн* „прототипска средњоенглеска романса“ (Сендс 1986: 15), а њену формулаичност истиче и Барон који каже: „*Хорн* се одмах може препознати као народна прича типа изгнанства и повратка која укључује познате мотиве освете, враћања очевине и освајања младе.“¹⁷⁴ (Барон 1987: 65). Још једна веза између *Хорна* и народне приче лежи у томе што је у суштини овај витешки роман неисторијски у смислу да је смештен у измаштане пределе какви имају тек лабаве везе са територијом Енглеске.

Хавелок Данац (*Havelok the Dane*) је витешки роман који се по извору унеколико и може повезати са артуријанским легендама. Наиме, заплет се налази у споменутој историји Цефрија Гаимара, одакле је преузет да би негде крајем тринаестог века био сачињен витешки роман. Како Сендс наводи, овај витешки роман је далеко више

¹⁷³ “The story convinces immediately because it has the appearance of a modern historical novel. Its world is elemental, brutish, and bloody. There is nothing to do with enchantment or courtly love”

¹⁷⁴ “*Horn* is immediately recognizable as a folk-tale of the exile-and-return type involving the familiar motifs of revenge, recovery of the patrimony, and winning of a bride.”

историјски поткрепљен од *Хорна*, и „док је место радње у *Хорну* недођија у којој се сукобљавају Сарацени морепловци и богострашљиви хришћани, земље *Хавелока* су реална Енглеска и реална Данска.“¹⁷⁵ (Сендс 1986: 55). Барон (1987) пак констатује да је ова прича обојена „сећањима на јединство Енглеске и Данске под Кнудом“¹⁷⁶ (Барон 1987: 69). Постоји и сличност са *Беовулфом* будући да је радња делом везана за Данску, а и због тога што уводни стихови веома подсећају на стихове којима почиње тај староенглески еп. Хавелок, прави наследник данског престола, изгнан је из Данске, и мора да одраста као рибарев син. Међутим, на основу светлости која му избија из уста када спава и надљудске снаге коју поседује видимо да се ради о значајној особи. Као најмлађи син из бајке, Хавелок мора да прође кроз многе неправде и недаће пре него што успе да дође до престола који му по праву и припада.

Гамелин (Gamelyn) је приповест која је чак утицала и на Шекспира. Наиме, Томас Лоџ (Thomas Lodge) је заплет искористио у својој *Розалинди (Rosalynde)*, на коју се Шекспир ослањао када је писао *Како вам драго*. Прича је унеколико слична *Хавелоку* и потцењеном главном лику. Гамелин је доброћудни снагатор којег непрестано искоришћавају и злостављају након што му отац умре. Гамелин се напослетку избори за своја права, и чак постане главни шумар

Гај од Ворика (Guy of Warwick) је витешки роман који не само да се, како Фрај каже, граничи са причама о свецима, већ у такву причу и прелази. Наиме, Гај се заљубљује у Фелис, која је племенитог порекла. Пошто је изнад њега на друштвеној лествици, Гај мора да докаже своју вредност пре него што може да добије њену руку. Радња је испуњена биткама против чудовишта и опасних животиња од дивљих вепрова, преко дивова, па све до змајева. Прича се завршава тако што, сходно својим заслугама, Гај постаје витез а Фелис му постаје жена. Опажа се доза реализма у овом витешком роману. Док сви витезови, улазећи у брак или брачни кревет напосто забораве на сва дотадашња крвопролића, код Гаја је ситуација другачија. Он осећа *кајање*, одлази на ходочашће у Свету земљу, и на крају завршава као пустињак. Овај витешки роман нам можда боље од

¹⁷⁵ “Where the locale of *Horn* is a never-never land of sea-faring Saracen versus God-fearing Christian, the lands of *Havelok* are a real England and a real Denmark.”

¹⁷⁶ “vaguely coloured by memories of the union of England and Denmark under Canute“

већине других показује континуитет личности која се мења али ипак остаје иста. „Нит која прави један континуум од обојице је лични развој јунака од себичног световног човека до зрелог, самосвесног појединца, на границама светости.“¹⁷⁷ (Барон 1987: 77).

У *Енглеском циклусу* видимо покретљивост, динамику, од просјака до краљевића, од обичног човека до витеза, и од витеза ка светом човеку. Барон (1987) врло занимљиво опажа следеће:

Њихови хероји без проблема прелазе са једног друштвеног нивоа на други, дајући нам личности са којима могу саосећати или се идентификовати читаоци друштвено разноликији у односу на дворску публику француских витешких романа. Исход, и тематски и изражајно гледано, јесте амалгам који у односу на своју континенталну аналогију не одише толико дворским амбијентом и мање је ексклузиван; са друге стране је еkleктичнији и са широм основом, а због своје велике популарности значајно је указао на будући потенцијал енглеске наративне књижевности.¹⁷⁸ (Барон 1987: 85).

На основу реченог закључујемо да је одлика енглеске традиције наклоност према обичном, малом човеку, саосећање са његовим патњама и мукама, и нада да ће се и он уздићи. Зар то у неку руку није у самом заплету *Хобита* и *Господара прстенова* где мали и потцењени хобити долазе до славе, дајући битан допринос историји света какав од њих није био очекиван? Међутим, пре него што се окренемо Толкиновим делима и његовом типично енглеском занимању за малог човека, морамо се сада поново вратити на артуријански циклус. Наиме, дело које смо у претходној расправи намерно изоставили је можда и највреднији енглески витешки роман, *Сер Гавејн и Зелени витез*. Зашто је било неопходно дискусију о *Сер Гавејну* оставити после кратког осврта на *Енглески циклус*? Зато што управо у овом алитеративном ремек-делу имамо комбинацију енглеског

¹⁷⁷ “The connecting thread which makes one continuum of them both is the personal development of the hero from a self-absorbed worldling to a mature, self-aware individual, to the borders of sainthood.”

¹⁷⁸ “Their heroes pass effortlessly from one social level to another, offering sympathetic figures for self-identification on the part of readers more socially diverse than the courtly audiences of French romance. The result, thematically and expressively, is an amalgam less courtly and exclusive, more eclectic and broadly based than its Continental counterpart and, in the width of its appeal, a significant indicator of the future potential of English narrative literature.”

разумевања за малог човека са једне стране и типичног артуријанског витеза. Јер, оно што је Ланселот био у Француској, то је Гавејн био у Енглеској – а то ће рећи, национални херој у неку руку. Тај национални херој, Гавејн ће делом проћи кроз искуства јунака као што су Хавелок, Хорн, или Гамелин. Мораће да се унизи, да буде више као јунак бајке, а много мање као јунак епа. Ипак, разумевање које ће добити од двора је управо оно разумевање за муке непризнатих и неприхваћених које смо имали у *Енглеском циклусу*. Гавејн неће бити унижен и понижен због тога што је себи дозволио лукавства безимених јунака бајки. Напротив, биће похваљен. У *Сер Гавејну и Зеленом витезу* сусрећу се народна традиција енглеског духа и француска дворска префињеност, две традиције витешког романа.

4.5. Синтеза артуријанског и енглеског циклуса у *Сер Гавејну и Зеленом витезу*¹⁷⁹

Сврха овог одељка јесте темељна анализа *Сер Гавејна и Зеленог витеза* у светлу његовог положаја између концепата усмености и хумора као медијатора између жанрова и различитих традиција, укључујући ту и споменуте артуријанске и енглеске циклусе.

Није неопходно нарочито наглашавати усмене корене и аспекте средњовековног витешког романа, али ипак постоји потреба да се на примеру овог конкретног дела укаже на постојање и сврху тих елемената. Тек у јукстапозицији са другим усменим жанровима са којима је у блиској вези – као што су мит, еп и народна приповетка – витешки роман добија свој нарочит значај и смисао као засебни књижевни облик. То и даље није доказ да је витешки роман усмени жанр по себи, већ да усменост сачињава веома важан део дискусије о њему, нарочито у вези са питањима његове композиције и преношења. Врло специфичан однос који витешки роман има са хумористичним ће бити приказан као једна врста медијатора између ових жанрова, и сходно томе, између различитих погледа на свет који су им својствени.

¹⁷⁹ Овај део рада представља прерађен и допуњен текст научног чланка претходно објављеног као: “Orality and Humour in Sir Gawain and the Green Knight”, *Fabula*. Volume 54, Issue 3-4, pp. 263–274, ISSN (Online) 1613-0464, ISSN (Print) 0014-6242, DOI: 10.1515/fabula-2013-0021, November 2013

Истраживачи овог жанра су мање-више једногласни у својим мишљењима поводом веза између витешког романа и усмености. Чак и када уопштено говори о средњовековној књижевности, Естелова тврди да „[...] они који су писали књижевност у преосталом делу Средњег века, морали су да је представе слушачкој, а не читалачкој публици.”¹⁸⁰ (Естел 1985: 189). Витешки роман није био изузетак у односу на ову праксу, већ је био истакнут пример, имајући у виду да је већина витешких романа који су нам преостали из средњег века писана у стиху, и да се веома често називају „популарним“ у том контексту, као код Рајхла: „Једна ствар изгледа да је потпуно ван сваке сумње: средњоенглески популарни витешки романи су писани са сврхом да буду слушани.”¹⁸¹ (Рајхл 2009: 133). Исти придев имамо и у наслову једне од библиографских јединица за овај рад, *A Companion to Popular Romance*, који су приредили Ралука Л. Радулеску и Кори Џејмс Раштон.

Ако се сада вратимо на *Сер Гавејна и Зеленог витеза*, видећемо да он задовољава ова очекивања од витешког романа. Према Лумису, једна од две свеобухватне генерализације које се могу изрећи о овој поеми јесте да је била „намењена да је минстрели рецитују, или да се чита наглас”¹⁸² (Лумис 2000: 133). За Бруера је Песник *Бисерке* „веома добар пример најпотпуније употребе традиционалног, суштински усменог стила”¹⁸³ (Бруер 1990: 22). Што се очекиване публике тиче, Естелова цитира Хенрија Литлтона Севица који „закључује на основу живописности којом Песник *Гавејна* описује дворски живот да је он веома вероватно живео у краљевским домаћинствима Ланкашира и Лондона”¹⁸⁴ (Естел 1985: 194). Бруер би се сложио будући да назива песника Гавејна „дворским песником неке врсте двора”¹⁸⁵ (Бруер 2007: 2), што даје додатну тежину идеји да је поема писана да би била извођена јавно, највероватније на двору. Сама поема припада периоду обнове алитеративног стиха, то јест, покушаја да се оживи стари стил англосаксонске поезије, присутан у делима попут *Потукача* (*The Wanderer*) или *Морепловца* (*The Seafarer*). Заједно са контекстом усменог извођења, усменост (као аспект

¹⁸⁰ “ [...]those who wrote literature in the remainder during the Middle Ages almost always had to present it to a listening, not a reading, audience.”

¹⁸¹ “One thing seems uncontroversial: the Middle English popular romances were meant to be heard.”

¹⁸² “intended for recitation by minstrels or for reading aloud”

¹⁸³ “is a very good example of the fullest use of traditional, basically oral style...”

¹⁸⁴ “concludes from the vividness with which the Gawain-poet describes court life that he in all likelihood lived in the royal households of Lancashire and London.”

¹⁸⁵ “a courtly poet of some kind of court”

дела писаног за такав контекст) избија у први план, и алитеративни аспект служи сврси која је и естетичка, односно, не може се свести искључиво на носталгично оживљавање старих традиција.¹⁸⁶ Тиме се постиже и виши степен еуфоније, будући да алитерација помаже при извођењу у чисто техничком смислу. Извођењу на руку иде и постојање римованих деоница на крају сваке строфе познатих као “bob and wheel”.¹⁸⁷

Међутим, везе овог дела са другим усменим жанровима се не завршавају на формалном плану дела. За сâм заплет се може рећи да је у складу са структуралистичким принципима које је Владимир Проп повезивао са бајком: протагониста (Сер Гавејн), антагониста (Зелени витез), давалац магичног објекта (жена сер Берсилака), и тако даље. Основни мотивски ниво одговара и заправо веома дугује усменој традицији која стоји у његовој позадини. И заиста, када бисмо експериментисали и препричали причу у краћем облику, резултати би били веома очекивани. Наравно, естетски и семантички губитак би био изузетан, будући да би се изгубила алитерација, а префињен речник ученог човека био би замењен једноставним речником уобичајеним за народну књижевност – који, наравно, има својих предности. Али овај витешки роман препричан на тај начин би тиме нужно постао прилично стандардна бајка. Није чудно, стога, што, на пример, Латрел (1980) налази многе сличности између приче у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* и типа 313 народне приповетке у складу са класификацијом коју су извршили фолклористи Арне и Томпсон. И садржај се може повезати са фолклором, те стога Роберт Грејвз повезује *Сер Гавејна и Зеленог витеза* са много старијим ирским и велшким причама у којима су Зелени витез и Гавејн такође повезани са дрвећем, као што су храст и божиковина (Грејвз 1997: 179-180); Лумис тврди да и овај витешки роман и ирски *Мабиногион (Mabinogion)* припадају „добро

¹⁸⁶ Притом, имајмо у виду природу традиције која се оживљава. Англосаксонска алитеративна поезија, по свему судећи, ближа фолклору него *Сер Гавејн и Зелени витез*, и даље се не може изједначити са тим фолклором. Преосмишљавање фолклорне традиције у хришћанском кључу јавља се већ у *Беовулфу*, који је вековима удаљен. Аутор ове тезе се већ у једном раду (Danko Kamčevski, Jelena Andrejić, Maja Milutinović, „Dve vrste lutanja u anglosaksonskoj elegiji *Potukač*“, *Filološki pregled*, 38, 2, 2011, str. 143-155) бавио двема перспективама – хришћанском и старогерманском – у *Потукачу*. Дакле, ради се о својеврсној апропријацији традиције која је већ и сама извршила апропријацију претходне традиције. У књижевности је то сасвим природно и очекивано, и заправо главна замерка која се може упутити истраживачима извора јесте потреба да се одређени извор прогласи за коначни искључиво на основу тога што је немогуће наћи доказе за постојање неког претходног извора.

¹⁸⁷ Оваква врста комбиновања песничких техника, попут алитерације и риме, сасвим је својствена за овог песника. Његово друго дело, *Бисерка*, прави је структурални бисер по овом питању, будући да комбинује врло специфичну комбинацију римовања и алитерације.

познатој велшкој традицији према којој јунака искушава жена краља ловца Арона¹⁸⁸ (Лумис 2000: 24); Латрел каже да „без сумње игра обезглављивања води порекло из ирског епског обрасца који је прешао у артуријанске витешке романе...“¹⁸⁹ (Латрел 1980: 105). На ово Елизабет Бруер додаје да „[...] најранији преостали пример игре обезглављивања јесте изгледа средњоирски *Fled Bricrend (Bricriu's Feast)*“¹⁹⁰ (Бруер 2007b: 245). Бруерова такође издваја један топос који се ретко може наћи у витешким романима, али који је веома уобичајен за народну приповетку – ради се о размени задобијених предмета. (Бруер 2007b: 248).

Међутим, фолклорни утицај не мора се свести на само један фолклорни жанр – народну приповетку или бајку – те тако и овај витешки роман може да се чита у митолошком кључу. Уз само малу промену перспективе, врло се лако може приметити његова ритуална страна, као што је неколико случајева (само-)жртвовања у игри обезглављивања и сценама са ловом заједно са разменом дарова. Међутим, као и у случају уочавања схема и образаца народне приповетке, тако и са овим митолошким читањем, до њега не долазимо без отклањања других елемената који би онда требало да су својеврсни вишак. Али, то је је у суштини један поглед из даљине, када су очигледни само крупни структурални елементи: смрт, обезглављивање, реинкарнација, удовољавање божанству. Анализе ове врсте доводе до веома занимљивих увида у повезаност поеме са митолошким матрицама, али када анализа пређе преко многобројних детаља и интерпретација се настави са таквим налазима (уместо да тежи сагледавању целокупног дела), онда *Сер Гавејн и Зелени витез* постаје алегорија, у којој је Зелени витез божанство вегетације, а Моргана ле Феј богиња (или баш она, Гревсова, *Бела Божиња*). Ова врста архетипске интерпретације намеће се материјалу којим се бави и од њега прави мит. Али, до тог мита се дошло редукцијом на „основне елементе“. Потом ти елементи (који су, као што видимо, присутни и у народној приповеци), изоловани методом апстракције бивају проглашени за дело сâмо, и оно се, крајње упрошћено и редуковано представља као наследник усмене митске традиције која се назире у његовој позадини, измењених имена али неизмењене

¹⁸⁸ “a well-known Welsh tradition of the temptation of a hero by the wife of the huntsman king, Arawn.”

¹⁸⁹ “Undoubtedly the Beheading Match originates in an Irish epic pattern that passed to Arthurian romances...”

¹⁹⁰ “[...] the earliest surviving example of the Beheading-game seems to be in the Middle Irish *Fled Bricrend (Bricriu's Feast)*.”

суштине. Управо је такав приступ Џеси Вестон и Роберта Гревса; такав је и антрополошки приступ који смо изнад критиковали на примеру Барона; једну такву скорашњу студију средњовековне књижевности написала је Лена Петровић која је тумачила лажно обезглављивање Гавејна као „смрт соларног бога и његову реинкарнацију у његовог противника“¹⁹¹ (Петровић 1999: 133-4). Колико год да су занимљива оваква тумачења – а нема сумње да јесу, будући да опстају упркос свим аргументима који указују на њихову ограниченост (не и непримењивост и вредност унутар одређених оквира) – главни проблем је управо у томе што су заснована на реконструкцији, попут Гревсове теорије о Белој Богињи, која се не може успешно доказати.¹⁹² Векови приповедања старих прича могли су дати Песнику *Бисерке* елементе којих није био свестан, али које је без обзира на то интегрисао у сопствено дело. Међутим, не ради се толико о самим изворима и њиховој валидности за аутора, већ о њиховој валидности уопште, јер се до њих долази посредством аналитичке методе растављања и поновног склапања дела како би се оно уклопило у унапред задати митски образац. Сâм приступ производи овакво становиште, јер немамо никакав доказ да је песник имао било какво знање о келтској митологији, после векова християнизације. Бруер са правом каже: „Они критичари који су га видели као бога вегетације итд. су без сумње погрешили, али су свакако били у праву реагујући на његову моћ и двосмисленост.“¹⁹³ (Бруер 2007: 19). То јест, поема поседује моћ мита, али сâма није мит.

Даље, жртвени елементи који би послужили као спона у разумевању поеме као мита или наследника мита представљају проблематичну идеју. Жртвовања није тешко наћи ни у *забележеним* народним приповеткама. Један од таквих примера је српска

¹⁹¹ “the death of the solar god and his reincarnation into his opponent.”

¹⁹² Позивање на интуитивни облик сазнања у истраживањима ове врсте је невалидно из најмање два разлога. Најпре, Гревсова књига је представљена као научна студија, и писана је крајње аналитички, са позивањем на филолошке методе. Друго, чак и да је Гревс (и његови настављачи) интуитивно *увидео* праве изворе, поново се поставља питање између извора као материјала (*causa materialis*) и начина на који се аутор према њима понео (*causa efficiens*). Чак и да је аутор *Сер Гавејна и Зеленог витеза* интуитивно или на други начин разумео „примарни мит“ као Гревс (што делује невероватно), то и даље не значи да је решио да га оживи на исти начин и са истим смислом. Очигледно се ова врста анализе све више помера ка истраживању самог аутора, односно да ли је свесно одбацивао „истиниту традицију“, или је кроз њега, несвесно, та традиција деловала и опстала и упркос свесним интервенцијама аутора. Оваквим тумачењима заправо тумачи се мотивација аутора, а не мотивација дела.

¹⁹³ “Those critics who saw him as a vegetation god etc. were no doubt mistaken, but they were surely right in responding to his power and ambiguity.”

народна приповетка „Марко Краварић“, у којој постоји епизода када главни лик мора да жртвује део своје ноге. Наиме, чудесна птица треба да га пренесе из подземног света, и захтева да је у току лета нагоре храни. Када му понестане хране, он истргне сопствени лист. Овај део ноге му птица касније врати тако што га испљуне када схвати да је појела људско месо. Ако бисмо били упорни у тражењу оваквих аналогича, онда бисмо морали да *Сер Гавејна и Зеленог витеза* сврстамо у народне приповетке, иако је првобитна намера, на основу елемента жртвовања, била да се он придружи митовима. Али, на исти начин на који овај витешки роман није мит, он тако није ни народна приповетка, иако је очигледно у вези са оба облика, и структурално и садржински. У досадашњој анализи, он изгледа и даље заузима нејасно место у спектруму усмене књижевности, и овде нам је хумор од изузетне важности, јер он обезбеђује „сидро“ које ће овај витешки роман сместити између ових жанрова, али *не унутар њих*.

Усменост је, као што смо видели, један од суштинских аспеката овог средњовековног жанра, и крајње очекиван такође. Али, какве везе он може имати са хумористичним? Хумористично, критичари кажу, јесте такође један од елемената који се могу наћи у витешком роману. Ауербах је већ приметио да хумористично има своје место у овом жанру: „Има много бриљантности, реалистичне ароме, психолошког рафинирања, и такође много хумора у овим сликама.“¹⁹⁴ (Ауербах 2003: 132). Томас Хан тврди да „наизглед наивне и неуметничке артуријанске приче, дајући задовољство и једноставно охрабрење слушаоцима на различитим друштвеним нивоима, отворено искоришћавају парадоксалне импулсе који мотивишу авантуре буржоаског витеза, и чинећи то најављују ултимативну сатиру типичног средњовековног хибрида, Сервантесовог *Дон Кихота*.“¹⁹⁵ (Хан 2004: 229).

Стога, не ради се само о томе да се витешки роман увек завршава као *комедија*, на начин на који је Дантеов магнум опус такође комедија, у којој прича почиње у Паклу али се завршава у Рају. Отуда, када кажемо хумор, не мислимо искључиво на комички

¹⁹⁴ “There is a great deal of brilliance, of realistic flavor, of psychological refinement, and also a great deal of humor in these pictures.”

¹⁹⁵ “seemingly naive and artless Arthurian stories, in giving pleasure and simple assurance to listeners at diverse social levels, openly exploit the paradoxical impulses that motivate the adventures of a bourgeois knight, and in doing so they foreshadow the ultimate satire of this typically medieval hybrid, Cervantes's *Don Quixote*.”

оптимизам. Једна од конвенција јесте коришћење хумористичких ситуација које су биле забавне за средњовековну публику.

У *Сер Гавејну и Зеленом витезу* то није видљиво на први поглед. Заправо, све нас и наводи на супротан закључак. Постојање гореспомених жртвених елемената чини да атмосфера романа делује мрачније и озбиљније, и ми и даље нисмо у могућности да назремо нешто хумористично. И заиста, реч „жртва“ је нужно прожета таквим смислом да се нешто одузима, не баш вољно, да би се задовољила нека виша сила, или неко мање или више каприциозно божанство којем се не може удовољити на неки други начин. Али, то је и даље тако ако дело гледамо из далека, када заиста видимо само обресе, али не и детаље у којима заправо лежи хумор. Са променом са глобалног на локално, са општег на појединачно, смисао жртвовања се драстично мења, и наша примедба о хумору и комедији добија свој пун значај. Помнији преглед открива нам другачију сврху жртвених обреда. У контексту нарације, њихова функција је углавном да се прича покрене (као при првом обезглављивању Зеленог витеза), да се Гавејн одвоји од своје породице као неофит, како би то Елијаде рекао (Елијаде 2003: 197). Након тога, овај мотив се користи да повеже две различите нити – као при „размени дарова“, што, како Толкин добро примећује, има „дивљења вредну конструкцију“¹⁹⁶ (Толкин 2006: 81); Лумис би се вероватно сложио са овим, рекавши да овај витешки роман поседује „богат речник, јасну визуелизацију, складну структуру, живахност, озбиљност“¹⁹⁷ (Лумис 2000: 152) и савршеност заплета „који у каузалну везу доводи читав комплекс наизглед неповезаних чињеница“¹⁹⁸ (Лумис 2000: 155). Доналд Р. Хауард и Мелвин Р. Вотсон, респективно, хвале „сложену симетричну структуру“¹⁹⁹ (Хауард 1964: 425) и „дивљења вредан осећај за архитектонику“²⁰⁰ (Вотсон 1949: 85) овог „веома схематичног дела“²⁰¹ како га Дејл Б. Џ. Рендал назива (Рендал 1957: 161). Коначно, фаза *кембеловског* повратка се покреће на начин који је очигледна паралела фази одвајања, када Гавејн прихвата да га Зелени витез обезглави. Очигледно је да жртвени елементи, који би углавном укључивали делове тела

¹⁹⁶ “admirable construction”

¹⁹⁷ “a rich vocabulary, clear visualization, shapely structure, vivacity, seriousness”

¹⁹⁸ “which brings into casual relationship a complex of apparently disconnected facts”

¹⁹⁹ “elaborate, symmetrical structure”

²⁰⁰ “the admirable sense of architectonics”

²⁰¹ “highly patterned work”

али и животиње, јесу у великој мери структуралне природе. Они свакако доприносе књижевном квалитету дела и његових „спиралних структура које као да се бескрајно понављају и награђују свако наредно читање“²⁰² (Хан и Симонс 2009: 344). Овај квалитет наставља се и у равни наративних стратегија, будући да су и оне условљене заплетом, или упрошћено говорећи, помажу да се прича одмота. Све у свему, жртвовања присутна у делу имају велики структурални значај и доприносе симетрији и хармонији. Са друге стране није јасно како би се могла схватити мрачнијим него што јесу, или више митолошким, осим као ехо старих времена, преобличен на начин прикладан за средњовековни витешки роман.

Даље, сва ова жртвовања су изведена на крајње разигран начин, као да су део некакве игре. Уобичајено је да гозба не може да почне док се краљу не приреди нешто занимљиво, што ће га забавити, да би он био одобровољен и дао знак да људи почну да се госте. Артур захтева такву врсту забаве, и управо у том тренутку, као на магични одговор на жељу²⁰³ појављује се Зелени витез који разбија монотонију својом страшном појавом. Међутим, када га Гавејн обезглави, он не умире, већ покупи своју сопствену главу и одјаше као да се ништа није десило – као да је један аспект свега овога била пука забава, магични трик. Сетимо се, контраста ради, митолошке паралеле у којој је жртва узета за озбиљно и крајње суморно: када Медеја оркестрира исецање Пелеја, стари краљ се не враћа жив из лонца, већ остаје мртав. Ништа ни приближно макабристички се не дешава у овом витешком роману. Разигран карактер приче наставља се епизодом у којој се замек сер Берсилака магично појављује у време најхитније потребе након што се Гавејн помоли и прекрсти. Поново, дато је испуњење жеље као и на почетку на Артуровом двору. И поново се прави погодба. Договор између сер Берсилака и Гавејна о размени дарова и по себи делује као игра која подсећа на пријатељско клађење. Сексуални насртаји Берсилакове жене на Гавејна такође делују као комични обрт у уобичајеним улогама између мушкарца и жене – уместо да мушкарац предузима иницијативу у завођењу, жена

²⁰² “spiraling structures that seem to repeat endlessly and to reward repeated attention”

²⁰³ Не треба заборавити да је у овом тренутку чаробница Моргана ле Феј можда присутна на Артуровом двору, као његова полусестра, све време имајући у виду њене везе са вилинским бићима због којих и има титулу “le Fey”. Она је, дакле, и спона ка чудесном, а како се касније открива, и извор чудесних дешава у овој конкретної причи.

то ради уместо њега. За Густафсона „хумор трећег дела зависи од схватања да га дама заводи манипулишући текстуалном традицијом љубавног дискурса у којем су мушкарци сексуални грабљивци“²⁰⁴ (Густафсон 2007: 624). А та текстуална традиција, и њено комично обарање, додатно се преокрећу чињеницом да од свих витезова Округлог стола, Сер Гавејн има најизразитију репутацију као љубавник. Густафсон такође указује да ова „борба са витешким кодексом и његовом сопственом књижевном репутацијом“ јесте „главни извор хумора“²⁰⁵ (Густафсон 2007: 620). Хумор је двостепен, јер се тиче и књижевних очекивања мушко-женске динамике и очекивања исте динамике у стварном животу која су врло вероватно у великој мери коинцидирала са првим. Стога мора да је публици било смешно да слуша о проблемима са којима се Гавејн, највреднији од свих витезова и највећи заводник међу њима, суочава у покушају да одоли жени која му нуди пољупце и интимни однос, све време принуђен да се претвара да спава или да хвали њеног мужа. Ово понашање, наравно, потиче из витешког кодекса којем је Гавејн потпуно посвећен. Примери оваког трпљења присутни су у изворима, попут *Мабиногиона*, али рационализација путем витешког кодекса је овде подједнако битна, јер она је морала бити носилац значења за публику која је била у стању да је непосредно и чак интуитивно разуме. Гавејн је морао изгледати крајње *хумано* у својем напору да, такорећи, „одбије“ даму. Занимљиво је приметити (када се има на уму да је сер Берсилак Зелени витез) да је читав замак створен магијом да би Гавејн ставио на пробу, и да је сер Берсилак вероватно био свестан насртаја своје жене на Гавејна: постоји и суптилна иронија у погледу животиња које он лови и даје Гавејну, чији симболизам је довољно јасан: јелен као чедност, вепар за мушку снагу коју дама од замка покушава да у њему пробуди, и лисица као симбол лукавства и неискрености оличене у томе што је сакрио да је узео зелени појас. Може се спекулисати шта би се десило да је Гавејн заправо примио неке друге „дарове“ од господарице замка које би касније морао да размени са сер Берсилаком. Али таква усложњавања су остављена машти слушалаца, и можда је боље што је тако, јер би таква врста хумора претворила овај витешки роман у фарсу, чиме би се угрозила дубока

²⁰⁴ “the humour of Fitt 3 depends on recognizing that the lady pursues him by manipulating a textual tradition of love discourse in which men are sexual predators.”

²⁰⁵ “struggle with chivalric codes and his own literary reputation”; “major source of humour”.

разматрања вере, непоколебљивости, лојалности, којима се ово дело такође бави на крајње озбиљан начин.²⁰⁶ Све у свему, као што је Хауард приметио, искушења „су изведена уз обилат хумор којим су су лов током дана и размена освојеног послужили као хумористичне паралеле“²⁰⁷ (Хауард 1964: 432). А као што Латрел (Латрел 1980: 123-4) примећује у споменутом чланку, само обезглављивање је смештено у контекст *игре*.

Хумористично у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* не завршава се епизодом у Одезеру. Последњи део иницијације, који води ка фази повратка, дешава се у Зеленој Капели, која је злослутна и описана је као место „вредно“ да угости и самог Сотону. Овде ће Гавејн доћи да прими ударац секире, али се управо у том тренутку атмосфера смртоносне опасности поново балансира оним што се заправо догоди Гавејну. А то је – ништа заиста страшно. Захваљујући зеленом појасу који носи²⁰⁸, два удара га промашују (додуше и сам Гавејн се делом измакне), док га трећи тек огребе. Очигледно, никаква штета није начињена. Зелени витез који је, као што се сећамо, био без главе у претходном свом наступу, сада је поново цео, и глава је на свом месту. Да рекапитулирамо: Гавејн је здрав и прав, Зелени витез такође, Зелена Капела ипак није никакво пребивалиште ђавола, и читава потрага је дошла до свог краја без ичије смрти, иако уз поприличне муке. Берсилаков смех и разрешење греха додатно појачавају овај ефекат, посебно „Берсилаково пародијско ослобођење од греха (2389-94) у којем он [Берсилак - Д.К.] не користи канонски термин ‘asoyled’ већ уместо тога каже да сматра Гавејна ‘polysed’ (2393: углачаним, ишчишћеним) и ‘pured’ (2393: прочишћеним)“²⁰⁹ (Слит 1994: 174). Не само да се песник поиграва књижевном традицијом и репутацијом Сер Гавејна у сценама у замку,

²⁰⁶ И ова чињеница само указује на квалитет ауторове вештине: све време се он игра различитим тоналитетима, са „високим“ и „озбиљним“ тоновима једног епа, и „ниским“ и „хумористичним“ тоновима народне приповетка, али се сам витешки роман не уздиже превише у озбиљност, нити пада исувише у површан хумор и неозбиљност. У најбољим примерима, ово се чак може показати као парадигматско за читав жанр.

²⁰⁷ “are carried out with an exuberant humour in which the daily hunting and the exchange of winning serve as humorous parallels.”

²⁰⁸ Или упркос њему? Није до краја јасно да ли га је зелени појас ипак успешно заштитио, или је управо чињеница да је сакрио зелени појас узроковала да буде огребан приликом трећег удара секиром. У првом случају би се могао извести закључак да је након три удара, Зелени витез коначно схватио шта га спречава да обезглави Гавејна. У другом би он заправо све време намерно машио, и огреботина одговара, такорећи, моралној огреботини Гавејна у односу са Берсилаковом женом. Двосмисленост се не разрешава до краја, иако у овако комплексно структурираном делу, то је и можда био циљ.

²⁰⁹ “[...] Bertilak’s parody absolution (2389-94) in which he does not use the canonical term ‘asoyled’ but instead says that he considers Gawain ‘polysed’ (2393: polished, cleansed) and ‘pured’ (2393: purified).”

већ овде, у овој сцени такође користи суптилни филолошки хумор да би направио разлику између истинског религијског опроста грехова и „опроста“ који даје Зелени витез.²¹⁰ Ова сцена у којој Берсилак прашта Гавејну се одиграва са „свом иронијом, довитљивошћу и добрим хумором у овом витешком роману, којих има пуно...“²¹¹ (Слит 1994: 181). Песник *Бисерке* не шали се само на рачун сер Гавејна, већ изгледа и на рачун Зеленог витеза. Слит примећује комичну иронију у његовом претераном задовољству исходом, јер упркос својим моћима „њему недостаје свезнање хришћанског Бога, будући да очигледно не зна, иако песникова публика то зна, да је Гавејн на једвите јаде успео да не подлегне насртајима даме“²¹² (Слит 1994: 182).

У сваком случају, тада се читава „игра“ разоткрива, и Гавејн сазнаје да је Зелени витез све време у ствари био сер Берсилак. Али, још занимљивије је откривење да је Моргана ле Феј, краљева полусестра, стајала иза читавог заплета. Одмах се присећамо Ауербахове значајне опаске да „је то свет нарочито направљен и осмишљен не би ли витезу омогућио да се докаже“²¹³ (Ауербах 2003: 136). Али још једна идеја се придружује: ово је свет који је Моргана ле Феј нарочито осмислила у сврху провере Гавејна.²¹⁴ Ради се о авантури која заправо није могла резултовати смрћу било којег од ликова²¹⁵; авантури скоро без икаквог насиља, ако не урачунамо лажна обезглављивања. Нема правих

²¹⁰ Још један пример ове врсте хумора било би име замка, Hautdesert, које означава 'високу и дивљу земљу', чак и тресетиште, али заправо представља богат и предиван замак.

²¹¹ "all the irony, wit, and good humour in the romance, which are plentiful..."

²¹² "he lacks the omniscience of the Christian God, for he apparently does not know, though the poet's audience does, that Gawain has missed yielding to the lady by the narrowest possible margin."

²¹³ "it is a world specifically created and designed to give the knight opportunity to prove himself"

²¹⁴ Не можемо а да не приметимо интерпретативни потенцијал у правцу некакве прото-метафикционалности који би се могао открити разматрањем овог дела. Уобичајено авантура јесте начин да се провери витез, али у овом случају имамо неку врсту 'контролисаног експеримента' са таквим концептом и то унутар саме приче. Изгледа да је овај заиста генијални аутор поетику витешког романа довео до једне од крајњих последица чињенице да је свет витешког романа исконструисана фикција, и да као таква, може бити и конструкт самих ликова. Наравно, крајња инстанца је увек писац, и у савременој и у средњовековној књижевности, али је помисао (сасвим логична, будући да ствари не могу настајати ни из чега) да кличе каснијег разумевања духа романсе, односно, фантазије као стварања илузије у коју ће читалац поверовати, леже још у витешком роману, делују узбудљиво и позивају на даље истраживање. Уз то, и далеко више очекивана, јесте самопотврђујућа чињеница да, довођењем 'исконструисаности' света витешког романа до свести на овај начин, витешки роман самог себе потврђује као жанр сталног преиспитивања, дакле, динамичан и креативан у својим најбољим тренуцима.

²¹⁵ Осим, евентуално, Гвинивере коју је Моргана ле Феј хтела да престрави до смрти. Али, то образложење делује натегнуто, имајући у виду читаву њену режију са сложеном архитектоницом усредсређеном у сваком смислу око лика Гавејна, и његове репутације најбољег витеза и најчувенијег љубавника.

непријатеља, зликоваца, и чудовишта која харају земљама и чекају да буду изазвана или сатрта.²¹⁶ Не наглашава се Гавејнова физичка снага, иако споменута и подразумевана. Нема никаквих борби мачевима или копљима. Једини примери насиља су *регулисани* обостраним договором између сер Гавејна и Зеленог витеза. Гавејнова ‘forza’²¹⁷ је у снага вере; његов оклоп обилује хришћанском симболиком. Он је витез Девице Марије и на штиту му се налази Соломонов пентаграм. Али један делић онога што Фрај назива ‘froda’ и којем Гавејн подлеже – тајно узимање и задржавање зеленог појаса – увлачи се у његову хришћанску снагу. Хришћанска ‘forza’ је та којом се може објаснити озбиљност овог дела и која спречава да се оно претвори у дугачку и детаљну неслану шалу једне чаробнице, *магични театар*, такорећи. Као и многи витешки романи тог доба, и овде имамо дубоку расправу о хришћанским вредностима. Са друге стране, ‘froda’, трик, ситна лаж, мала неискреност, јесте та која спречава да витешки роман постане исувише дидактичан, проповедајући и учећи о вредностима тог доба. Њена субверзивна улога је додатно појачана смехом и Зеленог витеза и витезова Округлог стола када схвате да се Гавејн срами својих дела. Ради се о афирмацији вредности живота, у супротности са претераним придржавањем врло уско дефинисаних (и, некада, превише ригидних) вредности. Да цитирамо Спирса, ради се о

потврђивању вере у *живот* а супротно зимском лишавању и смрти; и изгледа да се коначно открива, унутар антагонизма између човека и природе, између људског и не-људског, скривена хармонија, изражена у једној врсти хумористичког разумевања какво се развија између Зеленог витеза и Гавејна.²¹⁸ (Спирс 1990: 58).

Нарочито бисмо нагласили „хумористичко разумевање“ које примећује Спирс. Зелени витез/Сер Берсилак није истински увређен због тога што је Гавејн варао; Артуров двор то уопште не схвата преступом, и сви су срећни што га виде живог и здравог. Из њихове

²¹⁶ Заправо, у Гавејновим лутањима тек се површно спомиње како се бори са разним зверима, и округном природом, нарочито зими. Али, том аспекту је посвећено толико мало простора да ауторов нагласак говори да је права и најтежа борба она у замку, односно и уистину, унутар Гавејнове душе.

²¹⁷ Овај израз искоришћен је на начин који Нортроп Фрај користи у дискутованом *Световном писму*.

²¹⁸ “an assertion of belief in life as opposed to winter deprivation and death; and it seems finally to discover, within the antagonism between man and nature, between human and the other-than-human, a hidden harmony, expressed in the kind of humorous understanding that develops between the Green Knight and Gawain.”

перспективе, то је велико олакшање, и уз то узбудљива прича.²¹⁹ Гавејн, међутим, није имао ту привилегију да је посматра са стране. Осим осећања стида због тога што је прешао преко сопствених моралних начела, мора да се осећао и преварено – управо као особа којој је приређена неслана шала. Овакав Гавејн изгледа *људскије*. Чини се да постоји еволуција од *сер* Гавејна у првом делу – који је највреднији од свих витезова²²⁰ - до *напросто* Гавејна у последњем делу. Уместо витеза у стању смо да видимо човека налик на сваког другог, без поништавања његових херојских квалитета упркос томе што су преко њих досликани несавршеност и слабост. Ово ипак не доводи до ружноће портрета, већ до његовог реализма. Толкин је већ указао да иако то што Гавејн узима зелени појас чини да он буде у одређеном степену неуспешан, „његова 'савршеност' тиме бива учињена хуманијом и уверљивијом, и стога се може више ценити као истинска племенитост уз помоћ те мале мане“²²¹ (Толкин 2006: 97). Свакако чини да лик постане савршен у својој несавршености. „Ретко када су се витешки идеализам, хришћанска етика, и живописни реализам тако срећно спојили.“²²² (Лумис 2000: 162). Управо овде наша расправа о усмености коначно добија свој пуни смисао. Овај витешки роман поседује сложену игру између две стране усмености, оваплоћену кроз контрастирање усмених жанрова, а затим њихово помирење кроз хумор. Гавејн почиње свој поход као јунак епова, озбиљан и високих начела. Прихвата потенцијално смртоносан изазов, и одлучује да се договора и дате речи придржава до краја; на крају он веома наличи малом, али сналажљивом хероју усмене приповетке који је у пространом и опасном свету и мора да се узда у све што му је на располагању да би преживео. Све Гавејнове хришћанске вредности и непоколебљивост у вери нису биле у стању да га спасу, као и никакви велики завети и сва његова истрајност – али то је било постигнуто (или му се чинило да ће бити постигнуто) уз помоћ магичног

²¹⁹ Постоје назнаке такозване карневалескне атмосфере како је види Михаил Бахтин, где смех доводи у питање традиционалне вредности, према њему најјаче изражене у епу, а које потпуно преокреће роман са својом полифонијом гласова. На овај начин, овај конкретни витешки роман се, потпуно хармонично дискусији о историјској дијалектици жанрова која је претходно изнета, налази негде на средини између испитивања хришћанских вредности са једне, и њихове деконструкције са друге стране.

²²⁰ То што је Гавејн представљен као најбољи од свих витезова чини се да подразумева да је он претходно био пробан и да је већ доказао своју вредност. Међутим, може се очекивати да 'витез' буде динамичан појам, и да витез увек мора бити спреман за пробу – он увек мора доказивати да заслужије титулу која му је дата.

²²¹ “his ‘perfection’ is thus made more human and credible, and therefore more appreciable as genuine nobility, by the small flaw.”

²²² “Seldom have chivalric idealism, Christian ethics, and vivid realism been so happily blended.”

предмета као што је зелени појас, и уз малу лаж изречену његовом домаћину.²²³ Треба се само сетити Ивице и Марице и њихове сналажљивости у вештичиној кући, и показивању кости уместо прста да би је навели да помисли да су исувише мршави да би били поједени, или величања изузетности крадљивчеве вештине у Гримовом „Мајстору лопову“ („Der Meisterdieb“). Гавејн расте тиме што се смањује. „Слабост постаје снага.“²²⁴ (Толкин 2006: 83). Мдлули мора да је имао на уму нешто попут овога, рекавши да „док соларни карактер хероја приближава уранијском свету богова и краљева, *metis* (варање, лукавство, препреденост, и разне врсте претварања) и магија омогућавају му да побегне из различитих ситуација са којима је суочен.“²²⁵ (Мдлули 1994: 193). Иако, као што је речено, нема доказа да је аутор размишљао у категоријама соларно/хтонско, остаје слика кретања Гавејнове личности од висине ка низини. У сваком случају, нигде у тексту овај витешки роман није ближи свету народне приповетке него када је његов протагониста 'умањен' на овај начин. Магични предмети, волшебници, витезови, чудесна и злослутна места могу се наћи и у другим усменим облицима, као што су епови; али мали, непознати херој доминира само у народним приповеткама и бајкама, и Бруно Бетелхајм је у праву када тврди: „Бајка, супротно томе, врло јасно каже да говори о просечном човеку који је веома налик на нас. [...] Ово је посебно наглашено чињеницом да у бајкама нико други нема име.“²²⁶ (Бетелхајм 2010: 40). А то је постигнуто жртвовањем моралних вредности: Гавејнов етички неуспех спушта у једном тренутку тон читавог дела са епа на народну приповетку. Ауербах је већ нагласио контекст витешког романа који се односи на вишу, феудалну класу као главну публику за ову врсту дела (Ауербах 2003: 132). А Мелетински се сложио са овим гледиштем (Мелетински 2009: 207ff). И заиста, у овом конкретном примеру, украшени рукопис *Сер Гавејна и Зеленог витеза*, који делује прилично скупочено и као да је био власништво неког племића, смешта извођење и преношење овог дела у контекст племства. Споменута динамика од високог га ниском може, међутим,

²²³ Малу, претпостављамо, из перспективе Артуровог двора; из Гавејнове перспективе мора да је деловала огромно.

²²⁴ “Weakness becomes strength.”

²²⁵ “while the solar character of the hero brings him closer to the uranian world of gods or kings, the *metis* (trickery, astuteness, wiliness, and various pretentions) and magic permit him to escape the different situations that face him.”

²²⁶ “The fairy tale, by contrast, makes clear that it tells about everyman very much like us. [...] This is further stressed by the fact that in fairy stories nobody else has a name.”

потенцијално овоме додати још једну димензију. Постоје критичари, попут Хана и Симонсове, који тврде да „иако чувари високе културе пре било какве расправе осуђују популарне наративе, таква цензура заправо потврђује њихово познавање свих слојева друштва“²²⁷ (Хан и Симонс 2009: 350). Завршетак овог витешког романа, заједно са хумором који га прожима, помера се од грандиозног, епског и витешког идеала ка сналажљивости и довитљивости малог човека. То је равно спуштању из аристократског окружења артуријанских легенди у атмосферу енглеског циклуса са његовим скоро анонимним ликовима који тако наликују на ликове бајки. У исто време, то не значи да је он *био* извођен у таквом контексту, већ да његова садржина омогућава и разумевање и потенцијално добар пријем и у нижим друштвеним слојевима тог времена.

Мора се признати као велика заслуга аутору што је велики део радње задржао у метафизичкој сфери. Гавејна главна снага лежи у вери – све време имамо на уму његово непоколебљиво хришћанство; у исто време највећа жртва не састоји се од одсечених глава и животиња, већ од жртвованих принципа. Не ради се овде о потпуном недостатку етике. Етос хришћанства и етос народне приповетке су два система која су напоредно присутна у витешком роману, али они се толико не контрастирају колико се допуњују. Зелени витез и магични замак су дело Моргане ле Феј, али тек позивањем на Бога Гавејн је спасен од лутања и све неизвесније потраге за Зеленом Капелом, а затим усмерен ка споменутом замку (паганске) магије. И пагански (Зелени витез) и хришћански ликови (становници Камелота) смеју се Гавејновој бризи. Заједно са хумористичним аспектом који је истражен, изгледа да је поента да су ова етичка струјања флуиднија него што на први поглед изгледа.²²⁸ Из овога не треба закључити да хришћанска етика не треба да буде схваћена озбиљно. Она *треба* да буде схваћена озбиљно, али не *превише* озбиљно. Овај витешки роман нам даје веома добар пример сложености живљења када је веома тешко правити разлику између „добра“ и „зла“, односно, „исправног“ или „погрешног“ избора.

²²⁷ “although the guardians of high culture condemned popular narratives outright, such censure itself confirms their familiarity within all ranks of society.”

²²⁸ Види: Simon Gaunt, “Romance and other Genres” in *The Cambridge Companion to Medieval Romance*, ed. Roberta L. Krueger, Cambridge: Cambridge University Press; нарочито расправу о *Ипомедону*, *Труберту*, и *витезу* (*Ipomedon*, *Trubert*, *Le Chevalier*), где, примећујући хумористичне елементе, аутор тврди да „витешки роман показује да је у стању направи простора за дебату и неслагање“ (55). Гонт такође примећује „низ перспектива“ који одражава „низ перспектива публике [витешког романа].“ (47-8).

Сам крај негира било каквог зликовца, будући да исти лик игра две различите улоге, и претње (Зелени витез) и доброг домаћина (сер Берсилак). На крају видимо да су они имплицитно преокренути. Опасни Зелени витез је на крају пријатан према Гавејну, док добри домаћин на крају није био тако искрен као што је захтевао да Гавејн буде – свакако се стиче утисак да је знао више него што је одавао за време Гавејновог боравка. У исто време, врло смо свесни да чак и ове улоге нису биле у потпуности његов слободни избор, већ да су биле део једне игре, велике схеме коју је замислила Моргана ле Феј, чаробница која би могла бити још један пример двострукости: она је као паганска богиња у супротности са Девицом Маријом и, парадоксално, преко ње Бог на тајанствен начин делује кроз откровење.

Ради се о једној авантури која је у ствари сложена игра ове чаробнице, која би такође деловала као велика неслана шала, да није високе озбиљности која провејава читавим делом: Гавејнова лојалност, вера и снага (скоро непрекидног лутања пре него што наиђе на замак) бивају стављене на пробу. Гавејн се нађе у ономе што би Карл Јасперс назвао „граничном ситуацијом“, *grenzsituation*, и такве неоубичајене околности доводе до неубичајених реакција. Он се не одриче хришћанских вредности, али их свакако прилагођава у смеру афирмације живота. И да није било звукова смеха и радости и славља којима се прича завршила, ово прилагођавање било би другачије – у неку руку горка и чак окрутна лекција за Гавејна. Сврха хумора и комедије не лежи у тривијализацији проблема, већ у спречавању обеспокојавајућег песимизма.

Стога нам се свет *Сер Гавејна и Зеленог витеза* приказује као наш сопствени свет, свет плурализма у којем су избори тешки. Постоји нека врста оптимизма у духу прагматизма Вилијама Џејмса. Ту су многе опције уместо само једне; многе силе дејствују, и треба научити како балансирати између њих као Одисеј између Сциле и Харибде, што наравно доводи до неопходних жртава и уступака. Да даље развијемо поређење са Одисејем: у једној од својих легендарних авантура он није желео да пропусти музику сирена, и у исто време је нашао начина да буде спутан и спасен, и да музику упркос свему чује. Гавејн је, са друге стране, лик који би требало да отелотворује витешку

самоконтролу и суздраност, али и он је у исто време нашао начин²²⁹ да попусти, да *подлегне* у име виших интереса. Оно што повезује ова два хероја – Одисеја Варалицу и Гавејна Верног – јесу избори који негирају само једну визију и само једно решење. Навигација је заиста кључна реч, и, присетимо се још једном Фраја, не ради се увек и искључиво о томе да ли ће оперативна бити ‘forza’ или ‘froda’, већ о посредовању између обе, између вештине и снаге са једне, и доступних ресурса и специфичне ситуације са друге стране. *Сер Гавејн и Зелени витез* и сâм посредује између књижевних жанрова, између мита, епа, и народне приповетке, између погледа на свет, и управо су усменост и хумор ти који играју кључну улогу у овоме, помирујући две стране усменог спектрума књижевности у најбољем примеру витешког романа.

Између Песника *Бисерке* и Толкина могу се извести бројне паралеле. Архитектоника оба дела веома је сложена са наративним преплетима. Слични мотиви се могу наћи код оба аутора. Обични, мали људи – хобити – постају велики јунаци. Велики јунаци – попут Арагорна – морају прихватити скроман живот у дивљини без признања заслуга. Гавејнов неуспех налик је на Фродов неуспех, а резултат у обе приче је крајњи успех и победа живота и доброте. Гавејн се у замку мора уздржавати и на крају своју главу ставити на пањ; успех задатка дружине прстена почива на уздржавању од коришћења прстена у било које сврхе. Зелени витез је моћан симбол природе; подједнако упечатљиви су енти, дрвеће које хода. Ово су само примери дати на основу аналогије између *Сер Гавејна и Зеленог витеза* и *Господара прстенова*. Као што ћемо касније показати проблеми индивидуалности, отуђености, заједништва такође прожимају сва Толкинова дела.

Сер Гавејн и Зелени витез поставио је нека питања која захтевају одговор да бисмо разумели како је могуће да у савременом свету постоји феномен романа и његовог самодовољног лика; и како је могуће да у савременом свету постоји фантазија, чудесно, необично, које се често перципира као ирационално, или као претња постојећем поретку, или гледању на свет. У овом витешком роману, колико је то било могуће изоштрен је профил индивидуалца који мора одступити од друштвене норме да би преживео. Између

²²⁹ Или је био приморан да нађе начин.

морала и свог личног опстанка, Гавејн бира свој лични опстанак. И ту се дешава нешто чудно. Заједница у коју се враћа је благонаклона према њему. Она не проклиње његову индивидуалност, не одстрањује га од себе, не наводи га као себичан пример, као непринципијелног човека. Напротив, заједница слави његов избор да се диференцира у односу на постојеће, и то тако што и други витезови почињу да носе зелени појас. Песник *Бисерке* је био свестан овог проблема и очито је сматрао да је далеко боље помирити се са чињеницом да ће свет све више постати антропоцентричан. На неки начин је осетио и наговестио промену у књижевности – чињеницу да како човек по себи постаје битан (а не само као део заједнице), тако ће и књижевност све више постати књижевност „унутрашњег искуства“. О томе ће бити речи у следећем одељку.

У одељку након тога, позабавићемо се проблемом фантазије. У *Сер Гавејну и Зеленом витезу* фантазије има сасвим довољно. Ипак, свакако најупечатљивији је Зелени витез, чудесан и несхватљив. Са једне стране, у стању је да преживи обезглављивање, да мења облик – и, наравно, противно сваком очекивању, потпуно је зелен. Са друге стране, он себе представља као далеко бољег витеза од било којег на Артуровом двору. Али, онда на уму морамо имати да витешки кодекс није савршен и да је заправо смртоносан ако се испоштује до краја, као што је посведочио Сер Гавејн. Витешки кодекс је *људска норма*, а витез који до савршенства доведе ту норму није нико други до – Зелени витез, чудовиште. Фантазија је овде дубоко утемељена на стварности коју изобличује до шока, чуђења, неверице. О извирању феномена фантазије из витешког романа говорићемо управо након одељка о индивидуацији витеза. Оба ова одељка биће нам од велике користи када коначно пређемо на Толкинове романсе или витешке романе, јер је код њега фантазија очигледнија и још више потенцирана. Ова два тока – успон самосвесног појединца и успон фантазије – која се раздвајају почев од европског Средњег века, поново се спајају код Толкина, који се њима синтетички бави.

III

ОД ВИТЕШКОГ РОМАНА ДО РОМАНА И ФАНТАЗИЈЕ

1. Витешки роман, индивидуација и роман

Започнимо расправу о проблему индивидуације у витешком роману са неколико примера који ће нам послужити да илустрацијом осветлимо поље које желимо да истражимо. Сер Дегареа његова мајка зачне са вилењаком, те он мора разоткрије мистерију свог рођења, открије мајку и оца. То је од животне важности, будући да се у току својих авантура у незнању ожени својом мајком, и крене на дуел против свог оца. Сер Лаунфалу нико други до краљица Гвинивера оспорава да је прави мушкарац, и он мора кроз авантуру доказати да је у стању да заведе и најлепшу жену – у овом случају, опет, вилу. Ерек се ожени Енидом после низа изазова, али када му Енида пренесе говоркања по граду да је запоставио своје витешке дужности и смекшао, он реагује бурно и крене у низ авантура у којима ће доказивати да је и даље витез, а не тек ожењен човек. Сер Гавејн мора да се појави у Зеленој капели и тамо сачека своју смрт, јер је то део завета који је дао Зеленом витезу. Велики део његове моралне дилеме састоји се у томе како у исто време одржати реч и остати жив. Код Малорија, сер Гарет, Гавејнов брат крије свој идентитет док се не докаже, и тек потом се открива његово племићко порекло. Сер Орфео, након што му жену отме вилински краљ, одлази у дивљину, потом спашава жену, и када се врати толико је физички измењен да га ни његов најоданији слуга не може препознати. Кључни лик витешких романа, краљ Артур, у Малоријевој *Смрти краља Артура* мора да извуче мач из камена да би се доказало да је он заправо наследник краљевства. Мач у том случају не издваја само изузетну особу која треба да влада. Напротив, мач разоткрива чињеницу да Артур јесте Утеров син и законити престолонаследник.

Ови витешки романи и имплицитно и експлицитно постављају следећа питања: Шта је лична вредност? Која врста мушкараца је ожењен мушкарац? Шта то значи бити мушкарац? Шта значи бити витез? Шта је краљ? Ко треба да буде краљ? Колико вреди

дата реч? Витешки роман је „прича о пореклу... разматрање нашег места у ширем свету са својим митовима, историјским наративима, нестабилним конструкцијама класе, етничитета и националности...“²³⁰ (Ештон 2010: 1).

Ова питања непосредно проистичу из проблема идентитета. Наравно, овде се не жели тврдити да је витешки роман први почео да обрађује проблем идентитета, и да се њиме темељно бави. Данас се у књижевности идентитет „изнова исписује“, релативизује, деконструише, и, уопште, у сваком смислу доводи у питање. Таква је поетика романа, у којој је уверљивост психолошког живота његовог лика у тој мери битна да критичари наклоњени поетици романа прекоревају приче у којима таква уверљивост није постигнута називајући их нереалистичним, усредсређеним на занимљив заплет, на причу ради причања – што је често судбина Толкинових дела код критичара овакве провенијенције. Једна од последица таквог размишљања о књижевности су и дискутована свођења радњи бајки и романи на дешавања у уму протагонисте. Из тога би следило да, иако бајка није реалистично приказала протагонисту ако узмемо оно што он ради и говори, ипак је на основу читаве приче могуће реконструисати реалистичну психолошку мотивацију, унутрашњи живот лика пројектован на спољашње „објективне корелативе“.

Што се дубље спуштамо ка старијим слојевима књижевне историје, све нам се више у књижевним делима указује доминантност заплета у односу на инфериорност ликова. Све је мање приказивања унутрашњег живота протагониста, а све више различитих перипетија, нарације, догађаја уопште. Заиста, тешко је замислити дело у средњовековној књижевности које уопште не би имало никакве догађаје, већ би главни лик читаву „радњу“ провео лежећи на каучу – а управо такви ликови су могући и постоје у савременом роману.

Међутим, оно што је претпоставка било какве деконструкције, била она позитивна, негативна или без вредносних обележја, јесте да је идентитет претходно морао бити постављен. Даље, да би унутрашњи живот уопште могао да у савременој књижевности има оволики значај за генерисање радње, морало се претходно у унутрашњи живот лика ући. Негде у историји књижевности, она је морала претходно почети да се бави животом

²³⁰ “... a story of origins [...] a consideration of our place in the wider world with its myths, narratives of history, unstable constructions of class, ethnicity and nationhood...”

лика, и показати да он уопште има унутрашњи живот вредан уметничке обраде. Да би питање идентитета неког књижевног лика било могуће, неопходно је да претходно тај лик буде издвојен, мора претходно доћи до процеса индивидуације.²³¹ Мора постојати „суштинска изолација јунака и његовог искуства.“²³² (Стивенс 1974: 20) Појединац као такав више не проживљава некакве априорне друштвене моделе живљења, већ за њега живот постаје проблем. То је сасвим јасно на основу наведених конкретних примера из витешких романа. Не ради се само о томе да је неки лик напросто издвојен и нарација је усредсређена на њега. Тога има и у еповима. Ради се о томе да не само да је нарација фокусирана на лика, већ да је и неки аспект живота појединца проблематизован као такав. Живот је за њега проблем, а да би се тај проблем осликао, постало је неопходно задирање у лични, појединачни живот лика. Јер, данас ми несвесно дискутујемо са позиција унутар ликова – за Фраја романописац „може да уђе у душу својих ликова зато што је објективнији“ (Фрај 2007: 372) – а да притом заборављамо да је у једном тренутку књижевност морала да открије ту унутрашњост као релевантну за уметничку обраду.

Ово улажење у ум лика је тренутак у историји књижевности у којем витешки роман игра велику улогу. „Можда је значајно то што је у модерно доба договорено да се витешки роман назива по имену свог хероја, *Парсифала*, уместо према имену његових мистериозних објеката“²³³, каже Стивенс (Стивенс 1974: 143), уочивши у насловима витешких романа клицу процеса индивидуације. И заиста, отворимо ли неку од антологија витешких романа, пред очима ће нам се често указати лична имена: *Принц Хорн*, *Хавелок Данац*, *Етелстан*, *Гамелин*, *Сер Лаунфал*, *Сер Дегаре*, *Ерек* и *Енида*, *Ивен*, *Ланселот*, *Сер Гавејн* и *Зелени витез*, *Сер Гавејн* и *Дама од Рагнела*. То је често занемаривана тачка преокрета између епа и романа. Са те тачке могуће је видети и какве су везе витешког романа и епа са једне, и витешког романа и романа са друге стране. У витешком роману индивидуација није тако наглашена као у роману, и отуда блискост са епом;

²³¹ Да би се избегла терминолошка забуна, оно што се овде назива процесом индивидуације није индивидуација схваћена на психолошки начин, иако са њом може делити неке од аспеката. У овом раду, индивидуација суштински значи одвајање лика од његове средине на начин да је фокус на њему као појединцу који може имати жеље, хтења, намере које се могу разликовати од друштва у којем се налази.

²³² “the essential isolation of the hero and his experience.”

²³³ “It is perhaps significant that it is the moderns who have agreed to call the romance by the name of its hero, *Perceval*, instead of by name of its mysterious objects.”

индивидуација је ипак присутна у толикој мери да се о идентитету ликова може расправљати у контексту савремених расправа о идентитету у роману. „Кључна разлика између романа и романсе је у схватању карактеризације. Писац романсе не труди се толико да створи „праве људе“ колико стилизоване фигуре које проширује у психолошке архетипове“, каже Фрај, али ипак и додаје: „Писац романсе се бави индивидуалношћу...“ (Фрај 2007: 368).

Чињеница да се витешки роман бави индивидуама омогућила је, на крају крајева, чак и психолошке приступе. Они не би могли бити примењивани тако убедљиво да већ у самим делима није било темеља на којима би таква критика могла бити изграђена. Савремена антрополошка и психолошка критика, иако у великој мери на погрешном путу, заправо је наслутила значајан део смисла витешког романа. Заиста постоји индивидуација у средњовековном витешком роману, али не иста као у бајци. Витешки роман се ослања на фолклор, али му не припада. О томе је говорено са становишта преобликовања материјала, уношења смисла у наизглед бесмислене приче. Још један начин на који је ово осмишљавање функционисало јесте управо стављање нагласка на проживљена искуства ликова. „Бављење песника индивидуалношћу је приказано на различите начине [...] тако што је наглашаван његов унутрашњи живот – емоције, воља, мотивација – приказујући како га његове личне и субјективне реакције диференцирају у односу на друге.“²³⁴ (Винавер 1971: 41). Гај од Ворика прелази пут превазилажења себичности и детињастог понашања да би постао зрела, самосвесна особа (Винавер 1971: 41).

Како уопште може да отпочне процес индивидуације? Јасно, лик мора тежити остварењу онога што он лично жели, а не онога што би друштво желело да он оствари. Ипак, пре него што уопште почнемо да разматрамо разне личне мотиве ликова у супротности са друштвеном мотивацијом, морамо видети како долази до поларизације између појединца и друштва. Она суштински почиње са витешким романом. Још је пре више од једног века Кер приметио је да витешки роман наслеђује и замењује еп и илустровао кључну разлику на следећи начин:

²³⁴ “The poets’ concern with individuality is displayed in various ways. [...] by emphasizing his inner life – emotions, will, motivation – showing how his personal and subjective responses differentiate him from others.”

Ниједна врста авантуре није тако уобичајена или боље испричана у старијем херојском маниру од одбране теснаца против свих изгледа за победу. Омиљена авантура средњовековне романсе је нешто другачије – витез јаше усамљено кроз шуму...²³⁵ (Кер 1908: 2-3).

И збиља је јунак витешког романа најчешће потпуно сам, као на пример, Сер Гавејн на свом путу ка Зеленој Капели, или Парсифал (или Галахад) у својој потрази за Светим Гралом. Иако издвојен од друштва, јунак витешког романа није у односу искључиве опозиције, у смислу да са тим друштвом више никакве везе нема. Када се Гавејн врати, читав двор почиње да носи зелени појас. Када Галахад успе да досегне Свети Грал, јалово краљевство Краља Рибара бива обновљено. Однос према друштву је другачији. Јунак који се мења, својом променом мења и само друштво. Оно се сада не брани од притиска који долази споља, као у епској књижевности. У њој се види опирање промени, док витешки роман не само да дочекује промену раширених руку, већ и његов појединац, витез, јаше њој у сусрет. Однос је сложен и у неку руку у духу времена у којем се високо ценила комплексност, и у којем „готска архитектура замењује робустни романички стил, витешки романи заузимају место старих херојских наратива, музика се равија у правцу полифоније.“²³⁶ (Бероу 2008: 6-7). Већ и сам помен полифоније асоцира на Бахтинову теорију романа који је за њега полифоничан и дијалогичан у односу на монолог епа. Ипак, пре него што је могао бити разбијен монолог епа, најпре је морао бити отворен некакав дијалог између друштва и појединца, између наслеђених вредности и личних стремљења често у супротности са тим вредностима. Такав процеп је у почетку заиста морао бити мали, али чак и у таквом ограниченом простору, морао је да се помаља појединац, и прича која се наметала била је управо прича одвајања од друштва и враћања истом. У том смислу, увиди антрополошке критике о „одвајању, путовању и повратку“ имају одређену валидност, али та валидност је суштинска карактеристика витешког романа, а не народне

²³⁵ “No kind of adventure is so common or better told in the earlier heroic manner than the defence of a narrow place against odds. The favourite adventure of medieval romance is something different – a knight riding alone through a forest...”

²³⁶ “Gothic architecture supersedes sturdy Romanesque, romances of chivalry take the place of the old heroic narratives, music develops towards polyphony.”

приповетке или епа, који још увек немају концепт авантуре као такве – а видећемо да је концепт авантуре од изузетне важности за разумевање витешког романа.

Коначно је лик тај који је на путу, усамљен и у слободи да испуњава своје циљеве. У исто време се мора некако приказати његов унутрашњи живот, макар и кроз спољашње подухвате. О развијеној техници унутрашњих монолога, ипак, не може бити речи – интериоризација још увек није узела маха.²³⁷ Ако имамо у виду постављену разлику између епа, који се бави судбином друштва и у којем се појединчева прича на извештан начин поистовећује са причом његовог етноса, и витешког романа, у којем почиње одвајање од тог истог етноса (и нужно преиспитивање његовог *етоса*, што је јасно, рецимо, на примеру *Сер Гавејна и Зеленог витеза*, али и Кретјенових витешких романа), онда је јасно да појединац у свом осамостаљивању мора бити мотивисан личним жељама. Нешто унутар њега самог га мора усмеравати на авантуру. Али, још један књижевни облик на који се витешки роман наставља, и који заправо преобликује, јесте управо народна приповетка, у којој имамо појединце који су толико национално безлични да могу припадати скоро свакој нацији. Ни народна приповетка се не бави великим питањима опстанка друштва, и одбране од непријатеља. Њен јунак је мали човек свакодневице. У преобликовању епике и народне усмене приповетке, витешки роман као да комбинује ова два виђења човека. Његов јунак је скоро увек узвишена личност, попут витеза – или ако није витез, као Гамелин, онда му је барем отац витез. Он је у одређеном смислу историјска личност, а не неименовани јунак бајке. Џудит Вајс примећује да је у позадини развоја витешког романа у Енглеској стајало занимање за историју, и да су „историчари и писци витешких романа такође слични у садржају и поступцима својих текстова“²³⁸ (Вајс 2007: 27). У тим преплетима није чудно што је „историјско дело“ Цефрија од Монмута, *Историја британских краљева*, послужило као главни извор грађе за читав артуријански циклус. Иако се ово дело представља као „озбиљна академска историја“ и позива на античке изворе, Барон истиче да је сам садржај шокантан и невероватан, нарочито за

²³⁷ Нешто налик на унутрашњи монолог јавља се у Кретјеновом *Клижесу*, када Соредамор размишља о свом вољеном Александру док у исто време своја осећања и размишљања није у стању да каже наглас.

²³⁸ “Historians and writers of romance are also alike the contents and procedures of their texts.”

историчаре: „Ово је фантазија.“²³⁹ (Барон 2007: 66). Приповедачи су преузели ову псеудо-историју, и на темељу приче о краљу Артуру испрели низ прича које су од Артура направиле у исто време и митску и историјску личност. Преплет митолошког златног доба, и свести о постојању историјског краља Артура (подгревана „налажењем“ његове гробнице), довео је до јачања националног идентитета код Британаца. Ештон закључује да је витешки роман „жанр о нацији и изградњи нације“²⁴⁰ (Ештон 2010: 13). Занимљиво је да је идентитет групе, тј. нације, био засниван на делима појединца, али је у средњовековном контексту то било очекивано. Историјске хронике су, примећује К. С. Луис, биле фокусиране на индивидуе, и оне из позног средњег века биле су веома налик на романсе (Луис 2010: 182).

Парадоксално, али истинито, та истакнута личност не служи да би бранила свој народ од некакве најезде, већ своје авантуре подређује себи, својим начелима, својим жељама и интересима. „Средњовековни роман је открио у јунаку, па чак и у узвишеном јунаку... не само приватно лице (као антички роман) него и личност са својим душевним светом“ (Мелетински 2009: 225), каже Мелетински у својој студији *Увод у историјску поетику епа и романа*. Видимо да се антички романа, витешки романа и савремена фантастика не могу свести на исто. Јасно је да витешки роман има нешто што антички роман уз све сличности није имао. Но, важније од тога јесте шта је то чиме се у приватном лицу осветљава његов душевни свет. Мелетински на проницљив начин потенцира разлике и сличности између епа, витешког романа, и бајке:

Изражавајући се помало фигуративно, можемо рећи да је средњовековни роман стајао на два „корака“ од јуначког епа (или летописних предања) до народне приповетке (акцент на личној судбини и догађајима), а затим – на два „корака“ од бајковних авантура и приказивања унутрашњих колизија (с коришћењем искуства лирике и нових концепција љубави). (Мелетински 2009: 221)

Стога није проблематично када неименовани бајковити јунак лута по свету у потрази за срећом, и када се таква прича заврши браком. Проблем је када узвишена личност то чини,

²³⁹ „This is fantasy.”

²⁴⁰ “a genre about nation and nation building”.

односно, прецизније речено, проблем је како мотивисати ту исту личност да не служи друштву и његовим нормама, већ да иде да испуњава своја хтења, и налази смисао сопственог живота, а не заједнице из које потиче.

Мелетински је то већ наговестио, и даље у својој студији он тему љубави разрађује на упечатљивом примеру Тристана и Изолде. У овој средњовековној причи индивидуална љубав је попут чуда које „огољава „унутрашњег човека“ у епском јунаку и широм отвара провалију између бујице осећања и норми друштвеног понашања, између личности и социјалне „персоне“, општепризнатог, неопходног друштвеног поретка“ (Мелетински 2009: 228). *Тристан и Изолда* се може назвати бестселером средњег века, али на његовом примеру се процес индивидуације најбоље види управо због трагичности њихове судбине. Међутим, трагичност ту није толико битна, колико интензитет љубави који гони јунаке да крше све друштвене норме и заповести старијих. Друга, такође веома популарна средњовековна прича, *Флорис и Бланишфлер*, која је имала бројна препричавања на више језика у тадашњој Европи, има радњу која је у целости подређена судбинској нераздвојивости двоје јунака. Узалуд се Флорису говори да одустане од Бланишфлер, и подједнако су узалудни напори попут оног да се исценира њена смрт да би он одустао. Флорис је упоран:

„Нећу се одмарати ни ноћу ни дању–
ни ноћу ни дању ни један једини сат–
док своју драгу не нађем.“²⁴¹ (*Floris and Blancheflour*, 326-328)

Све што Флорис предузима у циљу је налажења његове драге и сједињења у љубави. Никаква спољашња мотивација се ту не може приписати ниједном од ових ликова. Друштво у сваком случају није то које их упућује једно на друго. Коментаришући француску верзију витешког романа, *Floire et Blancheflor*, Гонт примећује да ту долази до формирања идентитета мушкарца кроз

²⁴¹ “Ne shall I rest night ne day–
Night ne day ne no stounde–
Till I have my leman founde.”

љубавну аферу, а на кроз херојска дела, и гледајући уназад можемо видети да је текст ушао у свет романсе, свет у чијем стварању је вероватно и сâм имао удела. Али да би се то десило, изгледа да је свет *chansons de geste* морао бити позван само да би био одбачен.²⁴² (Гонт 2006: 52).

Сер Орфео је, пак, у стању да се одрекне својег краљевства да би нашао своју отету краљицу, и тиме ставља своје сопствене интересе испред интереса својег краљевства. Иако га његов двор моли да их не напусти, Сер Орфео је (као и Флорис) чврст у својој одлуци:

„Они сви заједно клекнуше
и молише га да ипак реши
да их не напушта.

„Доста!“, рече он, „биће овако [како је решио].²⁴³ (*Sir Orfeo*, 199-202).

Оваква мотивација радње могла је доћи искључиво из њих самих. Можда ће звучати као сувишно и површно, али је ипак неопходно истаћи да када се они боре за своју љубав, они се суштински боре за нешто што је искључиво њихово. Њихове жеље су можда приказане једноставно, али и даље су миљама удаљене од борбе за заједницу или за националне циљеве. Овде више нема Роланда који се бори за Карла Великог и Свето римско царство. У овом случају видимо да љубав ствара својеврсни процеп кроз који је могуће угледати унутрашњост ликова, макар и кроз клише. Такозвана куртоазна љубав је, да искористимо Винаверов приступ, прихватљива друштвена рационализација љубавне страсти. Овај концепт немогуће је наћи у средњем веку, будући да га је сковао Гастон Париз 1883. године, позивајући се на Кретјеновог *Ланселота* (види: Кеј 2006: 81). Сам термин је више прожет савременим разумевањем него средњовековним (Кеј 2006: 84); Стивенс нас уверава да *De Amore* Андреје Капелана по себи није довољан доказ за

²⁴² “[male individual identity] is formed through a love affair, rather than heroic deeds, with hindsight we can see that the text has entered the world of romance, a world it perhaps has a hand in creating. But in order for this to happen, it would seem that the world of the *chansons de geste* needs to be evoked only to be discarded.”

²⁴³ “„They kneled adoun all y-fere
And pried him, yif his wille were,
That he no shuld nought fram hem go.
“Do way,” quath he, “it shall be so.”

постојање „кодекса куртоазне љубави“, већ да „напросто установљава постојање искустава која могу бити кодификована и да је постојала мода кодификације“²⁴⁴ (Стивенс 1974: 33). Наравно да ће се витез борити за љубав своје жене. У свету у којем постоје витез, дама заробљена у неком замку, имплицирани су и куртоазна љубав, и витешки код, као двострука мотивација радње. „Ово је романтична љубав за најбоље од свих људи“²⁴⁵, каже Стивенс (1974: 40). Чак и чињеница да се не ради о освајању жене, њеном приморавању на брак – у витешким романима увек антагонисти приморавају жене да се за њих удају²⁴⁶ – има своје порекло у „теологији брака која је од дванаестог века наглашавала примат обостраног пристања“²⁴⁷ (Риди 2011: 242). Али, испод свих слојева исконструисаног витешког дискурса и куртоазне љубави и даље се крије крајње интимна жеља једног мушкарца за једном женом. Љубав је покретач процеса индивидуације, јер она је „суштински приватна, и мора се чувати од света као тајна; она је појачана препрекама и потешкоћама; она уздиже љубавнике на нови ниво бивствовања“²⁴⁸ (Стивенс 1974: 34). Али, откриће приватног живота лика који воли нужно за собом повлачи и откриће правог бића онога што се воли. Оно се мора волети у својој различитости да би се могло перципирати као засебно и одвојено биће. Честертон је у праву када каже следеће:

Велика је грешка претпоставити да љубав уједињује и унификује људе. Љубав их чини различитим, јер је љубав усмерена ка индивидуалности.[...] Тако, на пример, што више волимо Немачку, то ће нам више бити драго да Немачка буде нешто другачије у односу на нас саме, да она задржи своје обичаје и гостољубивост, а ми наше.²⁴⁹ (Честертон 1906: 253-254).

²⁴⁴ “It simply establishes the existence of experiences which could be codified and that there was a fashion for codification.”

²⁴⁵ “This is romantic love for the very best people.”

²⁴⁶ Мотив који ће се јавити и у Толкиновој *Пропасту Артуровој* када Мордред присиљава Гвиниверу на брак.

²⁴⁷ “a theology of marriage that from the twelfth century had emphasized the primacy of mutual consent.”

²⁴⁸ “[it is] essentially private, and must be kept a secret from the world; it is intensified by frustration and difficulty; it lifts the lovers on to a new level of being.”

²⁴⁹ “It is a great mistake to suppose that love unites and unifies men. Love diversifies them, because love is directed towards individuality. [...] Thus, for instance, the more we love Germany the more pleased we shall be that Germany should be something different from ourselves, should keep her own ritual and conviviality and we ours.”

Али, да љубав није сврха витешког романа види се на поменутом примеру *Ерека и Ениде*. У једном моменту је она мотивисала Ерека да успе. Када је, међутим, успео, управо је урођеност у брачни живот изазвала nelaгoду. Кретјен одлично слика дијалектичност романсе. Тамо где се *Флорис и Бланифлер* завршава визијом срећног брака, он види непомићност, помиреност са оствареним, и поново разбија датости. Ерек поново креће у авантуре, не дозвољавајући да се сведе на само још једног супруга. „Укратко, јунак мора да оствари свој потенцијал, а не да се помири са животом.“²⁵⁰ (Стивенс 1974: 170).

Човек витешког романа се отргао од датости. Више то није јунак бајке, који, иако на крају постане принц, не може да постане нешто друго осим принца. Иако постоји напредовање на друштвеној лествици, оно што се никад не доводи у питање, јесте управо сама друштвена лествица. Нема критике самог система у којем се јунак бајке креће, већ је критика ограничена на лоше представнике тог система. У витешком роману, пак, јунак је потенцијалност, и то усред нечега што може деловати као апсурд. Јер, у бајци, лик напредује од кмета ка принцу, али се његово гледање на свет не мења у темељу. У витешком роману имамо кретање у супротном правцу. Витез најчешће остаје – управо витез. Али, све друго се мења, будући да његово схватање витештва на почетку и на крају приче није исто. То смо видели у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* где је Гавејн на крају и даље витез, али са потпуно другачијим гледањем на живот.

Али, овиме се још увек није одговорило на то питање извора таквих могућности. Шта је то што омогућује јунаку витешког романа не само да их актуелизује, да сазре, већ и да има било какву потенцијалност себи прирођену као бићу? Одговор је у нарочитом схватању времена какво је постојало у средњем веку и које је у исто време имплицитно у витешком роману – али не у бајци. Но, да бисмо до тог схватања времена дошли, неопходно је извести проблем љубави као покретача индивидуације до самог краја. Стивенс нам је добар водич у овом смислу када, говорећи о љубави, каже: „Искуство „заљубљивања“ је аналогно одређеним искуствима верског преображаја.“²⁵¹ (Стивенс 1974: 35). А Гонт, примећујући везу између витешког романа и хагиографије, примећује код Кретјена иновацију која је за нас извор кључног увида: „Међутим, Кретјен уноси

²⁵⁰ „To put it briefly, the hero has to realize his potential, not to come to terms with his life.”

²⁵¹ „The experience of ‘falling in love’ is analogous to certain experiences of religious conversion.”

иновацију у смислу да љубав не постаје само извор јунаковог новог друштвеног идентитета [...] већ такође и искуство које доводи до духовног напретка.²⁵² (Гонт 2006: 52). А један критичар примећује:

Више је од случајности да у истом периоду Енглеске позног Средњег века, у којем видимо цветање посвећеничке књижевности која негује унутрашњи живот покренут љубавном чежњом за Богом, такође видимо истраживање „love of kynde“ [љубав према другим људима – Д.К.] као никада раније на енглеском језику.²⁵³ (Виндиат 2007: 325).

Ми смо овде заправо кренули из супротног смера, јер тако нам је налагала природа витешког романа, у којој је најизраженија љубав управо љубав према другим људима. И заиста, иако ничег 'романтичног' нема у значењу речи 'романса' у тренутку када се она јавља у Средњем веку, преокупираност романи еротском љубављу између мушкарца и жене довела је до тога да 'романтично' данас понајвише зрачи атмосфером овакве љубави или заљубљености. Али, та љубав се указује само као одсјај божанске љубави, која је двосмерна, и иде од Бога ка бићима, и од бића ка Богу. Бића постоје као производ божје љубави, али по себи су потакнута на кретање које је приближавању Богу у љубави. Познат је и често цитиран Дантеов стих о „љубави која покреће Сунце и остале звезде“ који вуче корене из средњовековне рецепције Аристотела. Небеске сфере и небеска тела крећу се кружно, будући да је кружно кретање најсавршеније, иако не савршено попут Бога. Пошто је човек у таквој космологији такође створено биће, и он је потакнут да се љубављу креће ка Богу. Отуда је природно да прозни циклус *Вулгаме*, иако прожет индивидуалним авантурама и мотивисан љубавима између витезова и њихових дама, ипак кулминира у потрази за Светим Гралом, и да је заправо најбољи витез управо онај који је, пратећи љубав према Богу и тежећи савршенству, у стању да Свети Грал на крају и досегне. Галахадово постигнуто савршенство приказује мистичку основу сваке љубави, па и оне

²⁵² “However, Chretien does innovate in that love becomes not only the source of the hero’s new social identity [...] but also an experience that leads to spiritual progress.”

²⁵³ “It is more than coincidence that this same period in later medieval England, which sees the flowering of devotional literature fostering an inner life moved by loving longing for God, should also see explorations of ‘love of kynde’ as never before in English.”

између људи. Ниједна од њих није могућа без Бога као крајње инстанце. Али, кад се овакво становиште прихвати, и љубав схвати не само телесно или земаљски, већ и духовно и религиозно, ми смо и даље на истом. Чак и оваква љубав која спаја појединца са апсолутом само још више наглашава појединца у односу на друге који до таквог сједињења нису дошли у својим потрагама за савршенством или оних који на такве потраге нису ни пошли. Јер, тиме се открива да је тежња савршенству задатак сваког човека, а не друштва као целине. Паралеле између овако утемељене индивидуације у витешком роману и њених можда и отворенијих видова у облику исповести и мистичке књижевности већ су примећене (Бламајрз 2010: 479). Лавезо каже: „Више од свих других области средњовековне културе, књижевни текстови играју темељну улогу у стварању и дисеминацији идеја сопства, заједнице и другости.“²⁵⁴ (Лавезо 2010: 434). Ова интересовања за повезивање мистичке књижевности и витешког романа, односно, повезивање које се укршта у сједињењу са Богом, сугерише да је „барем у том делу Средњег века, постојала антиципација кључних елемената модерног индивидуализма.“²⁵⁵ (Бламајрз 2010: 479). Средњовековна година пратила је литургијски календар испресецан данима посвећеним свецима (Ештон 2010: 7) – али то се исто може рећи и за *Сер Гавејна и Зеленог витеза* у којем је читава прича смештена у хришћанском оквиру мерења времена, односно почиње и завршава се на Божић. А на сличан начин, као што смо приметили, уоквирен је и Толкинов *Господар прстенова*. Иако Дерек Бруер примећује да је време у витешком роману попут оног у бајкама, када може проћи и по двадесет година, а да се стереотипни јунаци не измене, он ипак утврђује да су ова дела „секуларна али чврсто побожна“²⁵⁶ (Бруер 2006: 61).

Међутим, ако се сам витешки роман схвати као напорно самоостваривање јунака (Бламајрз 2010: 490), онда је логичан закључак да је витешки роман својеврсна мешавина две врсте традиције, и на тај начин мешавина два схватања времена. Једно је време народних приповедака, бајки, фолклора, које је циклично, и описује вечно враћање истог;

²⁵⁴“Arguably more than any other area of medieval culture, literary texts play a fundamental role in the creation and dissemination of notions of selfhood, community, and alterity.”

²⁵⁵ “[Such concerns would suggest] that, in that part of the Middle Ages at least, there was an anticipation of key elements in modern individualism...”

²⁵⁶ “They are secular but unfailingly pious.”

друго је хришћанско схватање времена које је линеарно. Такво схватање за претпоставку одмах има и човекову несавршеност у односу на Бога и поставља проблем *сталног усавршавања*. У том смислу, индивидуација лика у односу на датости друштва доноси другачије схватање времена, еманципацију од фолклорне датости у корист историзма, који је у стању да пореди, увиди разлике, и покрене дијалектику усавршавања.

Присетимо се овде сличности између средњовековних историјских хроника и витешких романа, која се можда најочигледније види у средњовековном неразликовању речи „story“ и „history“. К. С. Луис као специфичност хришћанске историографије види управо *Историчност* (Луис 2010: 174ff). Барфилд се слаже и истиче да је слепа мрља савремене науке управо то што није повезала сасвим ново хришћанско виђење времена као линеарног и теорију еволуције (Барфилд 2011: 196); на сличан начин Јуаса каже да „поглед на природу модерне науке претпоставља ову теорију времена“²⁵⁷ (Јуаса 2008: 148). Барфилд је изнео тезу о историји свести као историји повећане индивидуације и хришћанству као кључној тачки када је та индивидуација добила појачан импулс (Барфилд се у том смислу надовезује на јеванђеоску поруку „Царство Божје је у вама“), и на основу реченог се можемо сложити са том тезом. Међутим, за нас је још битније да укажемо на пуноћу односа између ове тезе и бића витешког романа. Хришћанство је неодвојиви део витешког романа и витешког кодекса. Није само површни кодекс тај који је превучен преко иначе архетипске, фолклорне приче, како тврде критичари. Управо супротно. Специфичност витешког романа је управо у усвајању хришћанског концепта времена. Такво време претпоставља сва она златна доба у прошлости, и Пад, и првобитни грех, и потом историју као један неумитни ток који води ка Откровењу и крају света. Оно у себи већ садржи хоризонт на којем је човек у стању да себе угледа као несавршеног и палог да би могао да ради на свом поправљању и усавршавању. Приближавање Богу постаје човекова мисија. То и даље не значи да је сваки витешки роман прикривена религијска прича, јер би то онда нужно редуковало витешки роман на начин који смо критиковали код других теоретичара. Далеко од тога. Сам концепт времена омогућава да се постави питање идеалитета и реалитета, јер такво питање је могуће, као што је већ

²⁵⁷ “The view of nature of modern science presupposes this theory of time.”

речено, само ако се има на уму идеја прогреса, односно, напредовања од горег ка бољем. То имплицира и напредовање од бољег ка горем, и тако се и завршава *Смрт краља Артура* –распадом Артуровог краљевства „захваљујући“ изневереним идеалима Округлог стола. Оно што је у претходним разматрањима приписивано читавом модусу романсе као таквом и схваћено као већ антиципирано у народним приповеткама – однос идеално/реално – овде се указује као један од суштинских аспеката витешког романа. Јер, за разлику од народне приповетке, бајке или древних епова, тек витешки роман има одговарајуће схватање времена и одговарајуће схватање људске природе које отвара могућности за разматрање грешности, поправљања, и уопште, еволуције било какве врсте. То је, да се вратимо на Фраја, она фузија цикличног и апокалиптичког времена. Ипак, не ради се толико о сједињењу, колико о *превазилажењу* цикличног апокалиптичким. Не ради се о инхерентној особини романсе већ о специфичном сплету више елемената, међу које спада и специфично схватање света.²⁵⁸

Оно што остаје неупитно јесу развој и еволуција уместо кружног кретања - односно, историчност. Последица је омогућена интериоризација личности. Ако је сваки човек личност која треба да ради на себи и индивидуално мора да нађе свој пут ка Богу, то већ по себи омогућава чак и банално инсистирање на томе да се ожени изабраницом свога срца, а не женом коју му друштво (породица, племе, краљ) прописује. У линеарно схваћеном времену, наизглед се *живи само једном*, и у одређеном историјском периоду једне историје која увек на светло дана износи нова бића и догађаје. У том смислу је хришћанско виђење времена омогућило индивидуацију, од најприземнијих до најузвишенијих манифестација исте, односно, омогућило је најпре улазак у човекову унутрашњост, и све накнадне пројекције унутрашњости на спољашњи свет, тако

²⁵⁸ У овом погледу се мора прокоментарисати Фрајева карактеризација романсе као *световног писма*. Оно је одиста само наизглед световно. Као што видимо, витешки роман је жанр настао у хришћанском хоризонту и том хоризонту својственом разумевању човека и времена. Може се рећи да је витешки роман наизглед светован, а да се сликовито може пре називати *лаичким писмом*. *Амис и Амилон* је добар пример таквог лаичког писма, где је хришћанско предразумевање у тој мери изашло на површину да је критичарима проблем да ли да то дело окарактеришу као витешки роман или причу налик хагиографији. Дакле, ради се о томе у којој мери се на манифестном нивоу опажа хришћанска структура витешког романа, а не да ли уопште постоји. Потом је питање степена колико се он приближава фолклорним представама човека са једне стране, или колико хришћански елементи постају очигледни и доминирају у делу. Поново је, видимо, витешки роман негде на средини. Било у идентитету са народним приповеткама или са хагиографијама, витешки роман свакако би престао да буде витешки роман.

карактеристичне за роман. Говорећи о прозном витешком роману, Парис и Вијен (*Paris and Vienne*), Купер примећује да се ово дело чита као предак романа, и та промена делом потиче из „саосећајне карактеризације унутрашњег живота, нарочито Вијен, и практичних детаља којима се изводи заплет. Ова два нису неповезана: Вијен је практична особа.“²⁵⁹ (Купер 2007а: 118-119). Код другог критичара, а поводом истог дела сусрећемо се са сродном констатацијом: „Она је млада жена која зна свој дух и има веома јак осећај о могућностима које су јој отворене.“²⁶⁰ (Буржуас Ричмонд 1975: 146). Прозни витешки романи јавили су се касно у развоју овог жанра; Малоријево дело, такође прозно, скоро је роман савременог типа. И мада и сâм прелазак на прозно јесте сигнал преласка на роман, чија је једна од карактеристика приватно читање (у супротности са јавним рецитовањем, карактеристичним за стиховане витешке романе), овде је за нашу дискусију битније преливање личног света јунака у саму структуру приче, које је све израженије како витешки роман еволуира од својих почетака ка свом врхунцу и крају пред сам крај Средњег века. Све јачи процеси индивидуације у витешким романима нужно повлаче приче које су све више усредсређене на приче о појединцима насупротив читавим циклусима прича и њиховим преплетима у којима је ипак прича о појединцу била подређена широј перспективи туђих прича. Винавер је у наведеној студији овај процес упоредио са прелазом из романичког у готички стил у средњовековној архитектури, у којем се на катедралама јављају издвојене фигуре светаца у односу на раније укалупљеност и монолитност. Слично је и са витешким романима тог доба, те он вели да је „одлучан моменат у осећању да прича може живети свој сопствени живот, неспутана структуралном дијалектиком која јој је дала првобитни облик, и бити слободна да тражи мотивацију у својој сопственој супстанци, да открије свој сопствени центар гравитације...“²⁶¹ (Винавер 1971: 97). Он жели да покаже да у фрагментацији циклуса на појединачне приче видимо „новелу пре новеле“. У том контексту није чудно кад студија Мелетинског након поглавља о витешком роману нужно мора да представи разматрање новеле као прелазног

²⁵⁹ “[The shift derives in part from] the sympathetic inward characterization, especially of Vienne, and the practical detail of how the plot is managed. The two are not unrelated: Vienne is of a practical turn of mind.”

²⁶⁰ “She is a young woman who knows her own mind and has a very sure sense of possibilities open to her.”

²⁶¹ “the feeling that a story can live its own life, unrestrained by the structural dialectic which gave it its original form, and free to seek motivation in its own substance...”

приповедног жанра, уз уводну опаску да се мали приповедни жанрови јављају „с једне стране, као минијатурни прототипови великих приповедних жанрова, а са друге – непосредно учествују у њиховом формирању.“ (Мелетински 2009: 248). Види се, стога, коју улогу је у историјском развоју жанрова одиграо витешки роман. Процес фрагментације наратива, односно сужавања перспективе од великих циклуса ка врло уским наративима новела које могу стајати саме за себе, у ствари је одражавао сужење перспективе: са судбине друштва на личну судбину појединца, и његову потрагу за смислом.

Та лична потрага у витешком роману јесте авантура витешког романа која је у блиској вези са појмом потраге, на енглеском, *quest*. *Quest*, реч која, судећи по Оксфордском речнику, у енглески језик улази на самом почетку четрнаестог века, и води порекло од лат. *quæŕere*, што значи „тражити“.²⁶² Како је јунак витешког романа онај који усамљено јаше, тако је и његова потрага нешто што припада само њему. Оно што њега позива јесте смисао сопственог живљења који треба да нађе, и начин да се ово постигне у витешком роману јесте путем авантуре. Авантура као потрага за смислом јесте суштина витешког романа. Али, то није тек било каква авантура, иначе би сваки савремени авантуристички роман био витешки роман, односно, романса. Таква уопштавања замагљују хришћанску суштину витешког романа каква је избледела у модерном, секуларном добу.

Веома се добро може видети значај авантуре за питање идентитета јунака на примеру једне сцене из Кретјеновог *Ивена*, и тумачења двојице критичара. Наиме, у овом витешком роману, витез Калогренант се у једном тренутку суочава са чудовишним пастиром и из њиховог разговора јасно је да чудовиште не зна шта је то авантура. У овом контрасту између Калогренанта, авантуристе, и чудовишта које није ни чуло за појам као што је авантура, преламају се два тумачења, која, ипак нису у толиком контрасту, колико су по степену различита. Наиме, за Ауербаха је овај детаљ доказ да Калогренант, за разлику од чудовишта, припада „витешкој култури“: „Калогренант је, дакле, прави витез, један од одабраних.“²⁶³ (Ауербах 2003: 136). Авантура је, стога, део витешког кодекса, и

²⁶² Oxford English Dictionary, (Oxford: Oxford University Press, 2nd edition 1989, electronic edition 2009)

²⁶³ “Calogrenant, then, is a true knight, one of the elect.”

онај који не поседује појам авантуре и није у стању да иде у авантуру не може бити витез. Али, како је авантура у суштини потрага, и то потрага за смислом, односно, својеврсни процес индивидуације, она је суштински везана за питање „шта је то човек?“. Ауербах, истина не изводи ову своју тезу до краја, али зато такав закључак имамо код Стивенса:

Његов живот није као живот Циновског пастира, непроменљиво постојање без разумевања; он је потрага. [...] Важност *aventure* је, свакако свесно, Кретјен нагласио када чудовиште каже да нема никакав појам о томе шта су *aventures* и никада није чуо за њих. Кретјен се изгледа пита шта то значи бити у потпуности човек – не бити напросто *homo sapiens* обдарен 'дискурсом разума', већ више од тога. То значи, наговештава он, бити истраживач, трагалац.²⁶⁴ (Стивенс 1974: 107).

Да се разум може поистоветити са појмовима као што су *sapientia* или *prudentia*, чак би и чудовишни пастир, па и многа друга бића могла проћи као човек. Задовољавање стеченим положајем и датом улогом, без потребе да се та улога икако измени и нађе нешто само своје у животу, изгледа да за писце витешких романа (макар оних најуспелијих у којима је тај проблем најдубље промишљен) значи одрећи се људскости као сталне могућности. У авантури се огледа човечност човека. И не само то. Авантура омогућава да се човечност поврати или стекне. *Sir Gowther* (*Sir Gowther*) и *Robert the Deuyl* (*Robert the Deuyl*) приче су о јунацима демонског порекла којима авантура омогућава да преиспитају свој демонски идентитет, и одбаце га. У *Valentine and Orson* (*Valentine and Orson*), двојица браће, Валентин и Орсон, бивају раздвојени ударом судбине, да би се касније поново пронашли. Али, Орсона узгајају медведи²⁶⁵ и Валентин и Орсон се не могу уопште препознати као

²⁶⁴ “His life is not like the Giant Herdsman’s, an unchanging, uncomprehending existence; it is a quest. [...] The importance of *aventure* is, surely consciously, stressed by Chretien when the monster goes on to say that he has no notion what *aventures* are and has never heard of them. Chretien seems to be asking what it is to be truly fully human – to be not simply *homo sapiens* endowed with ‘discourse of reason’ but more. It is, he suggests, to be a seeker, a quester.”

²⁶⁵ Име 'Orson' се ту доводи у везу са лат. 'ursus' = медвед, те представља језичку игру карактеристичну за народне приповетке (рецимо у народној причи *Марко Краварић*, Марко добија овакво презиме јер га усваја – крава). Изван језичке игре, занимљиво је преклапање у духу 'nomen est omen', јер Орсон заиста и бива јак као медвед, осим што се зове медвед; занимљиво је да се и име краља Артура доводи у везу са келтским 'artos', које такође значи медвед. Име Беовулф, које је води порекло од 'bee-wolf', исто тако означава медведа. У Толкиновој причи, издатој тек 2014. године, под називом „The Sellic Spell“ („Чудесна прича“), која даје једну од могућих варијанти приче о Беовулфу каква би се појавила у фолклорној грађи и надахнула

браћа док Орсон не постане човек, то јест, док се обојица не нађу на истој равни човечности. А Орсон постаје човек тек пошто прихвати хришћанство и докаже се кроз авантуру. Преиспитивање кроз авантуру разумевану у хришћанском кључу увек проблематизује стечени идентитет и отвара могућност чак и за дивље људе и за демонску децу да, прихватајући хришћанство, постану људи, и као људи су потом у стању да постану чак и свеци. Могућност за овакав развој створена је већ самим схватањем да свака ствар може напредовати ка Богу и истини и постати боља него што јесте, те и сами демони могу бити преобраћени у свеце. Но, сама чињеница да је морални развој тај који успева да од демона направи човека, говори о уласку у унутрашњи човеков свет. Поквареност човекова лежи у његовим личним жељама и страстима, и када се оне измене или исправе, може се покренути његово напредовање. Да би се чудовишност могла проблематизовати, неопходно је пре свега признати човеку личност која је у стању да уопште има хтења, да греша и доноси исправне одлуке. Морају му се признати лична воља и субјективност, које почивају на индивидуацији, јер се у овим витешким романима, фокусираним на једног јунака, не ради о спасењу друштва, већ једне људске душе. Витешки роман је, како Гонт примећује, заинтересован за „индивидуалну психологију и идентитет“ (Гонт 2006: 47). У том смислу се доводи у питање свака врста стеченог идентитета, па и мушког, те жене „често играју значајну улогу не због себе самих, већ да би биле укључене у конструисање (и некада, уништење) мушких витешких идентитета.“²⁶⁶ (Фишер 2006: 152). Отуда и набрајање којим је почео овај део расправе о витешком роману и којим је отворено питање одакле потиче такво проблематизовање разних врста идентитета у витешким романима. Ствар није у тој мери једноставна да се различити витешки романи баве различитим врстама идентитета, јер то би био труизам ако се не би указало на то шта омогућава да се витешки роман бави таквом проблематизацијом. Он то не би био у стању да идентитет као такав није доведен у питање, што се на нивоу појединачних дела конкретизовало у разноврсности различитих оспоравања и реконструкција идентитета, од питања „Шта је витез“ (рецимо, *Сер Гавејн и Зелени витез*) или „Шта је мушкарац?“ (*Сер Лаунфал*, између

песника Беовулфа, Толкин доследно примећује фолклорни закон: Беовулфа одгајају медведи, добија име које значи Медвед, и има натприродну снагу налик на медведа.

²⁶⁶ “Women often figure significantly not so much for their own sakes, but in order to become involved in the construction (and at times, the destruction) of men’s chivalric identities.”

осталих) све до питања „Шта је човек уопште?“ (Кретјенов *Ивен*). Управо инхерентно својство витешког романа да проблематизује идентитет уопште је могло довести до ових специфичних проблематизација.

Није се само Кретјен осврнуо на питање човека уопште. У споменутом делу *Сер Орфео*, јунак доспева у вилинско краљевство, где је суочен са призором претходно отетих људи за које није јасно да ли су мртви или у некаквом дубоком сну. У сваком случају, једна од импликација је да су „немртви“ и то за Розалинд Филд значи да *Сер Орфео*

даје 'другог' којим се истражује ништа мање од идентитета људскости. [...] Овде је смртност виђена као кључ разлике између људи и магичних становника оностраног света – они које су вилењаци отели нису мртви, зато што вилински свет не зна ништа о смрти која дефинише човека.²⁶⁷ (Филд 2011: 18).

Дакле, истина је, као што Ауербах каже, да је авантура суштина витеза, али је такође истина да је витез најбољи од свих људи, и управо човек тиме што не пристаје на датости већ је у сталној потрази са самим собом, у сталном усавршавању, иако савршеност није могуће достићи у свету који је по природи несавршен. Не ради се само о томе да витез, као и јунак бајке, тражи своју појединачну срећу – најчешће у виду вољене жене – за разлику од јунака бајке, то код њега никад није просто кретање у датостима света, већ управо стално превазилажење сопствене природе, и свест да је такво превазилажење једино стално, да је једина константа управо – неконстантност земаљског живота. У сваком случају човек више није никаква датост, већ могућност, и не можемо да не споменемо двадесетовековног филозофа Мартина Хајдегера који је истицао да је суштина човека управо у могућности. „Dasein *jest*е увек своја могућност.“²⁶⁸ (Хајдегер 2010: 42). Та могућност се код Хајдегера може претворити у аутентичну егзистенцију у суочавању са смрћу као једином извесношћу, те је смрт у том смислу покретач потраге за аутентичним сопством, као што су смрт и смртност у *Сер Орфеу* мање-више отворено, а у другим витешким романима, имплицирано покретач потраге за смислом људске егзистенције,

²⁶⁷ “*Sir Orfeo* provides an ‘other’ which explores nothing less than the identity of being human. [...] Here mortality is seen as the key to the human difference from the magical denizens of the otherworld – those taken by the fairy are not dead, because the fairy world knows nothing of the death that defines the human.”

²⁶⁸ “Dasein is always its possibility.”

који никада не може бити једна одређена ствар. Достојевски, чију слику је на радном столу држао управо Хајдегер (ради се о присећању Хајдегеровог студента, Карла Левита - види Гињон 1993б: 40), у *Забелешкама из подземља* пише:

Не само што нисам умео да постанем зао, нисам ја уопште умео да постанем што било што: ни зао, ни добар, ни подлац, ни поштен, ни јунак, па чак ни инсект. И сад ето довршавам живот у буцаку, зачикујући себе злобном утехом која ничему не служи: да паметан човек и не може, озбиљно, постати што било; то може само будала. (Достојевски 2007: 9).

Контраст је, истина, изразит, како у погледу цитираних аутора и дела, тако и у размаку између епоха, али нит која везује средњовековне витешке романи, и деветнаестовековног писца и двадесетовековног филозофа, јесте управо егзистенцијално питање смисла живота, и да ли живот, односно, да ли се било шта у животу може укалупити у једну дефиницију. Код Достојевског и савремених писаца, којима форма романа дозвољава да се фокусирају искључиво на унутрашњи живот ликована, ова питања далеко су јасније и свеобухватније формулисана.

После опширне анализе грађе витешких романа, видимо да дела овог жанра стоје на самом почетку историје постављања тог питања. Одговор је често дат у сликама и имплицитно је садржан у заплету и расплету. Најчешће се одређени витешки роман бави само једним проблемом. Ипак, када се витешки романи ставе један поред другог, видимо широк опсег пионирског занимања за проблем индивидуе са личним именом и статусом, која се пита да ли је лично порекло све што човек јесте – а одговор је одричан, јер као што смо видели, и демонско дете може постати светац; и да ли је друштвени положај оно што човек једино и заиста јесте. Одговор је, поново, одричан, јер у сукобу између друштвених норми и прописаних улога и личних жеља и прохтева увек долази до сукоба ова два становишта – становишта друштва и становишта појединца – и затим до својеврсне медијације и помирења. У томе је вероватно суштина *срећног краја* витешког романа, који је наизглед исти, али у ствари веома различит у односу на *срећан крај* неке народне приповетке. Заправо, иако се већина витешких романа завршава *срећно* ипак се ту не ради

о остваривању Аркадије или Утопије. Ради се о остваривању крајње индивидуалне среће, често на уштрб друштвених норми и против воље старијих генерација. У случају артуријанског циклуса, жеља да се оствари еротска жеља – према краљици Гвинивери – доводи до издаје, смрти, и распада друштва. Жеља је испуњена али последица није идилично друштво већ неповратни губитак златног доба и слом вредности. Витез је у потрази за оним што он *лично жели*, и то аутоматски значи сепарацију у односу на оно што друштво прописује да би он требало да жели. Задатак је тежак јер са собом повлачи стално преиспитивање, те се витезови „заправо боре са својом ограниченом људскошћу“²⁶⁹ (Буржуас Ричмонд 1975: 18). У том смислу, витез је у највећој мери сопствена могућност, и као такав веома занимљива визија човека, „пример трансценденције за мање надарена људска бића“²⁷⁰ (Буржуас Ричмонд 1975: 62). Трансценденција овде значи да је јунак витешког романа у стању да себе види са стране, на неки начин и објективно, и да као такав објективно сагледа колико у његовом животу има наслеђеног или неаутентичног бивствовања, а колико аутентичног живљења. Потом, из таквог сагледавања, он хрли у авантуру која на оном формалном нивоу задовољава очекивања од једног витеза, али која суштински води у преобликовање његовог бића. Таква авантура, потекла из трансцендирања себе самог, могла је настати само у примећеном споју хришћанства, историје, и народне књижевности, односно, она се јавила у одређеном тренутку историје развоја самосвести.

Ипак, неопходно је вратити се још дубље у књижевну прошлост да би се отклонила једна потенцијална недоумица. Јер, могло би се претходно изреченом ставу приговорити да и у староенглеском *Беовулфу* имамо управо исте елементе, и хришћанство, и историју, и рефлексију народне књижевности, па чак и Беовулфову авантуру. Али, Беовулfoва авантура није ни налик авантури неког витеза. Најпре, Беовулф, иако иде у поход да се лично докаже, то ради због заједничког добра, и то тако што најпре одбрани Хеорот од Грендела и Гренделове мајке, а затим на крају умре бранећи своје краљевство од змаја. Подсетимо се да су стихови који се односе на изградњу дати у јукстапозицији са Божјим стварањем света (*Beowulf*, 64-98), а да је појава која се уводи између ова два излагања

²⁶⁹ “[but the knights of romances] are really combating their own limited humanity.”

²⁷⁰ “an example of transcendence to less gifted human beings”.

управо појава Грендела, чудовишта које прети људском станишту Хеороту, али је заправо потомак Каина, те демон из пакла, „fēond on helle“, односно, непријатељ Бога. Сва три чудовишта представљају претњу цивилизацији, и уопште, људском роду, и иако се као таква могу читати у хришћанском кључу као слуге Ђавола, то и даље не значи да Беовулфова „авантура“ са собом повлачи индивидуацију на начин витешког романа. Истина, он јесте у средишту радње, и представља прилично разрађен лик у којем се индивидуалност види управо у његовој претераној ревности да се сам бори са змајем, када доживљава неуспех.

Међутим, борба је овде у име друштва и за његов опстанак. Установљене вредности се истичу да би поново биле потврђене. Одбрана људи и хришћанске заједнице је изнад свега. Беовулф може срљати или не срљати у пропаст, али његова борба је по себи исправна и пре него што се у њу упусти. Неколико векова касније, Сер Гавејн ће, бирајући између придржавања витешког кодекса и сопственог живота, одабрати да преживи (и о томе исприча причу). То је потпуно другачији тренутак у развоју свести. Јер, када се Сер Гавејн врати у Камелот, реакција није одбацивање, него прихватање. Не само да Сер Гавејн може живети ван заједнице из које потиче, већ да би уопште преживео у свету, неопходно је да се у датом егзистенцијалном тренутку одвоји од те заједнице и постане *свој* тако што ће делом одбацивати наслеђена морална начела и развити осећај за самостално доношење одлука. То је, опет да нагласимо, веома удаљено од староенглеских елегија попут *Потукача* или *Морепловца*, у којима је губитак ратне дружине, *комитатуса*, сам по себи извор трагедије. Субјекти ових поема остали су без својих господара, и нису у стању да нађу смисао живота ван (ратничке) заједнице. Са друге стране, као што смо установили, витез скоро увек јаше сâм. Дакле, доба епа, доба *Беовулфа*, јесте доба потврђивања и одбране вредности, док је доба *Сер Гавејна* доба преиспитивања вредности, доба проблематизације. И управо у овом потоњем добу авантура не значи само *напуштање дома, лутање по зачараним шумама, те борбу против чудовишних непријатеља и повратак*, већ се сви моменти јављају као начин да се постави питање о смислу постојања, и места појединца у друштву, свету, па и животу уопште. Да је то дух времена, приметили су критичари те се у *The Popularity of Middle English Romance* ауторка

ослања на студију *The Making of the Middle Ages* Р. Б. Саудерна (R. B. Southern) и изводи следећи закључак:

друштвене, интелектуалне, и спиритуалне промене фокусиране на виђење „живота као потраге и путовања“ где људи себе виде „више као ходочаснике и трагаоце“ а „слике путовања постају популаран израз спиритуалне потраге.“ Конкретно, св. Анселм и св. Бернард представљају пример прелаза са статичког трпљења ка кретању и расту, што се огледа у нестанку епа.²⁷¹ (Буржуас Ричмонд 1975: 19).

То је доба у којем је настала *Књига Марџери Кемп* (*The Book of Margery Kempe*) – према неким, прва аутобиографија на енглеском језику; мистички трактат *Облак незнања* (*The Cloud of Unknowing*) непознатог аутора који је писао под утицајем Псеудо-Дионисија Ареопагита, у којем се наглашава индивидуално познавање Бога које превазилази све што би се могло описати речима, те је стога наглашена унутрашња осећајност, и приступање Богу срцем. Занимљиво, аутор тражи укидање субјективности, што би могло звучати чудно, да претпоставка било каквог позива на укидање субјективности није доказ да та субјективност фактички постоји и сада је схваћена као сметња за приближавање Богу. То се прелива на поље књижевноуметничких дела, те се „нови облици субјективности и индивидуалности развијају у овом периоду као наративне стратегије“, као и „нова навика усамљеног читања“²⁷² (Медерн 2010: 189). Чињеница да витешки роман јесте комедија у смислу у којем има срећан крај, није толико битна као чињеница да је витешки роман хумористичан, у смислу преокретања вредности и зачетка карневализма како га схвата Бахтин. Витешки роман је све само не статичан; напротив, он „није само књижевност прослављања или слагања; ради се о књижевности дебате, критике, реформе“²⁷³ (Коупер

²⁷¹ “Social, intellectual and spiritual changes are focused in a view “of life as a seeking and journeying” when men see themselves “more as pilgrims and seekers” and “the imagery of journeying became a popular expression of spiritual quest.” Specifically, St. Anselm and St. Bernard exemplify the shift from static endurance to movement and growth, which is reflected in the demise of the epic.”

²⁷² “New forms of subjectivity and individuality develop during this period as narrative strategies”; “a new habit of private reading”.

²⁷³ “[Romance] is not simply a literature of celebration or agreement; it is a literature of debate, criticism, reform.

2009: 99) и „садржи критику тог система“²⁷⁴ (средњовековног система, односно, споја метафизике и етике заснованих на хришћанској вери) (Браун 2009б: 4).

Међутим, постоји реална замерка која би се могла упутити повезивању смисла витешког романа са културноисторијским контекстом у којем је тај смисао проистекао. Могло би се, заиста, питати која је битна разлика у односу на антрополошко схватање романсе, и у оквиру ње, витешког романа, те је, пре него што се у овом истраживању настави са даљем разматрањем витешког романа, неопходно одагнати те сумње. Чињенице указују да дијалектика развоја романсе није функционисала као низ реакција на постулирани модус, већ на конкретни историјски феномен витешког романа. Јер, чак и да је романса суштински одраз конфликта на равни реално–идеално, шта нас спречава да читаву књижевност разумемо у том кључу? Уосталом, то чини Нортроп Фрај када каже да можемо направити разлику између наука и уметности у томе што „наука почиње од света у којем морамо да живимо, прихватајући податке о њему и покушавајући да објаснимо његове законе. [...] Уметност, са друге стране, почиње са светом који конструишемо, не са светом који видимо“²⁷⁵ (Фрај 1964: 23). То је дуализам између света какав јесте, света актуелности, и света какав може да буде или какав се може замислити, света потенцијалности. У чему је *differentia specifica* витешког романа? Није јасно.

Аргументи у прилог разумевању витешког романа као историјског феномена могу се наћи у рецепцији витешког романа након краја Средњег века. Далеко од тога да су се потоњи аутори позивали на некакво апстрактно искуство или модус романсе. Управо супротно. Данас аутори „romance“ схватају у ширем смислу авантуре, потраге, па и идеалног наспрам стварног, а ређе као „chivalric romance“ у ужем историјском смислу као приче о витезовима, односно изузетним појединцима у потрази за само својом срећом.²⁷⁶ У даљој књижевној историји то није био случај. Да средњовековни витешки роман није имао одређени идентитет, тај идентитет касније не би ни могао да буде оспораван или хваљен као што је био случај.

²⁷⁴ “romance often contains a critique of that system.”

²⁷⁵ “Science begins with the world we have to live in, accepting its data and trying to explain its laws. [...] Art, on the other hand, begins with the world we construct, not the world we see.”

²⁷⁶ Још један прилог нашој тези је управо споменути придев „романтично“ са конотацијом „заљубљености“, који никад не би добио то конкретно значење да није било опсесије средњовековних витешких романа оваквом врстом љубави.

У ренесансној Енглеској, када је, сходно Хорацијевом захтеву да књижевност буде „dulce et utile“, „корист“ је била „виђена као мушка, а „задовољство“ као женско; корист је била повезана са обрадом рата у романсама, а „задовољство“ везано за обраду љубави.²⁷⁷ (Хамфри Њуком 2007: 121). Дела Сиднија (*Аркадија*) и Спенсера (*Вилинска краљица*) „најбоље се могу промишљати као текстови у дијалогу са романсом.“²⁷⁸ (Кинг 2007: 140). Шекспир је највероватније читао и примао утицај читајући класична дела Лонга, Хелиодора, па чак и антички класик *Аполоније од Тира*, који је вероватно узор за радњу у *Периклу*; осим ових, вероватно је био упознат са Кретјеновим и Малоријевим витешким романима (Фулер 2007:161). Након реформације, *откривена* је римокатоличка страна витешког романа у тада протестантској Енглеској (Симонс 2007: 187). Међутим, занимљивији је утицај који овај критичар примећује а односи се на све оскудније описе битака, у односу на већи нагласак на ликовима и њиховим међусобним интеракцијама (Симонс 2007: 188), што је даља разрада процеса индивидуације, и фигура витеза све више бледи, и „човек љубави и рата“ постаје „човек идеја“ (Симонс 2007: 189). Нагласимо поново, да не би било погрешних разумевања. Писци са краја шеснаестог и почетка седамнаестог века нису у овој трансформацији реаговали на замишљени примитивни модус, него на врло конкретне витешке романе које су читали и трудили се да их приближе савременом читаоцу, задржавши и појачавајући субјективитет ликова.

Паралелно са рецепцијом витешког романа и његовим трансформацијама кроз алегорије попут *Вилинске краљице*, или јефтиних издања за широку публику о којима Симонс говори у свом раду, настајао је нови жанр романа, чији назив има исти корен као и романса. Роман у то време углавном служи да означи прозну фикцију, романса већ познати феномен, и сада долази до фузије, када је Хорас Волпол предложио да се „споје две врсте романсе: древна и модерна“²⁷⁹ (Хоугл 2007: 216). Романса тог периода постаје готска књижевност. Некада идилична прошлост сада се враћа у облику авети и духова прошлости. Оно што је некад зрачило оптимизмом, сада изазива језу историје која прогони садашњост и претња је будућности. Чудовишта, која су у витешким романима

²⁷⁷ “profit” was seen as masculine and “pleasure” feminine; “profit” was linked to romance’s treatment of war, “pleasure” to its treatment of love.”

²⁷⁸ “...are best thought as texts in dialogue with romance”.

²⁷⁹ “to blend the two kinds of romance: the ancient and the modern”.

могла постати људи и чак свеци, у готским романима детерминисана су као застрашујућа и непријатељска. Отрантски замак из истоименог дела Хораса Волпола (Horace Walpole, *The Castle of Otranto*) је место древног ужаса, освете која се из дубине историје реализује помоћу смрти и уништења. Овај критичар тако мрачну и песимистичку рефлексију управо види у хоризонту значења које је отворила протестантска вера, којој је све католичко било одбојно и непријатељско. То је још један доказ у којој мери је витешки роман производ свог времена, омраженог у ери реформације. Одбацује се „његова католичка основа због њене судбинске или натприродне предодређености која је подразумевала аристократски осећај предодређених права.“²⁸⁰ (Хоугл 2007: 217). Међутим, иако се вредности одбацују и замењују у складу са протестантским вредносним системом, процес сужавања перспективе, који је давно почео разбијањем витешких циклуса на појединачне потраге, се наставља, и „више нема огромних потрага кроз многе локације, и оно што то замењује јесте веома приватна расправа између потраживача, по природи чак веома својствена средњој класи, око наслеђивања новца или имовине.“²⁸¹ (Хоугл 2007: 219). Витешки роман је овде скоро потпуно растављен на елементе који су разасути по готским романима, и јављају се у виду слика, духова, хералдичких знакова, замкова, као нешто негативно, па чак и зло. Са друге стране, имамо све већу сегментацију и *diminuendo* где се друштво своди на породицу, а појединац на члана породице у конфликту и са породицом и са породичним наслеђем. Дакле, оно што се проблематизује нису, условно речено, узвишене друштвене вредности – попут части, вере, поштења. У односу на раније разматрани однос према Богу, провиђењу, врлини, вери, сада имамо *секуларни обрт*. Оваквим сужавањем перспективе отвара се могућност за проблематизовање појма породице и односа чланова породице. Стога имамо појаву женских писаца готских романа као што су Клара Рив (Clara Reeve), која је написала први женски готски роман, или Ен Редклиф, која је писала познате готске романе у којима се динамика мушко-женских односа обрће тако да „више није витез тај који је награђен дамом, као што је случај код Рив, већ је дама та која је награђена човеком којег је одабрала, те обоје живе потом у стању „домаћег

²⁸⁰ “its Catholic basis as because of its fated or supernatural predestinations that assumed an aristocratic sense of ordained entitlement.”

²⁸¹ “Gone is any expansive quest across many locations, and what replaces it is a very private, even middle-class-sounding dispute of claimants over the inheritance of money and property.”

блаженства²⁸² (Варго 2007: 242). Улоге су промењене, жена је та чије се жеље испуњавају, епска путовања замењена су породичним интригама, усредсређеност на међуљудске односе је све јача.

Историја, са друге стране, није ишла на руку одржавању средњовековних аристократских слика. Крај осамнаестог века је на неки начин коначни крај средњовековног витешког романа. Француска буржоаска револуција из 1789. године збрисала је монархију, окончала феудални систем, увела „братство, једнакост, и слободу“, дакле, сушту супротност хијерархијски постављеном средњовековном систему са Богом и анђелима на врху, праћеним краљевима и аристократијом, и кметовима на дну. Разарање хијерархије са утемељењем у Хришћанству није заобишло ни само Хришћанство. Доба просветитељства је доба секуларизације, доба Волтера и Холбаха, доба картезијанског дуализма између субјекта и објекта, када јача улога субјекта наспрам подређености објективног света, што је било наговештено још Беконовим усклицима „знање је моћ“ и позивима да се природа стави под контролу. У средњем веку све је било одраз божанског стварања, и све је имало неку врсту душе, која нагиње Богу, од звезда па до камена, читав свет био је премрежен симпатичким теоријама, односно, теоријама међусобног привлачења основних елемената, и аналогијама између небеског и земаљског, оличеним у херметичким теоријама. Али, сада наступа доба у којима не важи „Credo ut intelligam“ већ „Cogito, ergo sum“ претпоставља стварност мислећег субјекта, у којем чак ни животиње немају душу, нити осећају бол, како су тврдили механицистички филозофи. Уопште, културно-историјски контекст је омогућио да се субјективизација и индивидуација започете појавом витешког романа доведу до такве крајности да је једино субјекат као „res cogitans“ значајан. Са друге стране је таквом субјективизацијом човека као бића фундаментално одвојеног од објективног света, и десубјективизацијом самог света који више не може имати ни своју душу, а камоли личност, свет готово потпуно десакрализован, и како би рекао Макс Вебер, рашчаран. (види: Вебер 2004, односно, Веберов есеј „Наука као позив“ ради дискусије о природи овог рашчаравања управо под утицајем нововековног научног оквира). И заиста, ако постоје елементи витешког романа

²⁸² “It is not the knight who is rewarded with the lady, as is the case in Reeve, but the lady with the man she has chosen, and both live thereafter in a state of “domestic blessedness”.”

које Доба просвећености није одбацило, већ га је додатно нагласило, то су управо субјективност и индивидуалност. Оно што је просветитељском уму морало свакако изгледати апсурдно па чак и морбидно, јесу управо сва магија витешког романа, његова чудовишта и волшебници, низ случајних и срећних сусрета, сусретање одвојених нити радњи у погодном тренутку. Ови феномени су могли деловати објашњиво човеку који је веровао у Божје провиђење, али у механицистичком свету узрока и последице никако нису деловали ни изводљиво ни пожељно.

Али, као што је витешки роман у себи носио клицу своје супротности, секуларне књижевности потпуно лишене Божјег плана, тако је и просветитељство врло брзо изазвало контрареакцију у виду романтизма. Романтичарски покрет посегао је за Средњовековном и Народном књижевношћу. Витешки романи поново су пронађени, почела су да се приређују критичка издања – Волтер Скот је добар пример и писца и приређивача. Прикупљена је велика фолклорна грађа од народних приповедака, започета је реконструкција националних митологија. У тој је мери витешки роман, односно, романса, поново дошла у фокус, да је заправо далеки предак речи *романтизам* иста она романса средњег века. У овом значењу, романтично није обојено љубављу двоје људи. Напротив, управо је чудесни свет витешких романа био тај који је фасцинирао романтичаре. Просветитељски пројект је заиста завршио посао, уклонивши феудални систем и хришћанску етику из Европе, заменивши је владавином разума и секуларне раздвојености цркве и државе, појединца и друштва. Земља се измакла под витешким романом, и више није остало трагова друштвене стварности из које је тај жанр могао да проговори или се у њој конкретизује, а да не буде бесмислени вапај за прошлошћу која је била „превазиђена“. У том тренутку може се фигуративно рећи да је витешки роман умро као жанр. Али, у свом окончању, он је коначно постао заокружена целина, коначно се о њему могло промишљати, и слику света коју је одражавао и нудио сада су романтичари могли преобличити у својој реакцији на рационализам. Јер, док је индивидуалац витешког романа преживео његову пропаст, и наставио да живи у роману, свет витешког романа сада је обухваћен једном анализом и он тада заправо почиње да буде модус, одиста апстрактнији назив за једно виђење света диспаратно у односу на механицистичко. Рационалисти и класицисти подсмевали су се таквим делима. Класицистичка поетика

презирала је све што се не може сместити на сцену и уклопити у јединство времена, места, и радње те је прича која се не би могла уклопити у ове схеме сматрана апсурдном или ирационалном. Од савремених теоретичара које смо цитирали, Бруер у својој студији *Symbolic Stories* нарочито води рат против Неокласицизма – схватања књижевности које се може илустровати изразом *vraisemblance*. Међутим, правац у којем он и други представници психолошке школе критике иду (било да су присталице Јунга или Фројда) такође је својеврсни *vraisemblance*: иако више не мора постојати поклапање између света ван дела и света у делу, инсистира се на поклапању човековог унутрашњег света и света дела.

Витешки роман је феномен у којем су били сједињени осећај за индивидуу и њену ограничену перцепцију и осећај за натчулно, заједничко, за ширину света који се не може обухватити анализом. У овом поглављу пратили смо развој романа из витешког романа; у следећем поглављу, пратићемо развој фантазије из витешког романа. Ови токови суштински су за разумевање Толкина који се у свом делу труди да проблематизује ова иста питања и оствари синтезу која би оживела витешки роман у двадесетом веку.

2. Витешки роман, чудесно и фантазија

Витешки роман више није могао постојати без витештва, а његове индивидуалце је већ преузео класицистички роман. Оно што су класицисти презриво одбацили (а што је психолошка критика свела на психичке садржаје), јесте специфична мимеза о којој је говорио Ауербах, а коју су пригрлили романтичарски ствараоци.

Циљ овог поглавља је да објасни на који начин је од жанра витешког романа настао модус романсе. Смрт витешког романа је рађање фантазије. Међутим, фантазија је могла проистећи из витешког романа само ако је већ потенцијално била у њему садржана, и зато историја фантазије као историја *модулирања жанра витешког романа у модус романсе* мора поново кренути од самог феномена фантастичног (или, макар, прото-фантастичног) у витешким романима.

Претходна расправа довела нас је до рецепције романсе у доба рационализма, која је резултовала својеврсним антиподом у виду класицистичке поетике. Она је, видели смо, задржала и појачала индивидуацију ликова док је са друге стране учињен отклон од мимезе витешких романа. Витешки роман, односно, романса, у овом периоду, јесте фантазија у негативном смислу.

У кратком опису за *The Cambridge Companion to Fantasy Literature* стоји следеће: „Фантазија је творевина просветитељства, и признање да се узбуђење и чуђење могу пронаћи у замишљању немогућих ствари.“²⁸³ (Џејмс/Мендлсон 2012:i). Немогућност одређених ствари у односу на могућност других предодређена је врло конкретним схватањем света, у овом случају, рационалистички насупрот теолошки схваћеном свету. Отуда се одиста и витешки роман морао квалификовати као такво замишљање немогућности, јер је теолошки фондус његове мимезе у опречи са рационалним картезијанским космосом субјекта и објекта.

Чињеница да је у просветитељском периоду почела свесна критичка обрада појма фантазије не значи да и средњовековни аутор није имао неко схватање фантазије. Односно, иако није просветитељски поседовао посебан одељак за тај појам, он га је свакако био свестан, то јест, био је свестан да се писци служе немогућностима и чудима зарад одређене сврхе.

Приређивачи зборника о фантазији напомињу да се у овом периоду јавља *критичка свест* о постојању фантастичног (а не само фантастично, које постоји од раније) (Џејмс/Мендлсон 2012:3). Даље у раду ћемо свакако испитати да ли је, и у којој мери, та тврдња истинита, али нам већ основна поставка аргумента веома користи. Јасно је да је доминантна конотација просветитељства разум, рационално, могуће, па и механицистичко, „у складу са законима“ (природе), и слично, док се насупрот томе супротставља појам фантазије која изазива „узбуђење“, „чуђење“, која је у замишљању и немогућем. Подела је, мора се признати, унеколико вештачка, јер није просветитељство једино које може полагати право на рационалност, већ можда искључиво на пренаглашену аналитичку рационалност, док са друге стране фантазија није ни најмање тако бесмислена

²⁸³ “Fantasy is a creation of the Enlightenment, and the recognition that excitement and wonder can be found in imagining impossible things.”

и немогућа и одвојена од стварности као што се чини. Но, ипак нам ова поставка омогућава да дијалектички крочимо у разматрање.

А о томе се размишљало и у средњем веку, макар имплицитно. Читалац би могао да се зачуди када отвори историјски документ попут *Англосаксонске хронике (The Anglo-Saxon Chronicle)* и ту нађе одредницу у којој се говори о томе како су мештани одређеног села 793. године видели ни мање ни више него змаја! (Кросли-Холанд 2009: 39). Савременом човеку ово мора деловати као сигуран знак да су мештани у ствари видели комету. За средњовековног човека је змај, пак, био део бестијара, односно фауне његовог света. Чак ће средњовековни човек, нарочито раног Средњег века, постојање змаја тумачити и на алегорички начин, односно, и као стварно биће и као симбол у *Књизи створења* чији је аутор Бог. Умберто Еко каже:

Средњовековни људи насељавали су свет препун референци, подсетника и призвука божанственог, манифестација Бога у стварима. Природа је њима говорила путем знакова: лавови или орахови су били више од онога како су изгледали; грифони су били подједнако стварни као лавови зато што су, попут њих, били знаци више истине.²⁸⁴ (Еко 2002: 53)

У исто време треба развејати сумњу да је средњовековни човек био „преднаучан“, односно да није познавао физичке законе. К.С. Луис указује управо на супротно:

Када су апостоли видели Христа како хода по води они су били уплашени: они не би били уплашени да нису знали природне законе и знали да је ово један изузетак у односу на њих. [...] Ништа није чудесно осим абнормалног и ништа није абнормално док нисмо схватили норму.²⁸⁵ (Луис 1996: 26)

Дакле, средњовековни човек је свакако имао научно познавање света око себе, али је његова концепција стварности била другачија. Ипак, чак и у таквој алегоризованој

²⁸⁴ “The Medievals inhabited a world filled with references, reminders and overtones of Divinity, manifestations of God in things. Nature spoke to them heraldically: lions or nut-trees were more than they seemed; griffins were just as real as lions because, like them, they were signs of a higher truth.”

²⁸⁵ “When the disciples saw Christ walking on the water they were frightened: they would not have been frightened unless they had known the laws of Nature and known that this was an exception. [...] Nothing is wonderful except the abnormal and nothing is abnormal until we have grasped the norm.”

концепцији стварности, остаје простора за фантастично, односно немогуће у односу на оно што је природно могуће. Средњовековни модел се труди да и то фантастично интегрише, па су тако виле и вилењаци (енг. *fairies*) – који су готово универзални симбол фантазије – у то време тумачени на најмање четири начина: као трећа рационална врста поред људи и анђела; као посебна врста анђела; као мртви или посебна врста мртвих; и напослетку као пали анђели, односно, врагови (Луис 2010: 134-138).

Међутим, поставља се питање да ли постоји у средњовековној књижевности неко дело у којем фантастично није само алегорија у божјој књизи. Одговор се може пронаћи и у теорији уметности и на конкретном примеру. Еко код Томе Аквинског налази својеврсну теорију имагинације, према којој је имагинација у стању да ствара нове замишљене предмете комбиновањем постојећих форми. У томе се Аквински ослања на Авицену који увиђа способност човеку да „комбинује и дели имагинарне форме: као када од имагинарне форме злата, и имагинарне форме планине, ми конструишемо једну форму златне планине коју никад нисмо видели.“²⁸⁶ (Еко 2002: 110) Тринаестовековни реторичар Џон од Гарланда (John of Garland), са друге стране, прави разлику између три врсте наратива: „*фабуле*, која се тиче 'догађаја који нису истинити, нити претендују да буду истинити', историје, која 'извештава о догађају који се догодио [*res gesta*] давно пре сећања нашег доба'; и *аргументума*, који се тиче 'фиктивног догађаја [*res ficta*] који се и поред тога могао догодити...“²⁸⁷ (Бероу 2008: 17). Не ради се, дакле, о томе да средњовековни теоретичари нису имали концепт фантазије: напосто нису правили тако јасне поделе као што је то случај у савременој теорији, нити су то сматрали нечим инхерентно ирационалним.

Са друге стране, није тачно да само просветитељска свест има ту привилегију да се сусретне са књижевношћу насталом у контексту другачијег тумачења стварности која стога делује зачудно. Сетимо се колико је средњовековни аутор заправо био не само креатор, већ и ре-креатор, и колико се трудио да унесе смисао у деловања ликова

²⁸⁶ “...which combines and divides imaginary forms: as when from the imaginary form of gold, and the imaginary form of a mountain, we construct the one form of a golden mountain, which we have never seen.”

²⁸⁷ “*fabula*, which concerns ‘events that are untrue, and do not pretend to be true’; *hystoria*, which ‘reports an event which has taken place [*res gesta*] long before the memory of our age’; “[*and argument*, which concerns] ‘a fictitious event [*res ficta*] which nevertheless could have happened, as is the case in comedies.’”

наслеђених из античке књижевности или фолклорне грађе. Суочен са немогућим бићима и уопште зачудним светом античког политеистичког космоса, и средњовековни аутор је морао наћи начина да изврши рационализацију ради својих читалаца и слушалаца. Та рационализација је била подређена хришћанском оквиру, док је просветитељска рационализација подређена механицистичком схватању света – и као што је најновија рационализација у виду психолошке критике која чудесне садржаје своди на психичке садржаје подређена значају подсвести.

Ово је већ приметио Мелетински, који примећује да је народна приповетка „била у веома широкој интеракцији са средњовековним романом и јављала се као онај канал којим је романескни еп уопште био интерактиван са фолклором и народном културом.“ (Мелетински 2009: 217). Посредством усмене традиције, витешки роман обогаћен је многим митолошким садржајима, нарочито из келтске митологије, и отуда и велики број „студија извора“ које непрестано изналазе такве аналогije. „Наравно“, додаје Мелетински, „хтонички демони се претварају у „црне и црвене витезове, који су непријатељи јунаку; виле – у каприционе и заводљиве девојке; рајско острво жена – у замак чуда, итд.“ (Мелетински 2009: 217). Наравно, средњовековни аутор није могао знати ни за каква „хтоничка“ или „соларна“ бића. Ради се поново о антрополошко-структуралној теорији двадесетог века. Ипак, и антропологу и нашем аутору остаје феномен зачудности, и као што антрополог научно смешта бића у посебне одељке у складу са претходно дефинисаним критеријумима, тако и средњовековном аутору чудна бића могу изгледати, између осталог, као и демони старог света. За њега није од првенствене важности да докаже да ли они постоје или не. Као што је класична филозофска традиција била схватана као припрема јеванђеља, тако су и древни грчки и римски богови сматрани демонима који су заводили људе са правог пута. Средњовековном аутору је *смисао* њиховог делања битнији од фактичког постојања. Када Мелетински каже да је средњовековни роман „свесно дозвољавао поетску измишљотину“ (Мелетински 2009: 217) и да „у целини обележава почетак свесне уметничке измишљотине и индивидуалног стваралаштва“ (Мелетински 2009: 242), мора се стога имати у виду да је и та поетска измишљотина увек могла имати дидактичку улогу – или управо супротно, субверзивну.

Обе морају почивати на постојању одређених прихваћених (верских) истина и њиховом потврђивању или проблематизовању. Како каже Никола Мекдоналд,

типично за романсу је имагинарни простор који не генерише напосто инсистирањем да је он фикција. Унутар тог ограниченог наративног простора, и аутор и публика су ослобођени од невоља свакодневног живота тако да могу побећи од света какав познају [...] али да би могли да истражују – да ставе на проверу, успротиве се, потврде – принципе по којима он функционише.²⁸⁸ (Мекдоналд 2004б: 15).

Витешки роман је веома реалистичан, ако се узме у обзир схватање реалности у средњем веку. Како примећује Мелетински, он је то „пре у смислу средњовековног философског реализма, који је приписивао реалност општим појмовима.“ (Мелетински 2009: 207). Подсетимо се стога дебате између номиналиста и реалиста. Номиналистичко схватање, које је необично блиско садашњој аналитичкој филозофији (или филозофији језика), постулира да општи појмови немају никакво објективно постојање. Идеје које имамо о стварности – средњовековним речником речено, универзалије – јесу језичке конструкције – у крајњим последицама ово води ка савременим теоријама по којима је све што постоји нека врста друштвеног конструкта. Овакво становиште имплицитно води ка јаким антропоцентризму, јер ако су универзалије наши конструкти, онда је све што постоји у неку руку конструкт човековог ума. Ова фокусираност на човеков ум као извор смисла је управо обележје *поетике романа*.

Поетика витешког романа и романсе се ослања на реализам. Реалисти тврде да општи појмови итекако постоје, што је у ствари реакција на Платонову теорију идеја. Реалисти, платонистички гледано, идејама дају право на засебну стварност, у односу на коју свет феномена бива мање стваран. Постојање таквих идеја, будући да није никакав људски конструкт, нужно повлачи за собом питање у односу на кога постоје идеје, то јест, ко их конструише. Одговор је више него очигледан, и може се илустровати тезом коју ће

²⁸⁸ “typical of romance is the imaginary space it generates simply by insisting that it is a fiction. Within the circumscribed space of the narrative, both author and audience are freed from the exigencies of daily life not just so that they can escape the world they know [...] but so that they can explore – to test, to defy, to confirm – the principles by which it operates.”

пред свитање рационализма изнети бискуп Баркли. Он се питао да ли свет постоји ако га не гледамо, и заиста, то питање и дан-данас преокупира филозофе. Његов закључак је био да свет постоји такав какав јесте, зато што, чак и када га не гледамо, Божје око га све време гледа, и даје му сталну реалност. На сличан начин и средњовековни реализам темељи реалност својих универзалија на постојању Бога који је творац и *одржавалац* таквих идеја.

Следеће што се нужно морамо запитати јесте: какве су последице овога по питању разумевања смисла витешког романа, и његовог тумачења? Ако, дакле, у витешком роману разнородна бића, појаве, па чак и појмови, нису номиналистичког карактера, дакле, нису нека врста човекове „пројекције“? Најпре, будући да је у хришћанској космологији и човек створено биће, по степену али не и по суштини различит од осталих створења, следи да човек у неку руку постоји наспрам остатка Божјег стварања, али сâм није творац истог. Човек је тек једно од створења, иако веома битан, будући да је створен у Божјем лику, обдарен разумом насупротив природи која је по себи ирационална. Оно што даље следи јесте да пошто природа у средњовековном моделу није производ човека, већ Бога, исто тако ни смисао дела не може почивати на чисто *људском* тумачењу, већ свој крајњи смисао мора извучити из Божјег стварања.

Практично гледано, ово поново повлачи две последице по структуру дела и његово тумачење. Гледано из антропоцентричне перспективе, чудесна бића и догађају морају бити или бесмислени или производ психичких проблема. Гледани из перспективе Божје промисли и провиђења, они добијају свој смисао. Свет по човековој мери се гнуша змајева и своди их на психологизме; свет по Божјој мери их се такође гнуша као симбола за зло, али је у стању да им призна неку врсту постојања, макар и зато што у хришћанском космосу они симболизују ђавола или идеју грамзивости. Огромна је разлика између стварности као човековог конструкта, у којем сва измишљена бића нужно морају нагињати уобразиљи, будући да не кореспондирају са било чиме познатим или виђеним, са једне стране, и стварности као Божје творевине, у којој измишљена бића можда немају стварност столице или планине, али су и даље састављена од елемената те стварности. Подсетимо се горњих опаски Томе Аквинског, и рецимо да, иако, златна планина не постоји, постоје и злато и планина, и оба су творевине независне од човека. Исто тако,

иако змај не постоји, он се може замислити аналогijом са гуштером или – црвом, о чему сведочи англосаксонска реч за змаја, *wurm*, која у исто време значи и „дрв“. То и даље не значи да је змај само црв, или да је аналогija чисто људска делатност. Најпре, сам процес аналогije је рационалан по природи, а човек је рационално биће налик Богу; друго, аналогiji између разнородних ствари претходи постојање тих ствари, и у овом случају, само постојање црва се макар не може довести у питање.

Дакле, витез који сусреће змаја свакако не сусреће „конструкт психе“, то јест, змаја није могуће свести на садржај свести тога витеза. И змај и витез подједнако су реални јер на њима, барклијевски речено, почива Божји поглед. Отуда психолошка тумачења пре свега превазилазе хоризонт средњовековног аутора којег је вероватно било незамисливо да се цео свет схвати као преломљен кроз човекову психу. Аналогija подсвесног и спољашњег садржаја немогућа је већ самим тим што средњовековни човек није имао појам за подсвесно.

Ирационално – оно што се опире смештању у јасан појам или дефиницију – присутно је у средњовековној књижевности. Конкретан пример може се наћи управо у *Сер Гавејну и Зеленом витезу*. Говорећи о овом делу, Хелен Купер се најпре осврће на претходно споменут феномен чуда, разматрајући га заједно са секуларном магијом: „Оба облика [магија и чудо - Д.К.]су обележена својом другошћу, својим опирањем било каквој врсти рационалне анализе.“²⁸⁹ (Купер 2007б: 277). Управо је то случај са надасве мистериозном фигуром Зеленог витеза, за којег није сигурно да ли је паганин или хришћанин, вилењак или ђаво, да ли је весник мира (јер у једној руци носи гранчицу божиковине) или рата (у другој руци носи секиру). И уопште је Зелени витез створен тако што је до крајности онеобичена фигура витеза: он је у сваком погледу (и буквалном) зелен, укључујући и кожу. Опирање рационализацији је у случају овог лика произвело ефекат чудесног. Он се једноставно не уклапа ни у једну схему средњовековног модела, нити се може свести на алегорију за нешто друго. Куперова сумира постигнути ефекат оваквог онеобичавања на начин који у ствари сажето представља њену дефиницију фантастичног: „Природно, познато, и сâмо бива онеобичено и учињено чудним, тако да се

²⁸⁹ “Both forms are marked by their otherness, their resistance to any kind of rational analysis...”

на њега може гледати као да се први пут види.²⁹⁰ (Купер 2007б: 279). Критичари који Зеленог витеза тумаче као духа природе имају за право у томе што је природа поље ирационалног у средњовековној космологији. Стога, Фрај добро примећује да су „ликови који измичу моралној антители хероизма и злоће обично духови природе, или на њих упућују. Они делимично представљају моралну неутралност посредничког света природе...“ (Фрај 2007: 233). Поново је, дакле, Божја творевина та која је предмет аналогije, и управо је ирационалност природе као таква омогућила да и Зелени витез као оваплоћење природних процеса буде ирационалан и несводив на рационалан принцип. А то је могуће само ако се обема странама аналогije призна стварност у књижевном делу.

Процес индивидуације као јачање субјекта иде руку под руку са постепеним преласком са филозофског реализма у филозофски номинализам и непосредно производи реакцију на садржаје витешких романа који све више делују бесмислено. За рационалисту Хјума, веровати у оно што у витешким романима пише значи поремећену имагинацију која онемогућава разликовање истине и лажи (Тиерни-Хајнз 2007: 654). Витешке романе више није било могуће прихватити заједно са њиховим миметизмом, и то се већ рефлектовало на примеру Спенсера, који је алегоризовао витешки роман, и тиме омогућио његов продужени живот у осамнаестом веку. „Овај „алегоријски“ потенцијал био је нешто чему је Спенсер помогао да се појави код осамнаестовековних песника²⁹¹, те романса више није „дечја фантазија“ и стога може служити чак и провери емпиријских истина (Ферер 2007: 197). Јасно је да се у овом случају наглашава дидактичка улога књижевности. Доба рационализма је доба басни, те таква рецепција у правцу прескриптивности није неочекивана. Да би био прихваћен, Спенсер је морао јасно одредити етос свог дела, иначе би прошао као витешки романи чије читање је у „енглеском осамнаестом веку нама стога било представљано као опасно са образовне стране, психолошки ризично и друштвено осакајуће.“²⁹² (Робин 2007: 259).

²⁹⁰ Helen Cooper, “The Supernatural”, in: Derek Brewer / Jonathan Gibson, *A Companion to the Gawain-poet*, Cambridge: D.S. Brewer, 2007, p. 279: “The natural the known, is itself defamiliarised and made strange so that it can be seen as if for the first time.”

²⁹¹ “This “allegorical” potential was something that Spenser helped to release in eighteenth-century poets.”

²⁹² “[Reading romances in the] English eighteenth century was thus presented to us as educationally dangerous, psychologically risky, and socially disabling.”

Ипак, намеће се закључак да је Спенсер алегоризацијом довео витешки роман до завршетка. Витешки роман је постао књижевна традиција и стога предмет „историјског истраживања“. Како бележи Ферер, у то време је Томас Вортон написао своје *Опсервације о Вилинској краљици* (1754) називајући у њима Спенсера „романтичким песником“ (Ферер 2007: 208).

Рећи да је Спенсер „романтички песник“ а не писац „витешког романа“ или „романсе“ (или још прецизније, *не рећи* да је „romancer“) је јасан знак да је витешки роман до тада постао један довршен појам. Спенсер није могао бити „romancer“ зато што ни „romance“ више није означавало жив жанр као у, рецимо, четрнаестом веку. Са друге стране, романтичко је *наставило да живи* вршећи утицај на потоњу књижевност, те, иако Спенсер пише под утицајем витешког романа, он не пише витешки роман, већ нешто што су критичари хтели да назову и алегоријским епом. То што Спенсер пише је романса. Употреба „романсе“ уместо „витешког романа“ овде више није случајна. Јер, не ради се о простом одбацивању „витешког“. То одбацивање само је симптом дубљег одбацивања претпоставки на којима су почивали и витештво и витешки роман. У дијалектичком судару хришћанских претпоставки витешког романа и секуларних рационалистичких претпоставки, суштински елементи витешког романа еволуирају, као и он сâм са њима, *mutatis mutandis*. Овакве модулације витешког романа одводе нас од жанра ка модусу, од конкретног историјског феномена, до апстрактнијег и ширег појма који обухвата и витешки роман и потоње реакције на њега. Разлика између витешког романа и романсе није разлика између два различита рода. Да се изразимо сликовито, романса проистиче из витешког романа као дрво из семена. Све оно што ће касније бити откривено као аспект романсе је на одређени начин већ било садржано или наговештено у витешком роману. Класицисти су радо прихватили фокус на јунака, али су одбацили мимезу. Романтичари су, пак, врло радо прихватили мимезу и независност природе од човека и развијали своју поетику у правцу фантазије и идиле.

И даље смо у осамнаестом веку. Самјуел Ричардсон није критичан само по питању романсе као дотадашњи критичари: она је за њега „залудна“, „idle“, док су романи „штетни, погубни, опасни“, „pernicious“, пре свега јер ни један ни други књижевни облик не приказују стварност како треба (Прајс 2007: 269-270). Дијалектика романсе и романа

опстаје, и тако веома рано, реторичар и професор на Универзитету у Единбургу Хју Блер (Hugh Blair, 1718-1800) једно од својих предавања посвећује односу романсе и романа, те даје и „стандардну историју романсе“ од „средњовековних витешких прича“, преко Ариоста, све до „ингениозног Сервантеса“ (Робин 2007: 261). У деветнаестом веку ће медиевиста и писац, сер Волтер Скот, посвећено писати о витешким романима, и стварати књижевност у њиховом духу. Иако се емпиријски дух може потиснути, он се не може избацити из једначине. За њега је романса заинтересована за чудесно, у већ установљеној опозицији са романом, који се бави уобичајеним догађајима у савременом друштву (Робертсон 2007: 295). Опозиција овде није у тој мери између представљања ликова и њиховог унутрашњег живота (што је био предмет претходног одељка), већ између представљања чудесног и природног. Међутим, свест о природном постојала је и у средњовековној књижевности. Стога, модерно у модерном роману ваља разумети не само као хронолошки посматрану модерност деветнаестог у односу на четрнаести век, већ и као стање модерности које означава превазилажење Средњег века. Захваљујући тој модерности су теологија и монархија гурнуте у страну, док је у први план избило секуларно друштво и емпиријска, позитивистичка наука. Средњовековна фантазија је морала деветнаестовековном *модерном* читаоцу бити далеко неуобичајенија него четрнаестовековном, с обзиром на уграђено модерно схватање стварности.

Скотова сопствена романса проистекла је из његовог академског бављења текстовима који су све мање били доступни обичним читаоцима. Да би преживела, романса је морала примити нешто од тог академизма и Скот се у својим романсама (или историјским романима, како се такође називају), не јавља искључиво као писац, већ и као коментатор који *приређује* издање своје приче, што је манир који ће опонашати и Вилијам Морис (William Morris), са својим имитацијама средњовековних рукописа, и напоследку Џ. Р. Р. Толкин са својим напоменама, мапама, и генеалогичама. Скотови додаци у виду својеврсне псеудокритике доприносе озбиљности приче која се чита. Некада је Спенсер користио алегоричку да не би свео причу на пуку маштарију. Сада се, сходно добу које вреднује научни приступ, прича „приређује“ и ствара својеврсна илузија истинитости.

Зашто су овакви поступци алегоризације код Спенсера и „академизације“ код Скота неопходни? Историјско сагледавање романсе све је више овај књижевни облик

супротстављало роману. Како је роман мање или више одражава класицистичку реалистичну поетику, која је одраз рационалистичких струјања у филозофији, тако је романса све више била изједначавана са магичним, чудесним, измишљеним. Спенсерова алегоризација је покушај да се чудесно витешког романа учини прихватљивим у све више сумњичавом добу. Скотов академизам је исто тако настојање да се у доба владавине разума *чудесно* учини прихватљивим. Критичка апаратура је у том смислу изразито модерна, научна, емпиријска, те тако деветнаестовековна романса више није витешки роман, већ један изражени елемент витешког романа – чудесно – у дијалектици са секуларном модерношћу.

Деветнаести век је време у којем је, наводно, викторијанска списатељица Џорџ Елиот (George Eliot) рекла како је фантастично непримерено у доба науке. Али, нама који смо свесни Аристотеловог става изреченог скоро две и по хиљаде година пре тога, одмах је јасно да се опет потеже исти аргумент о реалистичности, могућности, изводљивости, утемељености у стварности, чиме се имплицира да је фантазија својом одвојеношћу од „стварности“ неспособна да о истој каже нешто смислено. Фантазија је у доба просветитељства углавном налазила оваплоћење у такозваној *готској фикцији*. Готски романи настали поновним занимањем за Средњи век и бајке, које се интензивно јавило у периоду романтизма. Готско је по себи схватано као нешто супротстављено рационалном просветитељству: „Примарно значење „Гота“ у то време било је варварско антипросветитељство.“²⁹³ (Робертс 2012: 22). Даље, антирационалистичка струја се преноси и на очекивану рецепцију код читалаца који тражећи „'магично' или 'вилиноско' осећање делују на основу жеље да буду естетски сублимирани у стање свести које не признаје рационалну редукцију.“²⁹⁴ (Робертс 2012: 26). Напослетку, и сам романтизам

између осталог, представља варварске енергије замишљене прошлости које су лиле и текле изазивајући поремећаје у претходно утврђеним канонима класичног укуса:

²⁹³ “The primary signification of ‘Goth’ at this time was that of barbarous anti-enlightenment.”

²⁹⁴ “[readers picking up fantasy titles in search of a] ‘magical’ or ‘Faerie’ mood are acting upon a desire to be aesthetically sublimated into a state of mind that does not admit of rational reduction.”

била је то замена класичног медитеранског света северним средњовековљем као идеалом уметности.²⁹⁵ (Робертс 2012: 33).

Романса је стога витешки роман, пропуштен кроз рецепцију рационалистичког схватања света, односно, како то каже Улрика Мод, „британске емпиријске традиције, чија очигледна фикционална манифестација јесте реализам“²⁹⁶ (Мод 2007: 426). На примеру Натанијела Хоторна, Модова примећује да је и у деветнаестовековној Америци постојала јака разлика између романсе и реализма, односно да је романса у суштини била једнака фантазији.

Модерно доба је из витешког романа нарочито издвојило чудесно, да би га потврдило у романси, или одбацивало у реалистичком роману. Нестинито би било рећи и да писац витешких романа није радио нешто слично потенцијрајући историчност приче мотивом *translatio imperii*. И средњовековни аутор је морао да свог читаоца на неки начин *убеди* да је његова фикција, иако измишљена у једну руку, у другу руку ипак у складу са стварношћу какву слушалац или читалац очекује.

У деветнаестом веку то није могуће. Романса суштински значи „фантазија, чудесно“. Зато романтичар Колриџ (Samuel Taylor Coleridge) позива на „вољни прекид неверице“²⁹⁷, (Колриџ 1895: 48). Другим речима, читалац мора да се потруди да занемари невероватност приче коју чита и уживи се у дело као да оно говори о стварним догађајима. Колриџ је баштиник концепта имагинације. Он наступа са просветитељског становишта, трудећи се да га преокрене. Јер, овде се имплицира да је природна реакција читаоца на натприродно, односно, фантастично – неверица. Истина, Колриџ даје улогу и вештини стварања привида истине, али кључна за реализацију фантастичног јесте дословно воља читаоца да у оно што чита поверује. Оно што, међутим, остаје неразрешено јесте на који начин то човек може да натера себе да у нешто поверује упркос томе што му делује апсурдно, измаштано, или неприродно. Поставља се и обрнуто питање. Ако све већ толико зависи од читаоца, да ли читалац може вољно одлучити да не прихвати реалистичну прозу

²⁹⁵ “Romanticism is, amongst other things, the barbaric energies of an imagined past pouring and flowing disruptively through previously established canons of classical taste: a replacement of the classical Mediterranean world with a norther medievalized one as the ideal in art.”

²⁹⁶ “the British empirical tradition, whose obvious fictional manifestation was realism.”

²⁹⁷ “willing suspension of disbelief”

као реалистичну, чиме би она заправо постала фантастична? Колрицова теза се ослања на аристотелијанску теорију, према којој постоје књижевни облици у којима је лакше представити фантастично; међутим, она ипак више нагиње субјективном доживљају читаоца, који не може бити полазиште за општи закључак о природи фантазије. Колрицова теза је, без обзира на ове недостатке, веома значајна, будући да се на њу надовезују даље теорије фантазије у деветнаестом и двадесетом веку. Витешки роман је за њега, како примећује О' Нил, „имагинативна чистина у којој оно што је откривено припада суштини романсе: то је стање зачараности, чудо“²⁹⁸ (О' Нил 2007: 311). Овај критичар примећује одређење метафором простора и код песника Џона Китса (John Keats) (О' Нил 2007: 311), али то је само прилог нашој тези да је прва рецепција витешког романа од њега створила модус романсе, а да је потом тај модус романсе, чија је суштина чудесно, почео постајати све општији појам за фантазију уопште.

Међутим, рецепција витешког романа није увек ишла у правцу чудесног. У Тенисоновим *Краљевим идилама* (*Idylls of the King*) не потенцира се у тој мери чудесно, колико детаљни описи природе. Као и увек у дијалектичком кретању књижевности, занимљивије је, и битније, оно у чему Тенисон одступа, у односу на оно у чему прати традицију. Како, међутим, објаснити то што је додао „богатство описа природе, који су типични за његов поетски стил“²⁹⁹ (Ормонд 2007: 337-338)? Одговор је, поново, у романтичарској рецепцији витешког романа, односно, другом краку те рецепције, чији је можда најочитији представник Вордсворт (William Wordsworth). Колриц и Вордсворт су два зачетника енглеског романтизма, чија је заједничка збирка поезије представљала манифест овог покрета у Енглеској. Колриц је, под утицајем немачког идеализма (нарочито Хегела), окренуо своју пажњу ка чудесном, и сходно томе имагинацији. „Другим речима“, цитира Сендерз Дејвида Месона, професора енглеске књижевности из деветнаестог века, „тамо где налазимо одређени степен идеализације догађаја, то дело називамо романсом“³⁰⁰ (Сендерз 2007: 377-378). Са друге стране, Вордсворт је своју пажњу усмерио на природни свет. У Средњем веку је природа свакако била оно Друго које

²⁹⁸ “an imaginative clearing in which what is revealed is of the essence of romance: a quality of enchantment, a “miracle”...”

²⁹⁹ “a wealth of natural description, typical of his own style as a poet.”

³⁰⁰ “In other words, where we find a certain degree of ideality of incident, we call the work a Romance.”

је са јачањем субјективизма постало још више одвојено од човека. За Декарта је све ван мислећег субјекта било бездушна материја. Природа је била сведена на једно поље механичких односа између њених елемената, што је припремило позитивистички редукционизам који је ће касније и човеков живот, настојати да сведе на механику елементарних честица. Природа без душе је романтичарима била одбојна. Отуда се у време романтизма јављају обожавање природе, дескриптивна поезија, пејзажи. У исто време се не може гурнути на страну оно што је наука у међувремену постигла, а то је овладавање природом, какво је сањао Френсис Бејкон. Јасно је да се природа могла третирати или као извор ресурса или нешто што има своју лепоту и може се волети као такво. Романтичари су кренули овим другим путем. У својој студији *О идили и срећи*, Драган Стојановић говори о управо томе када каже:

Сликати природу због њене сопствене лепоте, мање или више независно од збивања која се у неком пределу виде или приказују, могуће је тек од тренутка када се човек у довољној мери ослободио њених претњи, када је довољно ојачао да би му она уопште могла бити 'лепа'. (Стојановић 2013: 9).

Барфилд би се сложио, будући да и он у модерној свести, која је под великим утицајем науке, види добру страну и могућности љубави према природи, те каже:

Могућност несебичне и посвећене љубави према птицама, животињама, цвећу, облацима, камењу, води, прожима читаву модерну свест, њену науку, њену уметност, њену поезију и њен свакодневни живот. То је нешто што би само будала похитала да жртвује.³⁰¹ (Барфилд 2011: 167)

Управо је са овог становишта Тенисон могао своје романсе насловити идилама. Као што смо указали, идилично је један од суштинских аспеката романсе као модуса, који проистиче из нововековног односа према природи, али увек на средњовековним претпоставкама на којима је тај однос изграђен. Кронин примећује да „викторијански

³⁰¹ “The possibility of a selfless and attentive love for birds, animals, flowers, clouds, rocks, water, permeates the whole modern mind, its science, its art, its poetry and its daily life. It is something which only a fool would be in a hurry to sacrifice.”

песници често намећу фигурама преузетим из старих романи потпуно модерни терет самосвести.³⁰² Али, додаје овај критичар, „[...] отворити унутрашње просторе неизбежно значи одвојити ум од тела...”³⁰³ (Кронин 2007: 353). Картезијански дуализам јавља се усред викторијанске књижевности.

У том смислу се види да у пресеку скупа природног и скупа чудесног имамо један заједнички скуп који је за романтичаре био битан. У оба су они видели присуство духа, оностраног, трансцендентног. Може се и рећи да је природно било чудесно, а чудесно, такође на изванредан начин, природно. Притом се није могло заборавити на чињеницу да је природа ипак поље одређених чврстих закона. Али, у фикционалном делу, управо је на примеру природе било могуће демонстрирати моћ имагинације. Одступање од природних закона у романсама било је један од начина да се оствари ефекат чудесног.

Викторијански писац Џорџ Мекдоналд (George MacDonald), чија се дела такође називају романсама, наставља расправу тамо где је Колриџ стао. Мекдоналд се окреће од читаоца ка писцу, односно, самом делу, и поставља следеће питање: шта је то у самом делу што изазива веру код читаоца, односно, шта је узрок тога да се код читаоца јави неверица поводом онога што чита? Најпре, Мекдоналд прави разлику између два света: један је природни свет, а други је свет књижевног дела. Природни свет је подвргнут природним законима који су непроменљиви и обавезујући за све у свету – човек не може утицати на то да, рецимо, јабука, кад се испусти, не падне на земљу. Међутим, у стварању свог фикционалног света, човек има слободу да допусти себи да га природни закони инспиришу да измисли нове законе, према којима (да искористимо претходну илустрацију) испуштена јабука неће пасти, већ ће наставити да лебди. Ипак, чак и када писац у свом делу изокрене природне законе, он и даље остаје законодавац, и као такав је у обавези да обезбеди да се ти закони примењују исто тако свеобухватно и без изузетка као у природном свету.

³⁰² Richard Cronin, “Victorian Romance: Medievalism”, in: Saunders, Corinne (ed.). *A Companion to Romance* (Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007; 1st edition 2004), p. 351: “Victorian poets very often impose on figures taken out of old romances a wholly modern burden of self-consciousness.”

³⁰³ “[...] to open up interior spaces is inevitably to separate the mind from the body...”

Када је његов свет једном измишљен, највиши закон који ступа на снагу је тај да ће од тада бити хармоније између закона према којима је тај нови свет настао; и да се у процесу његовог настанка, изумитељ мора придржавати тих закона. У оном тренутку у којем он заборави на један од њих, он чини да прича, у односу на сопствене постулате, постане невероватна. Да бисмо били у стању да живимо један тренутак у једном замишљеном свету, морамо видети да се све у њему покоравала законима његовог постојања. Ако се они прекрше, ми испадамо из тог света.³⁰⁴ (Мекдоналд 1883).

Код Мекдоналда није читалац тај који треба да себе натера да поверује у стварност нестварног, да себе убеди да је то стварно док чита дело; сада је на писцу да свом читаоцу обезбеди свет, који ма колико нестваран и немогућ, постоји према закону, својеврсном *логосу*, принципу, чије одсуство у ма којем тренутку унутар дела чини да тај свет буде нелогичан и нестваран. Мекдоналдова теорија је да сваки успешан фантастични свет мора за темељ имати најпре промишљену онтологију. У најмању руку, он мора заправо бити *рационалан*, иначе ће се распасти на скуп апсурдних детаља без икаквог уједињујућег принципа. Уочавање рационалости у фантазији је битан аспект Мекдоналдовога доприноса разумевању фантазије. Фантазија више није нешто неприродно, натприродно, парадоксално, смешно, нешто у шта се мора на силу веровати. Да парафразирамо Шекспира, Хамлет је можда луд, али и у том лудилу има методе. Исто тако, у успешној фантазији мора постојати метода.

Мекдоналдова аналогија између природних и фикционалних закона се ту не завршава. Јер, постоји и закон који је изнад и изван свих закона, и који мора важити и у стварном и у фикционалном свету. За њега је то морални закон:

Није преступ да се замисли свет у којем се ствари међусобно одбијају уместо да се привлаче; али било би зло написати причу која представља човека којег назива

³⁰⁴ “His world once invented, the highest law that comes next into play is, that there shall be harmony between the laws by which the new world has begun to exist; and in the process of his creation, the inventor must hold by those laws. The moment he forgets one of them, he makes the story, by its own postulates, incredible. To be able to live a moment in an imagined world, we must see the laws of its existence obeyed. Those broken, we fall out of it.”

добрим док он све време чини лоше ствари, или човека којег назива лошим док он све време ради добре ствари: таква идеја је потпуно лишена закона.³⁰⁵ (Мекдоналд 1883).

Књижевност није потпуно независна од стварног света. За Мекдоналда је књижевност суштински људска прича. Да би се човек могао пронаћи у одређеном делу, у том делу морају важити људски морални закони, који су апсолутни. Овакав став Мекдоналда издаје извесни морални апсолутизам, па чак и имплицитни дидактизам. Мекдоналд као хришћански мислилац вероватно имплицира хришћанску моралност, али лако је замислити дело у којем се таква хришћанска етика доводи у питање, или дело из неке друге традиције са радикално другачијом моралношћу од хришћанске. Ако је дело неморално за хришћански сензибилитет, да ли из тога следи да није чудесно већ само чудно или скаредно? Мекдоналд се не упушта у такве дистинкције вероватно сматрајући хришћанску етику универзалном.

О овој теми говорио је и британски писац Г. К. Честертон. Као Мекдоналд, и Честертон поручује да је „земља бајки у потпуности сунчана земља здравог разума.“³⁰⁶ (Честертон 2005: 42). Још једно од преклапања са Мекдоналдом се крије и у наслову једног од есеја „Етика вилинске земље“ (“The Ethics of Elfland”) –напоредо са чудесним наглашава се и *етика*: Честертон каже да вилинска чуда могу преокренути све, али не и етичке постулате. Па ипак, упркос чињеници да здрав разум и закон управљају и вилинском земљом чудесно не мора бити и логично и доказиво. Честертон заправо прави паралелу са стварним светом:

овај свет себе не објашњава. Он може бити чудо са натприродним објашњењем; може бити мађионичарски трик са природним објашњењем. Али објашњење

³⁰⁵ “It were no offence to suppose a world in which everything repelled instead of attracted the things around it; it would be wicked to write a tale representing a man it called good as always doing bad things, or a man it called bad as always doing good things: the notion itself is absolutely lawless.”

³⁰⁶ “Fairlyland is nothing but the sunny country of common sense.”

мађионичарског трика, ако тежи да ме задовољи, мораће да буде боље од природних објашњења која сам чуо.³⁰⁷ (Честертон 2005: 57).

Одбрана фантазије на овај начин је одбрана од чисто логичког и аналитичког схватања света, и у ствари, тежња да се укаже на то да прво *опажам* и *откривам* ствари, а тек онда их употребљавам и разматрам логику њихове употребе. Зато нам Честертон поручује:

Ако би млинарев трећи син рекао вили: „Објасни ми зашто не смем да стојим на глави у вилинској палати“, ова би могла да поштено одговори: „Па кад смо већ код тога, објасни ми вилинску палату.“ [...] Он не сме гледати крилатом коњу у зубе.³⁰⁸ (Честертон 2005: 49).

Од Мекдоналда и Честертонa смо добили два кључна одређења фантастичног која отварају могућност за обрт у тумачењу фантастичног. Једна од тих поставки је да фантазија није бесмислена, лишена логике, невезана за стварни свет, апсурдна, већ да у њој постоји законитост. Друго одређење састоји се у томе да фантастична бића не треба прихватати као опонашање некаквих претпостављених стварних бића, већ бића по себи, својеврсне датости у чију логику се не улази, али која унутар приче, сходно њеној законитости, постоје на смислен начин. У крајњој линији је то одбрана смисла.

У претходној расправи утврдили смо како је из *жанра* витешког романа проистекао *модус* романсе. Нарочито смо обратили пажњу на везу између појмова романсе и фантазије. Та повезаност је тако јака да се готово може говорити о (да парафразирамо Ничеа) *рађању фантазије из духа романсе*.

Будући да ће се други део ове дисертације бавити делом Џ. Р. Р. Толкина, у нашем истраживању стали смо управо код Честертонa који је његов савременик. Али, тиме се не

³⁰⁷ “this world does not explain itself. It may be a miracle with a supernatural explanation; it may be a conjuring trick, with a natural explanation. But the explanation of the conjuring trick, if it is to satisfy me, will have to be better than the natural explanations I have heard.”

³⁰⁸ “If the miller’s third son said to the fairy, “Explain why I must not stand on my head in the fairy palace,” the other might fairly reply, “Well, if it comes to that, explain the fairy palace.””

завршава наше дијакхронијско сагледавање витешког романа. Јер, за разлику од многих писаца, Ц. Р. Р. Толкин је свакако имао у виду оба значења појма *romance* – и оно средњовековно, и оно савремено, што ће бити приказано на примеру његове сопствене теорије фантазије. Такође, Толкин је академској јавности познат као приређивач врло цењеног и дан-данас коришћеног издања *Сер Гавејна и Зеленог витеза*. Толкин је, даље, први следећи аутор једне од значајних савремених романи. У исто време, он је један од ретких који своје дело није градио искључиво надовезујући се на Мекдоналда, Вилијама Мориса или Тенисона, већ се напајао и непосредно из средњовековне књижевности, коју је и предавао као професор на Оксфорду.

Сусрет са Толкином је сусрет са писцем који живи у *доба романа* а пише *романсу*. Већ таквим избором да пише романсу, Толкин се супротставио доминантној поетици романа, његовим индивидуалцима и неповерењу према фантазији као према ескапизму. Анализом Толкинових дела суочићемо се са оба феномена којима смо посветили претходна два одељка: и проблемом индивидуације, и проблемом фантазије, чудесног, чуда. Ипак пре тога је неопходно увидети шта је то што Толкин подразумева под фантазијом, и како се то његово виђење односи према проблемима модерног доба, укључујући и субјективизам, материјализам, атеизам и антитеизам.

3. Толкинова теорија фантазије

Које место Толкин заузима у дијалектичком дијакхронијском развоју књижевности? Почели смо од витешког романа, и од њега стигли до романсе, романтичара, и Колрицових теорија имагинације и фантастике. Као што смо за Толкина сви ми део једне велике приче, тако је и он у овом излагању део приче о књижевности, и следећи ступањ у разумевању и стварању књижевне фантастике. Толкин је имао своје ставове о томе шта је фантазија, одакле води порекло, и која јој је функција. Образлагање и тумачење тих ставова предмет је следећег одељка. У њему ћемо истражити докле је у Толкиново време стигла дијалектика развоја витешког романа и романсе и зашто је Толкиново дело романса. Нема сумње да се тај развој наставља и даље, али то је ван опсега овог рада, иако

верујемо да се из ових разматрања може назрети даљи развој романсе, и да су она корисна у том смислу за истраживаче који истражују фантастику након Толкина.

Свој есеј о фантазији Толкин почиње са три питања, „Шта су вилинске приче? Какво је њихово порекло? Каква је корист од њих?“ 309 (OFS: 27) Већ на почетку видимо да постоји троструки приступ проблематици:

а) као засебан феномен који се указује читаоцима као такав: и ерудита и „обичан човек“ имају искуство са вилинским причама, оне имају одређену суштину, аристотелијанско *штатство* које их чини препознатљивим за човека;

б) као производ историјске дијалектике у књижевности, вилинске приче имају одређено порекло, и везу са традицијом из које су изникле: вилинске приче су, дакле, у стању да нам разоткрију историјске промене у књижевности, и захваљујући томе им је могуће прићи и путем критике на основу извора;

в) вилинске приче постоје и захваљујући објективној потреби читалаца да чују те приче: на основу овог утемељења лако је видети да, како вилинске приче постоје одвајкада, тако и објективна потреба за њима овако постулирана такође мора постојати одвајкада; уз то се уводи телеолошка димензија – *приче служе одређеној сврси која стоји изван причања по себи*.

Већ у Толкиновој поставци проблема преплићу се стога феноменологија, херменеутика, али и онтологија и метафизика.

Од почетка се види да је Толкинов приступ феноменолошки, и да ће се базирати на „самим причама“ (OFS: 27). Ослонац разумевања ће бити конкретне приче, а не теорије о њима: корпус пре стручне литературе. На основу ове опозиције, Толкин је у стању да уочи прву недоследност, јер, како он примећује, дефиниција вилинских прича у Оксфордском речнику је превише уска да би обухватила сва значења овог појма и своди се на „причу о вилама“ или „легенду о вилама“. Толкин износи више замерки на овакву концепцију.

³⁰⁹ “What are fairy-stories? What is their origin? What is the use of them?” Овде искористили превод 'вилинска прича' уместо 'бајка' из два разлога, међусобно повезана. У преводу Толкиновог есеја на српски употребљен је овај превод, те је то најпре питање континуитета. Такође, и тај превод је заснован на увиду да би се преводом бајка, који иако звучи природније, после унеколико губи нит аргумента која почива на дистинкцији између вила и вилењака као објективно постојећих бића, и вилинског као атмосфере и потенцијалности њиховог постојања.

Најпре, не баве се све вилинске приче или бајке вилама. Напротив, приче које се непосредно тичу човековог сусрета са вилама су у мањини. Друга замерка се односи на приказ вила у реченичкој дефиницији, јер су и ту виле редуковане на пост-ренесансни период, и описане као „сићушна бића“. Толкин ово види као производ два фактора. Један је рационализација света, то јест, пошто је свет тако темељно истражен, за човекову машту је постало немогуће да виле људске величине насељавају било који део света, па су због тога делегиране у шумарке или испод латица цветова као мајушна бића. Други фактор, каже Толкин, јесте енглеска склоност према сићушном, детаљу, орнаментици. Видимо да су два историјска фактора утицала да се формира једна представа вила која реално одговара само одређеном књижевном корпусу, и поред тога одговара само енглеском народу. А вилинске приче, указује Толкин, постојале су и пре ренесансе и Шекспира и Драјтона, и изван британског острва и имагинације његових народа.

Антиредукционизам се код Толкина већ од почетка опажа на свим нивоима: најпре у потреби да се проблем вилинске приче схвати комплексно, односно у релацији према простору, времену, приповедачу и публици, а затим и да се разоткрију и разбију уобичајене конструкције овог појма. Међутим, не само да су у *Оксфордском речнику* виле генерализоване већ и та генерализација почива на фактичкој грешци. Наиме, реч 'faierie' коју је лексикограф *Оксфордског речника* превео са 'вила' нашавши да се први пут јавља код песника Гауера³¹⁰, у ствари, не може да се преведе тако. Толкин примећује да у изворнику не стоји „*as he were a faierie*“, већ „*as he were of faierie, 'as if he were come from Faërie*“ (OFS: 30). 'Faierie' или 'Faërie' како ће Толкин у остатку есеја називати овај појам, није никакво одређено биће које се може превести са 'вила' или 'вилењак'. Ако дотични лик (витез) долази из Faërie, онда је Faërie предео, простор у којем се он може кретати, а не биће које може срести. Толкин каже:

Вилинске приче нису у стандардној употреби енглеског језика приче о вилама или вилењацима, већ приче о Вилинској земљи, то јест *Faërie*, подручју или стању у којем виле бивствују. *Faërie* садржи многе ствари осим вилењака и вила, и осим

³¹⁰ John Gower, Чосеров савременик, и сам песник. Писао је на три језика: енглеском, француском, и латинском. У контексту проучавања витешких романа, најзанимљивије је његово дело, *Амансове исповести* (*Confessio Amantis*).

патуљака, вештица, тролова, дивова, или змајева: она садржи мора, месец, небо; и земљу, и све ствари које су на њој: дрво и птицу, воду и камен, вино и хлеб, и нас саме, смртне људе када смо зачарани.³¹¹ (OFS: 32).

Толкин наглашава онтолошку независност *Faërie*. Она није људска пројекција. Вилењаци и виле нису зачарани људи, већ бића за себе, и она се у причи морају схватити као таква, иначе прича поново прелази у алегоризацију. Виле имају одређене карактеристике које су из људске перспективе магичне: не старе, време у њиховим земљама не протиче, у стању су да изводе магију, и слично. Њихов свет, међутим, није искључиво магичан, и садржи елементе и нашег „стварног света“. Разлика је управо у ономе што виле чини вилама: у том свету могућа су чуда, магични елементи, немогуће ситуације, невероватна бића и остало. И зато што ниједно конкретно чудесно биће није основ чудесне приче, недостатак таквог бића неће се никад појавити као критеријум да се нека чудесна прича прогласи *нечудесном*.

Толкинова поставка има занимљиве средњовековне и савремене паралеле. Католички теолог св. Тома Аквински је, расправљајући о питању Бивства, закључио да треба правити разлику између појединачних бића и бивства уопште – што је називао *ens*. *Ens* је нека врста општег оквира захваљујући којем уопште можемо говорити о било којем појединачном бићу. То је супротстављено неким од пресократовских теорија о природи, у којима су различити елементи из света (ватра, вода, ваздух) узимани као основа целокупног света. Аквински је заузео супротан став: пошто се ти елементи бића могу наћи унутар света, темеље постојања треба тражити у нечему што је изнад диференцијација, а то је био *ens* за Аквинског. Слично је код Толкина. Присуство вилењака или вилинске магије није фактор који ће одлучивати да ли је прича вилинска или не. Управо супротно, поставка света која омогућава да у причи уопште постоје вилењаци, магија, или било

³¹¹ “Fairy-stories are not in normal English usage stories *about* fairies or elves, but stories about Fairy, that is *Faërie*, the realm or state in which fairies have their being. *Faërie* contains many things besides elves and fays, and besides dwarfs, witches, trolls, giants, or dragons: it holds the seas, the moon, the sky; and the earth, and all things that are in it: tree and bird, water and stone, wine and bread, and ourselves, mortal men, when we are enchanted.”

какво онеобичавање јесте та која на концу чини причу чудесном.³¹² Ипак, чак и такво бивство код Аквинског остаје само најопштије бивство (*ens communis*). Можда је ближи Толкиновом разумевању један појам немачког филозофа, Мартина Хајдегера, који се појавио свега деценију пре Толкиновог есеја. Ради се о онтолошкој диференцији између Бивства и бивствујућег. Бивство није бивствујуће, чак ни у најопштијем смислу, оно је процеп, чистина, оно због чега је могуће говорити о појединачним бићима. Хајдегер је сматрао да је код старогрчких мислилаца име за Бивство било Логос. *Faërie* код Толкина је у том смислу логос фантастичног света. Логос сâм по себи се не може опазити, али омогућава живот у структурираном свету. Исто тако се *Faërie* не може сводити на предмете, моћи, потенције, актуалности, бића. Захваљујући појму као што је *Faërie* у свету приче могуће је опажати невероватне и чудесне феномене. Толкин каже да се *Faërie* „не може ухватити у мрежи речи; јер једна од њених особина је да буде неописива, иако не таква да се не може опазити. Она има много састојака, али анализа неће нужно доћи до тајне целине.“³¹³ (OFS: 32)

Зашто је битно да *Faërie* не буде једно од бића, већ могућност за онеобичавање? Толкин, видимо, инсистира на онтолошкој независности чудесних светова. Та независност заузврат треба да обезбеди независност бића унутар тог света. Захваљујући логосу чудесног, та бића нису пука деривација људског искуства. Вилењаци, патуљци, орци *нису* људи, и у фусноти на 32. страни Толкин инсистира да је ово „такође истинито чак и ако су они само творевине људског ума, 'истинито' чак и ако одражава на одређени начин неку од Човекових виђења Истине.“³¹⁴ (OFS: 32). Толкин је очито сумњичав и према појму као што је *реалност*. За њега је то једно од виђења Истине. Као што ћемо видети, и фантазија је једно од виђења стварности, а не појам супротстављен стварности.

Дакле, бића вилинских прича не треба да се схвате као дериват субјективне свести, што би причу одвело у правцу алегоризације људских особина, или у поједностављивање

³¹² Због чега смо претходни одељак посветили образлагању поставке Толкиновог света, на основу које постаје јасно шта је све могуће у том свету. Отуда овај одељак образлаже „поставку поставке“, односно, теоријски темељ фантазирања уопште, теорију стварања фиктивних светова.

³¹³ “[*Faërie*] cannot be caught in a net of words; for it is one of its qualities to be indescribable, though not imperceptible. It has many ingredients, but analysis will not necessarily discover the secret of the whole.”

³¹⁴ “This is true also, even if they are only creations of Man’s mind, ‘true’ only as reflecting in a particular way one of Man’s visions of Truth.”

за које се често оптужује управо фантастична књижевност. Онтолошка независност чудесног света значи да тај свет не постоји као испуњавање подсвесних жеља, што је окосница психолошке критике.

Како је Толкин у немогућности да позитивно одреди значење појма *Faërie*, он прибегава илустрацији, и преводи га термином Магија (OFS: 32). Најпре је неопходно да се та магија схвати озбиљно. Тиме се предупредује да се чудесни свет схвати као пародија или коментар на ствари у које су људи спремни да поверују. Магија није ни експеримент из креативности или маште, није чак ни илустрација мисаоног експеримента. *Faërie* није људска психолошка пројекција, и у том смислу Елои, Морлоци, Лилипутанци, па чак и 'ylfe', вилењаци у *Беовулфу*, нису независни феномени, јер се сви у крајњој мери изводе из човека: у случају Велсових раса, то су људи будућности; у случају Лилипутанаца ради се о пародији људског карактера; а чак и у *Беовулфу* вилењаци нису посебна раса већ људи који воде порекло од братоубице Каина. Толкин је исто тако против реализације чудесног у оквиру снова, јер то за њега представља својеврсну превару. Не могу се озбиљно схватити чуда ако су она производ психолошких процеса који су заузврат производ физиолошких процеса. Исто тако не пролазе ни приче о животињама које су често само површно маскиране алегорије човека. Такође, у фантастичне приче не могу се сврстати ни путописне приче, ма колико чудесна била путовања. Разлог томе је што би оне претпостављале својеврсну природност чудесних бића, чиме она више не би била чудесна. Она би становала у оквирима овог света, док је читава поента *Faërie* у томе да је то онострани свет који има сопствене законе. На концу, оно што Толкин жели јесте „реализација измишљеног чуда, независна од ума који је замишља.“³¹⁵ (OFS: 35).

Толкинова концепција је изазовна и захтевна, и стога је остатак есеја посвећен управо образлагању њене утемељености. Да би то постигао, Толкин мора да размотри изворе за *Faërie*. Друго питање које се поставља јесте да ли постоји и каква је сврха постојања књижевности чудесног у овако дефинисаном смислу.

³¹⁵ “The realization, independent of the conceiving mind, of imagined wonder.”

3. 1. *Faërie*, њени извори и њихова употреба

У време када је Толкин одржао предавање на којем је заснован есеј о вилинским причама, било је очигледно као и сада да се чудесно у књижевности није јавило у то време, и да је књижевност препуна мотива који се понављају кроз векове. Фолклористика тог времена се као и данас бавила класификацијом уобичајених мотива и тема и њеним истраживањима били су покривени и витешки романи. Тако Толкин примећује да фолклористи теже томе да приче које поседују исти мотив прогласе истом причом, и каже: „Читамо да је Беовулф 'само једна верзија приче *Dat Erdmänneken*'; да *Црни бик од Норовеја* јесте *Лепотица и звер*', или 'је иста прича као *Ерос и Психа*...'”³¹⁶ (OFS: 38). То је последица слабости, наводи Толкин, „аналитичког (или 'научног') метода: он много тога открива о стварима које се јављају у причама, али премало или ништа о њиховом ефекту у било којој датој причи.”³¹⁷ (OFS: 40, у фусноти). Толкин каже да не треба да „нас цртежи бацају у очај зато што све линије морају бити или криве или праве, нити да очајавамо због сликања зато што постоје само три 'примарне' боје.”³¹⁸ (OFS: 67). Приче нису обезвређене тиме што су саздане од већ коришћених мотива. Уосталом, нису мотиви једино што је присутно у причи, како би критичару могло да се привиђа ако би се ослањао само на структуралне увиде. Како каже Флигерова, према Толкину ови критичари „нису уопште читали приче; они су испитивали податке, што је процес који је за њега представљао опаку злоупотребу зачараности, коју је он назвао особином „*faërie*“, коју је налазио у бајкама.”³¹⁹ (Флигер 2003: 28).

Прича је увек обојена одређеном атмосфером, и без изузетка је исторична. Код Вука Стефановића Карацића и браће Грим могу се наћи готово идентичне приче у смислу мотива и њиховог ређања и развијања. Али, Вук је грађу скупљао од махом неписменог народа, док су Грими углавном посећивали људе из градских или варошких средина, из

³¹⁶ “We read that *Beowulf* ‘is only a version of *Dat Erdmänneken*’; that ‘*the Black Bull of Norroway* is *Beauty and the Beast*’, or ‘is the same story as *Eros and Psyche*...’”

³¹⁷ “[There in lies the inherent weakness] of the analytic (or ‘scientific’) method: it finds out much about things that occur in stories but little or nothing about their effect in any given story.”

³¹⁸ “[We do not, or need not] despair of drawing because all lines must be either curved or straight, nor of painting because there are only three ‘primary’ colours.”

³¹⁹ “[they] were not reading stories at all; they were examining data, a process which to him was a gross misuse of the enchantment, what he called the quality of “*faërie*,” that he found in fairy tales.”

средње класе каква у то време није могла постојати у окупираној и девастираној Србији. Међу бројним последицама ове разлике у саставу приповедача су другачији језички регистри на чисто лингвистичком плану, док је садржајно приметна разлика у судбинама ликова. У немачким бајкама, јунаци чешће постају принчеви и принцезе, док су у српским бајкама јунаци обично срећни што се врате кући и заснују породице. О оваквим културним разликама и последицама по све облике књижевности већ смо говорили у једном од објављених радова (Камчевски 2012), али оно што је сада важно јесте да су такве разлике неприметне ако се само посматра „костур дела“. За Толкина је тај костур мање битан у односу на, условно речено, „месо“. „Управо су боја, атмосфера, појединачни детаљи приче који се не могу класификовати, и изнад свега општи смисао који животом надахњује несециране кости заплета, оно што је заиста битно.“³²⁰ (OFS: 39).

Други штетан приступ против ког се Толкин бори јесте онај који претпоставља да су бајке неадекватна литература тиме што се каже да су то заправо приче за децу. Толкин критикује прогресивистичку идеологију која је у усложњавању приче, већем фокусу на унутрашњем животу лика (што је парадигматично за роман као жанр) видела *процес цивилизације*. У односу на сложеност савремене књижевности, бајке одиста делују дечје једноставно. Примећена морбидност и ужаси какви се могу наћи у бројним бајкама³²¹ никако не иду руку под руку са наводном дечјом публиком. Уз то, проглашавање бајки подобним за децу уз истовремено знање да су оне некада биле доминантни облик приповедања у себи садржи модерну самоувереност у напредак човечанства и имплицитно проглашавање људи из претходних периода 'једноставнијим', 'простијим', 'некултурним', и 'нецивилизованим'. Аналогија коју Толкин користи је следећа: бајке нису дечје играчке, већ стари намештај који смо ставили на таван и заборавили, и сада се пропагира да је само још деци занимљив на основу опсервације да одраслима не смета како ће се деца њиме служити (OFS: 50). У стварности, примећује Толкин, деца не показују ништа више занимања за бајке него за неке друге врсте књижевности, нити за слушање или причање прича у односу на друге активности.

³²⁰“It is precisely the colouring, the atmosphere, the unclassifiable individual details of a story, and above all the general purport that informs with life the undissected bones of the plot, that really count.”

³²¹ Што је касније захтевало да студио Дизни унесе велике измене да би се исте могле пласирати дечјој публици.

Вилинске приче нису само варијације на утврђене теме; нису ни заостали, закржљали облик књижевности који својом једноставношћу још само одговара дечјем узрасту. Нису ни „већ виђено“ нити „превазиђено“.³²² Питање није једноставно као што се чини. „Питати шта је порекло прича (како год да се оно схвати) значи питати шта је порекло језика и свести.“³²³ (OFS: 38)

Право питање није шта је значење фантазије у одређеном временском периоду, нити шта је фантастично на основу искомструисаног односа *књижевност –реалност*. Прави проблем, како га види Толкин, тиче се чудесног као потенцијала свести који се актуализује у језику. Једноставније речено, питање чудесног никада неће бити решено само на основу стварности, која се увек може и сама приказати као ствар консензуса³²⁴, и тога како је она *приказана* у књижевном делу, већ ако се питамо како се уопште та ствар приказује. А стварност се примарно приказује у језику. Слично Сапир-Ворфој теореме, језик разоткрива стварност и структурира свест. Толкин каже: „Људски ум, обдарен способностима генерализације и апстракције, види не само *зелену траву*, правећи разлику између ње и других ствари (и налазећи је лепом за гледање) већ види да је она *зелена* осим што је *трава*.“³²⁵ (OFS: 41). Способност да се прави ова разлика је корен сваке фантазије, јер претпоставља могућност да се појмови, логички раздвојени, раздвоје радикалније, или да се споје претходно неспајани појмови. Трава подразумева зеленост емпиријски, искуствено, али не својом природом. Зелено је и лишће, уосталом, и вода може бити зеленкаста, као и очи. Али постоји и црвено лишће, и плава вода, и сиве очи (тако честе код јунакиња деветнаестовековних романи Волтера Скота између осталих). Природа свести таква да омогућује скок у чудесно. Раздвајањем траве и зеленог омогућава се спајање траве и црвеног – или да употребимо Толкинов пример – сунца и зеленог.

Фантазија је иновација и онеобичавање, али онеобичавање подразумева добро разумевање обичног или уобичајеног. За то је потребан добар резон, у чему лежи успех Керолове *Алисе у земљи чуда* (Lewis Carroll, *Alice in Wonderland*). „Што је разум

³²² Сличност са судбином разумевања витешког романа у теорији је врло упечатљива.

³²³ “To ask what is the origin of stories (however qualified) is to ask what is the origin of language and of the mind.”

³²⁴ У последње време је то отишло до необузданог конструктивизма у којем све постаје културни конструкт.

³²⁵ “The human mind, endowed with the powers of generalization and abstraction, sees not only *green-grass*, discriminating it from other things (and finding it fair to look upon), but sees that it is *green* as well as being *grass*.”

проницљивији и јаснији, то ће бољу фантазију произвести. [...] Када људи заиста не би правили разлику између жаба и људи, не би ни настале бајке о краљевима жаба.³²⁶ (OFS: 65). Закључујемо да фантастичар није онај који слабо разуме стварност, или је лоше и искривљено представља, или бежи у некакву нестварност, маштање ради маштања и томе слично. Фантастичар је онај који све време има на уму свакодневну стварност, или како то каже енглески израз „consensus reality“, коју затим преокреће, изазивајући когнитивну реакцију код читаоца. Флигерова (2002) се надовезује на Толкина апострофирајући етимолошку везу између две речи – *феномен* и *фантазија* – које је Толкин као филолог сигурно био свестан. „Оба термина – *феномен* и *фантазија* – воде порекло из грчког, *феномен* од *phainesthai*, „појавити се“, а *фантазија* од *phantazein*, „учинити видљивим“.³²⁷ (Флигер 2002: 45). Оба термина воде порекло од грчког *phanein* што значи „показати“. Ова реч води порекло од индоевропске речи *bhā, која значи „сијати“. Имамо са једне стране феномене који су „опажене појаве“ и фантазију која је по Флигеровој „појава која постаје видљива помоћу имагинације“ (Флигер 2002: 46). Уз то, Флигерова опажа и етимолошку везу са грчком речи *phōnē*, која означава „звук, глас“. Језик је поље у ком се сусрећу феномени опажене стварности, и појаве призване имагинацијом. У том смислу није тешко схватити зашто је Толкин инсистирао да је питање приче питање језика, док се феномен језика заузврат тиче свести. Јер свест је та у којој се сабира перцепција и у којој се одвија процес апропријације садржаја перцепције у прихваћену стварност, и такође место на ком се ова прихваћена стварност може обрадити имагинативно. Честертон је у једном есеју о Радјарду Киплингу препричао како је одговорио на изазов уредника који му је дао књигу са наслов *Господин Смит* или *Породица Смит* и рекао му да нема шансе да ће на било који начин у томе наћи било какву мистику. Наравно, Честертон је доказао супротно указавши да име Смит (које у ствари значи *ковач*) „јесте име оног заната који су чак и краљеви поштовали, оно може да полаже право на половину славе оне *arma virumque* коју су хвалили сви епови. Дух ковачнице је тако близак духу песме да је он прожео милион песама, и свака ковачница је

³²⁶“The keener and clearer is the reason, the better fantasy will it make. [...] If men really could not distinguish between frogs and men, fairy-stories about frog-kings would not have arisen.”

³²⁷ “Both terms—*phenomenon* and *fantasy*—derive from Greek, *phenomenon* from *phainesthai*, “to appear,” and *fantasy* from *phantazein*, “to make visible.”

хармонична ковачница.“³²⁸ (Честертон 2006: 17). Честертон даље наставља са аргументацијом на који све начин ковачки занат може бити и јесте поетичан, али и оволико је довољно за нашу поенту. Слично би било са честим српским презименом „Ковачевић“, на које смо толико навикли да не видимо његову славну прошлост. Иза сваког имена лежи прича, почива мит, те следи да ниједна реч на овом свету није тако свакодневна, уобичајена, изанђала, отрцана, како нам се чини. Управо то је деловање апропријације: немогућност да се свет види на свеж начин. Ослобађање од тога није нимало лако. Потребни су имагинација Честертона или Толкина, која је у стању да се ослободи окова свакодневице.

Из овога следи да стварање фантазије није једноставан посао. Са једне стране, писац заиста мора бити у контакту са реалношћу. Са друге стране, иако језик по себи омогућава онеобичавање, и повезивање до тада неповезивог, није довољно да писац испуни књигу зеленим сунцима, црвеним травама, тамним звездама, минијатурним галаксијама, и да тиме буде „фантастичар“. Стварни свет није скуп неповезаних опсервација, већ има структуру, коју је човек у стању да уочи и систематизује, између осталог, на научни начин, увиђајући физичке законе, географске правилности, хемијске односе, историјске токове. Како феномени и фантазија стоје у блиској вези, очекивано је да фантазија која преобликује феномене, или ствара нове феномене на основу старих, не може бити нерезонско онеобичавање без смисла, структуре или плана. Да би фантастични свет био убедљив, он не може бити само скуп нових, необичних феномена који запањују, запрепашћују, чуде, изазивају неверицу. Фантастични феномени морају се јавити у контексту промишљеног, организованог света. Није довољно увести зелено сунце, већ мора постојати разлог зашто постоје зелена сунца у таквом свету.

У оваквој поставци ствари, према Толкину, следи да свет свакако има одређени смисао и структуру коју човек открива, и онда на том темељу ствара фантастичне светове. И човек је стваралац, само нижег реда. Толкин каже да је Бог творац света, *креатор*; писац који се ослања на божје стварање је *субкреатор*. Креатор ствара примарни свет;

³²⁸ “The name of Smith is the name of the one trade that even kings respected, it could claim half the glory of that *arma virumque* which all epics acclaimed. The spirit of the smithy is so close to the spirit of song that it has mixed in a million poems, and every blacksmith is a harmonius blacksmith.”

субкреатор ствара оно што Толкин назива секундарним светом. Рајли је поредио Толкинов приступ са филозофијом Овена Барфилда, и извео је закључак да се овде ради о „романтичарској доктрини креативне имагинације. Faerie је производ „еземпластичне“ имагинације, производ Секундарне Имагинације, која је ехо Примарне Имагинације која ствара и опажа свет стварности.“³²⁹ (Рајли 2006: 203).

На овом месту се види отклон од субјективистички схваћене фантазије код романтичара. Ако се присетимо, видећемо да је Колриџ сматрао да је за прихватање чудесног неопходан напор читаоца, а не писца. Читалац је тај који снагом воље мора себе натерати да верује у оно што чита и тако се уживи у дело. То је сасвим у складу са филозофским претпоставкама те епохе. Колриџ је био веома добро упознат са Хегеловом филозофијом, којој је претходила субјективистичка филозофија Фихтеа познатог по речима „Ја поставља не-Ја“. Није тешко уочити на који начин је фантазија код Колриџа могућа само ако је читалац „постави“, призна као такву, прихвати, колико је та одлука веома свесна, чак и рационална, чиме се фантазији умањује значај. Она је нешто сасвим друго од нас, ми смо предодређени на живот у каузалном, механицистичком свету, и каткад можемо напором на тренутак поверовати у друге светове ради естетског искуства. Како примећује Додз (David Llewellyn Dodds, 1993),

постало је још више карактеристично да се тврди и више од тога – да се тврди да смо ми извор значења и сврхе у универзуму, и то једини извор, да ми стварамо значење и пројектујемо га на свет, да слободно стварамо 'вредности' – ми одлучујемо какво значење имају речи као што су 'добро' и 'зло' и 'правда' и 'лепота', и да оне наводно немају 'реално' значење осим онога што смо одабрали и вољом одлучили да имају.³³⁰ (Додз 1993: 169).

³²⁹ “[there is]... the romantic doctrine of the creative imagination. Faerie is a product of the “esemplatic” imagination, a product of the Secondary Imagination, which is an echo of the Primary Imagination that creates and perceives the world of reality.”

³³⁰ “But it has also become ever more characteristic to claim more – to claim that we are the source of meaning and purpose in the universe, and the only source, that we make meaning and project it onto the world, that we freely create ‘values’ – we decide what meaning words like ‘good’ and ‘evil’ and ‘justice’ and ‘beauty’ have, and that they have no supposedly ‘real’ meaning apart from what we have chosen and willed that they have.”

Код Толкина је ствар обрнута. Нисмо ми ти који стварамо свет. Пре свега, ми никад нисмо рационалном одлуком решили да признајемо свет у којем живимо, већ смо у њега такорећи бачени. Он је постојао пре нас. Никаква одлука није претходила формирању тог света, осим одлуке његовог Творца да га створи. Човек није творац физичких закона, али их може открити. По истој аналогiji, Толкин каже да убедљивост чудесних светова не може зависити од пуне одлуке читаоца да поверује. И како је свет творевина врхунског ума који је све осмислио од феномена до закона којима ти феномени подлежу, тако је и секундарни свет, фикционална творевина, такође дело пишевог ума чији задатак није само да опонаша или иновира феномене, већ и да то исто ради и са законитостима. Фантазија је убедљива јер је успешно конструисана. Толкин каже да се писац доказује као успешан 'субкреатор': "Он ствара Секундарни Свет у који ваш уме може да уђе."³³¹ (OFS 52). Фантазија није пуко сањарење, па ни успешна фантазија не може бити ствар хобија, или 'пуштања машти на вољу'. Што је нестварнији фантастични свет у односу на опажену стварност, то је изазов већи, али је и неопходна већа посвећеност и методичност. „Фантазија може бити, како ја сматрам, не мање него више субкреативна; али у сваком случају у пракси се види да је 'унутрашњу доследност стварности' теже произвести што су слике и преуређења примарног материјала мање слични актуелним уређењима примарног света.“³³² (OFS: 60). У светлу овакве поетике сасвим су разумљиви додаци, мапе, генеалогije, разрађена историја, географија, биологија, лингвистика Толкиновог света. Њихова улога је двојака. Мноштво детаља и својеврсни хипер-реализам обезбеђују уверљивост свету. Читалац је зачаран. Толико чињеница, повезаности, историјска дубина, и просторно-временска ширина стварају утисак да је у питању истинита хроника, приповедање о догађајима који су се заиста збили, а не прозна фикција. Поред тога, Толкин не наступа као писац, већ се у уводу представља као приређивач *Црвене књиге*, у чијем писању су учествовали Билбо и Фродо, и која је случајно нађена и преведена на савремени енглески језик. У „преводима“ имена и приређивању културно-историјског контекста Толкин је свој свет обликовао до најситнијих детаља. Тиме долазимо до друге

³³¹ "He makes a Secondary World *which* your mind can enter."

³³² "Fantasy may be, as I think, not less but more subcreative; but at any rate it is found in practice that 'the inner consistency of reality' is more difficult to produce, the more unlike are the images and the rearrangements of primary material to the actual arrangements of the primary world."

улоге оваквог детаљисања, а то је ефекат на читаоце. Бројна су писма у којима се читаоци питају о смислу дела и траже Толкиново мишљење. Подједнако бројна, ако не и бројнија, јесу писма у којима читаоци траже додатне детаље о ботаници или минералогiji његовог света, постављају лингвистичка питања – укратко, прихватају свет као да је објективно стваран и распитују се као људи окупљени око неког светског путника који препричава своја искуства у непознатим и далеким земљама. Због тога није тешко наћи чак и научне радове који се рецимо баве хемијским саставом палантира или астрономским аспектима у *Силмарилиону*. У свету који је тако детаљно замишљен, могуће је не само емотивно уношење, саживљавање са ликовима и радњом већ и интелектуално поигравање, имагинативна реконструкција упијених садржаја.

Вилинска прича је субкреација, успеле тек када се успешно створи доследна стварност. Фантазија није у вољном чину читаоца, већ у субкреативном чину писца. Међутим, фантазија такође и задовољава основну потребу људског бића за слушањем прича, што је аналогно потреби да се свет разуме. Човек се окреће проучавању света кроз природне науке, али потреба за разумевањем природе није ствар формуле, већ дубоке жеље да се свет спозна.³³³ Исто тако, човек има потребу за причом, која надилази чест школски концепт „разумевања тема и мотива“. И свет и прича и човек су од искона.

Фантазија задовољава жељу за разумевањем, али поред тога задовољава и жељу за уживљавањем у другачији свет. Оне активирају човекове имагинативне потенцијале, подстичу спекулативну мисао, позивају на интелектуалну игру. Како каже Кетрин Хјум, „Толкин се креће изван књижевности кад фантазирање назива природном људском активношћу“³³⁴ (Хјум 1984: 24), али истовремено Хјумова је у својој књизи у стању и да каже да већина аутора (међу њима и Толкин), није пружила одговоре на питања као што су сврха коришћења фантазије, као и њена корист за публику и писца (Хјум 1984: 19). Управо је то крајње нетачно, јер Толкин природу и сврху фантазије разматра на више нивоа. Стога је коначно неопходно сагледати Толкиново разумевање функција вилинских прича, односно, *чему оне служе*. Тиме се бавимо у наредном одељку.

³³³ Аристотелова *Метафизика*, уосталом, почиње констатацијом да сваки човек природно тежи знању.

³³⁴ “Tolkien moves beyond literature when he calls fantasizing a natural human activity...”

3. 2. Функције вилинске приче

Функције вилинске приче које Толкин апострофира, а које следе из претходног разматрања природе вилинских прича, јесу *опоравак* (Recovery), *бекство* (Escape), и *утеха* (Consolation), и овим редом ће бити обрађене.

1. Шта може значити *опоравак* у смислу досадашње расправе? Толкин каже да он укључује „повратак и обнављање здравља“, „return and renewal of health” (OFS: 67), али у смислу успостављених веза између језика и свести, најважнија одлика је „повратак јасног гледања“, „regaining of a clear view”. Ако је језик поље у којем је могуће остваривати свеже асоцијације, и онеобичавати прихваћене представе о стварима, из тога следи да је фантазија у стању да нам помогне да гледањем на другачији начин освежимо и сопствене асоцијативне способности, односно да нововиђене ствари стављамо у другачије контексте. Тако рецимо, стара, неудобна, неупотребљива столица може чином имагинације постати чаробна столица или машина за путовање кроз време. Ово деца често раде, претварајући свакодневне предмете у играчке. Столица као столица је можда неупотребљива, али то је тако док се она разматра у контексту практичности – седења, уклапања са другим намештајем попут стола и других столица. Али, поставши играчка, може се савршено уклопити са другим играчкама, и стварима које чекају да такође постану играчке. Чин имагинације је чин слободе у односу на прихваћено схватање ствари.

Речено је да је најтеже и најизазовније остварити фантастични свет који радикално одудара од свакодневне, „општеприхваћене“ стварности. Међутим, Толкин иде и даље од тога. Не само да је радикални отклон тежак и представља прави уметнички изазов за субкреатора већ потешкоће стварају и феномени који су предмет обраде. Толкин истиче да је најтеже фантастички се поигравати са представама које су свакодневне, толико познате да их скоро уопште не примећујемо. Толкин сматра да је ово последица 'апропријације' и описује неупадљивост, неприметност ових ствари на следећи начин:

Ми кажемо да их познајемо. Оне су постале налик на оне ствари које су нас некад привукле својим сјајем, или својом бојом, или својим обликом, и ми смо спустили

своје руке на њих, и закључали их у ковчег, стекли их, и стекавши их престали смо да обраћамо пажњу на њих.³³⁵ (OFS: 67).

Ово може бити опис скоро сваког предмета у кући који смо икад купили. Толкин каже да је ово универзална особина човекова – да усвоји ствари, релације, стања ствари, и да их више уопште не проблематизује, и више их никад не погледа на другачији начин. Пример за опоравак не мора бити само претварање намештаја у играчке или играчки у намештај, већ се односи и на идеје, научне теорије, интерпретације дела, разумевање смисла живота, укратко, на цео духовни живот човеков. Опоравак ниче из апропријације, као буђење из сна. Ширење свести које одликује опоравак могуће је због тога што ствари раније нису биле прихваћене на овај начин.

Опоравак није произвољно иновирање представа о стварима. Он је својеврсни повратак стварности коју смо у стању да поново ценимо као да се први пут срећемо са њом. Вилинске приче и фантазија не служе да нас удаље од стварности, већ да нам помогну да је увек гледамо са свежином у погледу, да у перцепцију врате уживање и уживљавање. Толкин каже: „Требало би да се сретнемо са кентауром и змајем, и онда можда одједном угледамо, попут древних пастира, овце, и псе, и коње – и вукове. Вилинске приче нам помажу да постигнемо овакав опоравак.“³³⁶ (OFS: 67). Циљ је да свет поново постане чудо, извор бескрајне мистерије, коју никад није могуће исцрпети, јер се људском оку и уму увек може указати на нови начин. Циљ вилинских прича није да „преобрате“ свет, врате га на неки претходни ступањ свести какав је постојао у средњем веку или у преисторијско доба. Напротив, ефектност Толкинове теорије фантазије управо почива на модерном сензибилитету. С тим у вези, Сејлер каже да је „Толкин веровао да чини Секундарних светова, да би биле привлачне, захтевају рашчарани модерни поглед на свет.“³³⁷ (Сејлер 2012: 182).

³³⁵ “We say we know them. They have become like the things which once attracted us by their glitter, or their colour, or their shape, and we laid hands on them and then locked them in our hoard, acquired them, and acquiring ceased to look at them.”

³³⁶ “We should meet the centaur and the dragon, and then perhaps suddenly behold, like the ancient shepherds, sheep, and dogs, and horses – and wolves. This recovery fairy-stories help us to make.”

³³⁷ “Tolkien believed the enchantments of Secondary Worlds required a disenchanted modern outlook for their appeal.”

Зато је проблематична свака критика која замера Толкину на недостатку такозваног 'активизма'. Велики део активистичке књижевности садржи упечатљиве приче о људској неправди, бави се савременим темама често са документарном прецизношћу, истиче циљеве у борби против неправде, новог светског поретка, и опасних идеологија. Ништа од овога не може наћи код Толкина. Његове књиге су у овом смислу аполитичне. Али, Толкин би можда узвратио да активистичка књижевност не иде довољно дубоко бавећи се тренутним политичким, историјским, друштвеним догађајима, и тако остаје на нивоу последица. Активизам већ претпоставља да се усмереним акцијама може исправити свет, он је реактиван, увек у прикривеној зависности од онога против чега се бори, и често сâм на крају произведе своје непријатеље ако се устоличи – чему имамо да захвалимо на пословици да „револуција једе своју децу“. Међу активистима најизраженији су марксисти, чија полазна поставка је економицистичка – људи су припадници одређених класа, човек је економско биће. Толкин би рекао: то је апропријација. Човек је сведен на класу, а класа сведена на платежну моћ и политички утицај. Зато код њега имамо разне врсте аспекта хуманости оличене у разноликим расама. Вилењаци одражавају уметничку страну човека која је посвећена стварању лепоте и животу у складу са природом. Патуљци су практични, лојални, тврдоглави, везани за земљу. Хобити су најприближнији обичном, малом човеку који воли да ужива у једноставним задовољствима и не воли да се замара великим питањима. И орци су аспект хуманости, онај аспект који Толкин у *Хобиту* поприлично повезује са капиталистичким грабљивцима, који воле практичне ствари, не занима их лепота већ употребљивост и задовољавање апетита. Чак и змај у *Хобиту* је слика и прилика капиталисте који згрће новац који му уопште не треба, а изражава се говорним стилем енглеске више класе. И орци и змај су искривљена слика љубави према материјалном коју Толкин приписује патуљцима. Исто тако и вилењаци имају своје падове, и склоност да се заљубе у своје креације и зато постану себични и опседнути само својим пословима. Сви ови облици хуманости су присутни у свету, и фактички коегзистирају, те не може бити речи о простој подели на класе и расе. Напротив, сви ови аспекти – љубав према уметности и лепом, материјализам, доколица (за Аристотела врхунски облик живота) – већ постоје у сваком човеку. Можда су појединачни ликови у *Господару прстенова* психолошки једноставнији него у типичном роману, али је зато

слика света и разноликост које се потенцирају као аспекти хуманог тако широка да се не може говорити о било каквој редукацији. Фантазија омогућава човеку да уочава разлике, да види специфичности свега што постоји, и да избави ствари из устаљених референцијалних оквира који их гуше и свде на фиксне, непроменљиве класе. Фантазија је у том смислу врхунска слобода, и далеко од тога да је против активизма. Чак бисмо се на основу претходног усудили да кажемо следеће: фантазија је можда и највиши облик активизма. Јер она је усмерена на трансформацију и проширење свести и њено ослобађање од наслеђених форми и норми. Једино нам имагинативно мишљење не прописује унапред како ћемо о стварима мислити. О томе ће нарочито бити речи када се буде расправљало о природи зла и његовог превазилажења у одељку који ће дати тумачење *Господара прстенова*.

2. Друга функција, *бекство*, непосредно се везује за функцију опоравка. О њој смо већ говорили у једном објављеном раду (Камчевски 2011), у којем је заузет став против обезвређивања књижевности која се перципира као ескапистичка. Углавном овај став потиче управо из активистичког, ангажованог миљеа који у изградњи фантастичних светова види средство за бег из неподношљиве свакодневице. Такви критичари нису у стању да са својих позиција виде вредност фантазије као уметности преобликовања стварности. Негативна критика ескапистичке књижевности није суштински различита од критике симболичке књижевности. Врхунска иронија у историји књижевне критике је да је човек који је тако похвално и дубоко писао о *Акселовом замку*, том симболу симболизма, амерички критичар Едмунд Вилсон, са друге стране био потпуно слеп за вредност наизглед подједнако неангажоване Толкинове креације. Бојимо се да је активистичка школа у књижевности и критици данас увелико преузела улогу спомињаних редукациониста, структуралиста, и да својим мерилима поново дели књижевност на вредну и безвредну, односно, ону која „позива на деловање“ и ону која се „повлачи и бежи од стварности“. Толкинов аргумент је једноставан. Бекство које се остварује кроз вилинску причу су критичари лоше схватили. Не ради се о томе да фантастична дела занемарују политичку реалност одређене епохе. Критичарима ескапизма очигледно смета што фантастични свет не пристаје на стварност какву имамо, на Доба Машина, на електричне лампе, рачунаре, аутомобиле, авионе, телефоне и радио. У вилинским причама имамо

витезове, змајеве, зачаране изворе, кентауре. Зар је неопходно упуштати се у овакве 'атавизме', говорили су савремени критичари у Толкиново време, а многи то и данас говоре. Међутим, Толкинов аргумент управо је супротан. Ствари које већина сматра реалним – телефони, лампе, аутомобили – за њега су справе које ће доћи и проћи, као и сва технологија. Уосталом, ко данас користи телефон на којем се бројеви окрећу уместо да се куцају – да не причамо о томе да се данас све ређе користи такозвани фиксни телефон, а да мобилни телефони данас све више личе на рачунаре, који и сами више не личе на рачунаре од пре свега десет година. Пркосећи пролазним модама фантазија се, каже Толкин, бави непролазним стварима, попут муње, ватре, неба, земље. „Идеја да су моторна возила 'живља' од, рецимо, кентаура или драгона је занимљива; да су 'стварнија' од, рецимо, коња, јесте патетично апсурдна.“³³⁸ (OFS: 71). А како је већ приметио, управо кентаури и змајеви нас враћају на природни свет, на живи, створени свет чији је човек део, правећи отклон од технолошког света нижег реда који човек ствара. „Вилинске приче могу измислити чудовишта која лете ваздухом или плове у дубинама, али барем не покушавају да побегну од неба или мора.“³³⁹ (OFS: 71).

Сасвим супротно поставци да ескапистичка књижевност представља бег од стварности, за Толкина је инсистирање на савремености ради савремености у ствари највећи бег од реалности. Они који пристају на савременост као на крај историје, последњу реч, највећи су заробљеници. Не само да је то пристанак на status quo већ и означава когнитивну блокаду, немогућност да се свет другачије замисли. К. С. Луис је ову тему даље развио у правцу да не само да фантазија није ескапистичка већ она уопште никога не заварава у вези са реалношћу:

Нико те не може преварити осим ако те не наведе да помислиш да ти говори истину. Бесрамни романтичар има далеко мање моћи да завара него онај који је наочиглед реалиста. Фантазија која признаје да је фантазија је управо она врста књижевности која никада не заварава. Децу не заваравају бајке; њих често и

³³⁸ “The notion that motor-cars are more ‘alive’ than, say centaurs or dragons is curious; that they are more ‘real’ than, say, horses is pathetically absurd.”

³³⁹ “Fairy-stories may invent monsters that fly the air or dwell in the deep, but at least they do not try to escape from heaven or sea.”

озбиљно у заблуду доводе школске приче. Одрасле не заваља научна фантастика; њих могу преварити приче из женских часописа. Никога од нас нису превариле *Одисеја*, *Калевала*, *Беовулф*, или Малори. Права опасност вреба у романима трезвеног где све *делује* врло вероватно али је све у ствари сковано тако да изражава некакав друштвени или етички или религијски или антирелигијски 'коментар живота'.³⁴⁰ (Луис 2012: 67-68).

Када се реализује, опоравак нужно води ослобођењу. Бекство кроз фантазију није бекство од света по себи, већ бекство од света који смо прогласили за коначно одређен и завршен. То је бекство у слободу имагинације и мишљења. Послужимо се речима Брајана Атеберија: „Основна премиса фантазије је да ствари о којима говори не само да се нису десиле већ да нису ни *могле* да се десе. У овој буквалној неистини почива слобода да се искажу бројне симболичке истине без наметања избора у вези са њима.”³⁴¹ (Атебери 2014: 4).

Бекство од смрти такође је део ове функције. Вилинске приче често се дотичу бесмртних бића или неподношљивости вечног живота, на тај начин мењајући представу о смрти као крају свих ствари. Зар се може прича о човеку који вечно живи и тако доживи да сви најближи умру и он остане сâм схватити као ескапистичко бежање од смртности? Таквом причом доминира управо обрнута емоција. Смрт ослобађа човека ове егзистенције и можда га припрема за бољи свет. Свет је и дом и терет. Толкин је у својим делима детаљније обрадио проблем бекства од смрти. Наиме, иако су његови вилењаци бесмртни, то је у ствари само бесмртност док свет траје. Они морају делити његову судбину. Са друге стране, све поред њих промиче, мења се, и неповратно нестаје. То у њима рађа неизмерну тугу, и жељу да се заустави свако кретање. У Лотлоријену дружина прстена

³⁴⁰ “No one can deceive you unless he makes you think he is telling the truth. The unblushingly romantic has far less power to deceive than the apparently realistic. Admitted fantasy is precisely the kind of literature which never deceives at all. Children are not deceived by fairy-tales; they are often and gravely deceived by school-stories. Adults are not deceived by science-fiction; they can be deceived by the stories in the women’s magazines. None of us are deceived by the *Odyssey*, the *Kalevala*, *Beowulf*, or Malory. The real danger lurks in sober-faced novels where all appears to be very probable but all is in fact contrived to put across some social or ethical or religious or anti-religious ‘comment on life’.”

³⁴¹ “The fundamental premise of fantasy is that the things it tells not only did not happen but *could* not have happened. In that literal untruth is freedom to tell many symbolic truths without forcing a choice among them.”

има утисак да је време стало. Уз то, жеља да се заустави промена код вилењака узрок је велике несреће. Феанор, највећи од вилењака, успео је да сачува светлост два дрвета, али то је довело до великих трагедија. За непролазним стварима жуде сви, а највише је жудео њихов сопствени творац, Феанор. На том примеру можемо видети первертирање уметничког стварања у себично окамењивање, и напослетку и заробљавање ствари. Вилењаци не морају да беже од смрти, јер за њу не знају, али они који би да буду као вилењаци, на овом примеру могу видети мрачне аспекте бесмртног живота. Он може водити ка посесивности, гордости, халапљивости, и окрутности. Људи као раса у Толкиновом свету нису ослобођени смрти као вилењаци, већ су у ствари *ослобођени за смрт*. Заведени Морготовим речима, они у смрти виде таму, уништење, прекид, и као и модеран човек, осећају неизмеран страх. Али, према Толкину смрт је Божји дар. Илуватар је људима омогућио такав начин бивствовања да они нису неповратно везани за свет као вилењаци. Напротив, након смрти, њихове душе напуштају „кругове света“, и слободне су. Бесмртност се стога може претворити у клетву. Кома свет постане пакао, а бесмртан је, тај је осуђен на вечни пакао. Муке овога света су за људе пролазне, и они ће се, за разлику од вилењака, кад-тад избавити. Видимо колико је овде Толкин далеко од површног ескапизма који би ослобађање од смрти схватао као вечито бивствовање *на овом свету*. Напротив, у његовом делу смрт се проблематизује, постаје егзистенцијална категорија, а овај свет који *тренутно* опажамо се не проглашава јединим могућим светом. За разлику од вилењака који деле судбину света до краја, судбина људи је отворена. Код Толкина људи нису потенцијални вилењаци и не треба да тежи таквој врсти бесмртности. Поента је да се проблем смрти размотри на такав начин да се схвати њен значај, и да се ослободимо и лоших представа и о смрти и о бесмртности. На концу, боље разумевање проблема смрти води ка сублимацији страха од смрти. Ако смрт није непријатељ, онда је страх неоснован. Отуда се може рећи да је бекство од смрти заправо само увод у трећу, за Толкина можда и најважнију функцију. То је *утеха*.

3. *Утеху* Толкин повезује са срећним крајем. Трагедија је врхунски облик Дrame, а катастрофа (негативни обрт, пропаст, уништење хероја) је тренутак у ком кроз трагедију просијава катарза, прочишћење, како је то Аристотел схватао. Вилинска прича се креће у супротном смеру. Трагедија је суноврат великих, бајка је успон малих. Трагедија се креће

од бољег ка горем, унижава хероја, указује на његову смртност, усуд, немоћ да се избори са друштвеним (јавни морал, закон) или карактерним (хибрис) нужностима. У бајци је, пак, увек нешто изгубљено и треба да се врати. Принцезу је отео змај. Дете изгуби родитеља и бачено је у немилост зле маћехе или стрица. Већ на самом почетку су околности у којима се лик бајке креће неповољне, и функција бајке је да прикаже успон и омогући обрт. Али, обрт који свака бајка има, није катастрофа и пропаст, већ управо супротно, срећан обрт, који води ка срећном крају. Змај је убијен, маћеха је истерана из куће, јунак се жени – или у случају *Господара прстенова*, репресивна власт Сауронова је скршена, а зли прстен је уништен. За такав обрт Толкин је сковао нову реч, еукатастрофа и закључио следеће: „Еукатастрофична прича је истинска форма вилинске приче и њена највиша функција.“³⁴² (OFS: 75).

Толкин је био свестан да свет није место у ком су срећни обрти свакодневица. Живот је препун падова, туге и јада, а управо постојање сталне могућности *дискатастрофе*, како он то назива, чини појаву *еукатастрофе* још упечатљивијом. *Еукатастрофа* се не може предвидети. Она се по томе унеколико разликује од трагичног пада. Трагички лик је исувише горд, и то је узрок његове пропасти, која сасвим логично следи из ове његове особине, или је друштво превише моћно у односу на њега и он је унапред губитник. Трагедија је у том смислу крајње индивидуалистичка. Главни јунак трагедије је у заблуди да сам може да се избори са светом, и зато пропада. Ромео и Ђулијета мисле да је довољно да верују у себе и своју љубав, али на крају су жртве своје наивности. Нема ничег неочекиваног у трагедији – у њој се од почетка зна да ће јунак пропати. Са друге стране, видели смо да вилинска прича описује свет из другачије перспективе становишта. Док трагедија указује на немоћ искључивог индивидуализма, вилинска прича нуди наду. Свет је већи од било ког појединца. Чувена крилатица каже да су „чудни путеви Господњи“, и управо то описује немоћ човекову да предвиди шта будућност носи.

Зато је орвелијанска дистопија немогућа са овог становишта. Она поново претпоставља да је човек може да контролише свет, заузда природу, како људску тако и

³⁴² „The *eucatastrophic* tale is the true form of fairy-tale, and its highest function.”

космос уопште. Орвелијанска дистопија је интелектуални кошмар. Она у ствари проистиче из секуларног гледања на свет, које све види као механизам и људску драму приводи апсурду. Тонер прави поређење између погледа на фикцију код Толкина и Бертранда Расела, и закључује: „Обе традиције са правом виде како се ми суочавамо са неизбежним катастрофичним поразом у времену. Али за натуралисту, као што ћу изнети, катастрофа се мора свести на апсурд. Теиста, са друге стране, може са Толкином веровати да је и сам пораз оивичен победом...”³⁴³ (Тонер 2008: 78). Зато се орвелијанска кошмарна држава наставља *ad infinitum*; зато је чекање Годоа вечито, и без испуњења. Зато је, како ћемо видети касније, Турин осуђен на несрећно лутање и кретање од зла ка горем.

Упоредимо Орвелову државу и Толкинову (условно речено) дистопију. Контрола коју Орвелова држава има над својим становницима је аналогна Сауроновој тиранији. Његове слуге су као аутомати, и он барата таквом моћи да у сваком тренутку *Господара прстенова* осећамо безнадежност и апсурдност сваког подухвата против њега. А ипак, обрт се дешава. Саурон је оборен, и његово краљевство нестаје са лица земље. То је онемогућено догађајем који сам Саурон није био у стању да предвиди. Његова катастрофа и еукатастрофа његових противника су биле потпуно непредвидљиве. То је смисао вилинске приче. Она отвара свет као поље безграничних могућности, уместо да га своди на људску меру, у којој су границе дистопије границе космоса. И вилинска прича и трагедија боље познају природу света од дистопичне песимистичне књижевности. Шекспирови *Магбет* и *Ричард Трећи* су доказ тога, јер они су тирани који у једном тренутку имају апсолутну моћ, а већ у следећем пропадају. Разлика између вилинске приче и трагедије није у перцепцији света, већ у полазној основи. Протагониста трагедије пропада упркос свим личним напорима; јунак бајке успева упркос својим недостацима и чињеници да је можда цео свет против њега.

Еукатастрофа, каже Толкин, „пориче (упркос бројним доказима, да их тако назовемо) коначни универзални пораз и у том је *evangelium*, који даје кратак поглед на

³⁴³“Both traditions rightly see us as facing inevitable catastrophic defeat in time. But for the naturalist, I will suggest, catastrophe must collapse into the absurd. The theist, on the other hand, can believe with Tolkien that this defeat is itself encompassed by victory...”

Радост, Радост изван зидова овог света, дирљиву као бол.³⁴⁴ (OFS: 75). У томе је утеха: није све у нашим рукама и можемо се увек надати добром исходу упркос свим мрачним перспективама. Еукатастрофа, међутим, није производ пуког случаја. Напротив, у њој је, као и у свему осталом у вилинској причи, садржан дубљи смисао. Она је парадоксална, као хришћанска незаслужена милост, која и у последњем тренутку грешника може спасити од паклених мука, и коју он наизглед ничим није заслужио.

И ту долазимо до речи *evangelium* коју Толкин није случајно изабрао. Она је латински облик речи 'јеванђеље', која означава 'благост', радосну вест о Христовом рођењу и васкрсењу. Јер, ако је вилинска прича у стању да нас врати у стварност, онда није случајно што је главни моменат у њој срећан обрт. И тај срећан обрт, по Толкину, није чисто литерарно средство, већ и он треба да упућује на фундаменталну особину света. Све бајке света, у свим временима, и претхришћанске и хришћанске, имају срећан крај. Толкин то не жели да сведе на психологизам, људску потребу да се утешу и заборави на бол. Он ствари посматра метафизички. Чињеница да је срећан крај универзална одлика вилинске приче, а вилинска прича одражава стварност на дубинском нивоу, говори о томе да срећан крај одражава стварност на дубинском нивоу. Због тога Толкин све претхришћанске бајке и митове тумачи као припрему за хришћанску причу, као што су средњовековни теолози античке филозофе схватили као припрему за хришћанску филозофију и теологију. Толкин хришћанску причу види као коначно остварену бајку. Роландд Хин ће рећи: „Толкин је такође видео да бајке савршено одговарају хришћанској теологији. И бајке и хришћанство захтевају веру у друге светове, и док светови из хришћанске вере постоје прилично изван досега имагинације, они замишљени у бајкама (дефинисани на Толкинов начин) могу дати увиде који су недоступни било којој другој менталној активности.“³⁴⁵ (Хин 1998: 160).

Како би онда изгледала остварена хришћанска бајка? Човечанство је пало са Адамом и Евом, и Бог је сишао на земљу. Бог је разапет, убијен, умро, и васкрсао,

³⁴⁴ “[it] denies (in the face of much evidence, if you will) universal final defeat and in so far is *evangelium*, giving a fleeting glimpse of Joy, Joy beyond the walls of the world, poignant as grief.”

³⁴⁵ “Tolkien also saw that fairy tales were perfectly suited to Christian theology. Both fairy tales and Christianity demand belief in other worlds, and, while those of Christian conviction exist quite beyond the reach of the imagination, those envisioned in fairy tales (defined as he defines them) can offer insights unavailable to any other mental activity.”

победивши смрт у обрту који нико није могао да предвиди: „Рођење Христа је еукатастрофа Човекове историје. Васкрсење је еукатастрофа приче о Инкарнацији. Ова прича почиње и завршава се радошћу.“³⁴⁶ (OFS: 78). Толкин је сматрао, као посвећени католик, да је прича о Христу историјски тачна прича, и да је она врхунски пример уласка мита у историју. Претходне приче нису биле 'примарно истините', и говориле су истину која се није фактички десила, односно, најављивале су истину која ће се тек остварити и отелотворити у појави Исуса Христа. Када говори о јеванђељима, Толкин истиче: „Али ова прича је највиша; и она је истинита. Уметност је добила своју потврду. Бог је Господар анђела, људи – и вилењака. Легенда и Историја су се среле и сјединиле.“³⁴⁷ (OFS: 78). Чињеница да се појава Исуса Христа десила као у вилинској причи доказ је да се вилинска прича тиче истине о свету. У Толкиновој вилинској причи постоји и најаву Христоса. Након што је нашао еукатастрофу у васкрсењу Христовом Толкин је „такође изражава у веома другачијим тријумфима и бекствима Фрода, Гандалфа, и Арагорна.“³⁴⁸ (Педли и Педли 2010: 89).

Због овога вреди писати вилинске приче. Фантазија није ескапизам, већ стална објава Божје милости кроз еукатастрофу. Писац фантазије није неко ко се склања од света, бежи у сањарења, већ неко ко свету објављује фундаменталне истине. Стварање фантастичних светова није поништавање стварног света, већ његово обогаћивање. Писац, створен у лику Божјем, у себи садржи стваралачки импулс и стваралачки дар који писањем остварује, и тиме поштује Бога у себи. Доналд Т. Вилијамс илуструје везу између хришћанске приче о Постању и Толкинове поетике на следећи начин: „Адам је прво створење којем се Божји говор лично обраћа; после дугог низа „нека буде“, њему се обраћа са „ти“ [...] Бог доводи животиње пред њега, и како их Адам назове таква им имена буду. Бог прихвата ова имена која је Адам створио и благонаклоно их користи. Тако је човек, као и Бог, креативан зато што је у стању да говори. Срж *imago Dei* јесте

³⁴⁶ “The Birth of Christ is the eucatastrophe of Man’s history. The Resurrection is the eucatastrophe of the story of the Incarnation. This story begins and ends in joy.”

³⁴⁷ “But this story is supreme; and it is true. Art has been verified. God is the Lord, of angels, and of men – and of elves. Legend and History have met and fused.”

³⁴⁸ “...but conveys it also in the very different triumphs and escapes of Frodo, Gandalf, and Aragorn.”

језик.³⁴⁹ (Вилијамс 2006: 114). На темељу створеног света и свог стваралачког дара, писац доприноси Божјем стварању тиме што га обогаћује. Колин Дјуриз (Colin Duriez) примећује да је „Толкинова природна теологија необична по томе што он ставља нагласак на имагинацију, а не разум. Имагинацијом се може доћи до истинског увида у Бога и стварност независно од конкретног откривења Светог писма.“³⁵⁰ (Дјуриз 1993: 137). А Толкин закључује у епилогу есеја:

Хришћанин још увек има посла, како умног тако и телесног, да пати, нада се, и умре; али он сада може видети да све његове склоности и способности имају сврху, која се може искупити. Тако је велика дарежљивост којом је до сада био третиран да се он сада може можда и заиста усудити да верује да кроз Фантазију заправо може помагати у прочишћавању и вишеструком обогаћивању стварања. Све приче се могу обистинити; па ипак, коначно, искупљене, оне могу бити колико сличне толико и различите од облика које им дајемо, као што ће Човек, коначно искупљен, бити сличан и различит у односу на палог човека којег познајемо.³⁵¹ (OFS: 79)

О томе колико је Толкин савремен говори и чињеница да неких десетак година раније, Николај Берђајев у својој *Филозофији слободног духа* пише: „Али хришћанска мистерија духа се објективира, износи напоље, у природни свет, симболизује се у историји. Христос се родио, умро и васкрсао не само у дубини духа већ и у природно-историјском свету. Христово рођење, Његов живот, смрт на крсту и васкрсење – то су праве чињенице спољашњег света. Оно о чему се говори у јеванђељима заиста се догодило у историји, у простору и времену.“ (Берђајев 2007: 65). И Берђајев из сродне поставке изводи готово

³⁴⁹ “Adam is the first creature to be *personally* addressed by God’s speech; after a long string of third-person “let there be’s” he is called “thou.” [...] God Brings the animals before him, and whatever Adam calls each one is its name. God accepts these names Adam has created and will graciously use them himself. So man, like God, is creative because he is articulate. The core of the *imago Dei* is language.”

³⁵⁰ “Tolkien’s natural theology is unusual in that his stress is with the imagination, rather than with reason. It is by imagination that there can be genuine insight into God and reality independently of the specific revelation of scripture.”

³⁵¹ “The Christian has still to work, with mind as well as body, to suffer, hope, and die; but he may now perceive that all his bents and faculties have a purpose, which can be redeemed. So great is the bounty with which he has been treated that he may now, perhaps, fairly dare to guess that in Fantasy he may actually assist in the effoliation and multiple enrichment of creation. All tales may come true; and yet, at the last, redeemed, they may be as like and as unlike the forms that we give them as Man, finally redeemed, will be like and unlike the fallen that we know.”

идентичну последицу, коју је он формулисао као *осми дан стварања*. Наиме, након Божјег стварања и одмора који су трајали седам дана, дошло је време да осмог дана човек настави Божје стварање својом креативношћу, чија клица је божанска. Берђајев каже: „Бог очекује од човека саучествовање у делу стварања света, у продужењу стварања света, у победи бића над небићем Он очекује подвиг стваралаштва.“ (Берђајев 2007: 233). Толкиново виђење фантазије лако се уклапа у ову визију осмог дана, јер како примећује Пет Пинсент (Pat Pinsent), „Толкинов узвишени поглед на функцију приповедача (коју најубедљивије испуњава сам Исус) значи да је за њега писање било свети позив...“³⁵² (Пинсент 2014: 459).

Толкинова теорија фантазије је дубоко повезана са нитима индивидуације и чудесног о којима смо говорили у претходна два поглавља. Са проблемом индивидуације је повезана као критика савременог редукционизма и антропоцентризма који свет редукује на људску меру и тако води отуђењу и губитку смисла. Отуда је фантазија лековита: она показује да је свет далеко шири од онога што је могуће чулно опазити. Ломећи стеге световности, фантазија отвара могућности за веру. Није довољно да се човек одвоји од заједнице и *постане свој*. Неопходно је и да духовно сазре, и, као што се ослобађа крутих друштвених форми, исто тако и ослободи мисаоних предрасуда које су својствене савременом човеку – утилитаризма, емпиризма, прагматизма, инструменталног ума. Фантазија није супротстављена индивидуацији, већ је њена допуна. Према Толкину, она човека чини целовитим бићем. Толкинови ликови који су лишени имагинације, а стога и вере, нису у стању да буду зреле и успешне личности и прати их њихова мрачна концепција света као зла судба.

У последњем делу, осврнућемо се на Толкинов књижевни рад да бисмо га осветлили закључцима претходне расправе. Указаћемо на ширину Толкиновог света, али и паралеле са средњовековном сликом света. Потом ћемо анализирати конкретна дела повезујући их како са средњовековним витешким романом и романсом, тако и са проблемима индивидуације и фантазије.

³⁵² „...Tolkien’s lofty view of the functions of the story-teller (most convincingly fulfilled by Jesus himself) means that for himself writing was a sacred vocation...”

IV

ТОЛКИНОВА ПРИЗМА

1. Преглед Толкиновог опуса

Према месту дешавања радње, Толкинова дела се могу поделити у две групе: дела из прве групе смештена су у Средњу земљу, док дела из друге групе нису.³⁵³ У прву групу првенствено спадају *Хобит* (*The Hobbit*, 1937), *Господар прстенова* (*The Lord of the Rings*, 1954/5) и *Силмарилион* (*The Silmarillion*, 1977). Овде припадају и фрагментарне *Незавршене приче* (*Unfinished Tales*, 1980), вишетомна *Историја Средње земље* (*The History of Middle-earth*, 1983-1996), као и *Деца Хуринова* (*The Children of Húrin*, 2007). Најпознатија дела су свакако *Хобит* и *Господар прстенова*. У *Хобиту* се приповеда о Билбу Багинсу који невољно креће у авантуру са патуљцима да би им помогао да поврате изгубљено краљевство испод планине коју је запосео змај Смауг. Током овог похода Билбо проналази чаробни прстен, за који у *Господару прстенова* откривамо да припада Саурону, древном непријатељу. Да би Саурон био поражен неопходно је уништити прстен. Роман има два тока. Један од њих бави се отпором против Саурона и у свом тону је епски јер већим делом приповеда о биткама против надмоћнијег непријатеља. Други ток је више налик на витешке романи по томе што има јунаке који путују. Наиме, Фродо (Билбов нећак) и његов слуга Сем треба да кришом уђу у Сауриново краљевство Мордор и тамо униште Прстен тако што ће га бацити у вулкан под именом Планина Усуда (где је Прстен искован). *Силмарилион* није роман већ збирка разнородних приповести које говоре о догађајима од стварања света до Сауриновог пада. Највећи део *Силмарилиона* бави се догађајима из Првог доба Средње земље које је претходило радњи у *Хобиту* и *Господару прстенова*. У фокусу приче су силмарили, драгуљи чудесне лепоте, а главни антагониста је луциферовска фигура Моргота, Сауриновог господара. *Незавршене приче*

³⁵³ Таква подела је условна, јер је за Толкина Средња земља имагинативни период у прошлости овог света. Подела се, дакле, базира на чињеници да нека дела гравитирају очигледно око Средње земље, док друга не.

су веома налик на *Силмарилион* и састављене су од епизода, скица и фрагмената. Као такве оне пружају контекст за главна Толкинова дела. *Деца Хуринова* је романса која је постхумно састављена на основу Толкинових бележака. Радња романа је већ била дата у *Силмарилиону* у причи „О Турину Турамбару“ (“Of Turin Turambar”). Овом корпусу нешто површније припада и збирка песама *Авантуре Тома Бомбадила* (*The Adventures of Tom Bombadil*, 1962). Она је названа по истоименом лику из *Господару прстенова*. Осим песама о том лику у овој збирци се могу наћи и неке од песама из *Господару прстенова* (као рецимо „Олифант“, “Olyfaunt”); затим, песме повезане са ликовима из тога романа („Морско звоно“/„Фродов сан“, “The Sea-Bell”/“Frodo’s Dreme”); и напоследку песме које се не односе непосредно на Толкинов митски свет (као нпр. „Благо“, “The Hoard”).

Са друге стране имамо дела чије радње нису смештене у свет Средње земље. Најпре је ту *Песма о Отруу и Итрун* (*The Lay of Aotrou and Itroun*, 1945), балада о племићком пару који не може да има децу. Племић Отру посеже за магијским решењем што доводи до непредвиђених и трагичних последица. Две године касније, Толкин је објавио *Мазалов лист* (*Leaf by Niggle*, 1947), приповетку о човеку који целог живота слика један једини лист дрвета. Ова приповетка се често тумачи као алегорија за Толкина као писца који је својим стваралачким радом дочарао тек мали део своје личне митологије. Мазало умире и одлази у неку врсту Чистилишта, након чега му се даје да коначно заврши своју слику. *Фармер Џајлз од Хема* (*Farmer Giles of Ham*, 1949) је хумористична новела о фармеру који се бори против змаја и на крају постаје краљ. Смештена је у Мало Краљевство које подсећа на неко од енглеских краљевстава пре уједињења у већу и јединствену средњовековну државу. *Повратак Беорхтнота сина Беорхтхелмовог* (*The Homecoming of Beorhtnoth Beorhthelm's Son*, 1953) је драмски дијалог писан у алитеративном стиху. Ово дело се непосредно надовезује на *Битку код Молдона* (*The Battle of Maldon*), староенглеску епску песму о којој је Толкин написао утицајан есеј (“Of ermod”) објављен заједно са овим драмским дијалогом. *Легенда о Сигурду и Гудрун* (*The Legend of Sigurd and Gudrún*, 2009) је дело својеврсне филолошке археологије. Толкин овим делом покушава да попуни рупе у старогерманској *Поетској Еди* (*Poetic Edda*). *Пронаст Артурова* (*The Fall of Arthur*, 2013) је алитеративна поема у духу средњоенглеских витешких романа и епова о краљу Артуру. Ту је и *Ковач из Великог*

Вутона (*Smith of Wootton Major*, 1967), новела која можда најконцизније представља Толкиново виђење односа између људског и вилинског света. Протагониста је Смит (Ковач), који нехотице поједе чаробну звезду због чега може да улази у вилински свет. Потом имамо фантастичну новелу за децу *Роверандом* (*Roverandom*, 1998), авантуру дечака којег је чаробњак Ксеркс претворио у пса; као и приповетку-сликовницу *Господин Блис* (*Mr. Bliss*, 1982). Последња два дела је Толкин састављао за своју децу и она су постхумно објављена, као и *Пронаст Артурова* и *Легенда о Сигурд и Гудрун*.

Дела из друге категорије често се називају „мањим делима“ (“minor works”) и обично се полази од претпоставке да нису нарочито повезана са „већим делима“. Ипак, између једних и других заправо постоји снажна веза. Готово свако од њих је у неку руку фантастично или средњовековно по надахнућу. Марија Артамонова (Maria Artamonova) коментарише наводни „недостатак везе“ између једних и других и каже: „... оно што „мања“ дела врло јасно показују јесте да је било која прича коју је Толкин писао по правилу бивала увучена у орбиту његове митологије преко алузије, коментара, аналогije, или позајмљивања“³⁵⁴ (Артамонова 2014: 189).

Јединство Толкинових прича на дубљем нивоу је реална основа сваког тумачења које Толкинов опус жели да узме као целину, а не као прост збир различитих дела. Међуповезаности, аналогije, заједничке теме и мотиви су потенцијално бескрајни и немогуће их је све анализирати. У контексту ове тезе, неопходно је ограничити се на теме које везују Толкинова дела међусобно и које утврђују континуитет између тих дела и средњовековне књижевности. У том смислу, већ смо приказали развој фантазије из средњовековног искуства чудесног и јачање субјективизма и индивидуализма. Код Толкина се ове две теме стапају и у овој тези их нећемо раздвајати. Отуђени људски субјект јавља се и у приповестима у којима имамо фантастичних елемената као што је *Песма о Отруу и Итрун*. Извор трагедије ту не почива у чудесним бићима или збивањима већ у људском субјекту. Толкин није само 'отац фантастике'. Као писац он се бавио и проблемом појединца и његовог односа према свету и друштву.

³⁵⁴ “... what the “minor” works demonstrate very clearly is that any story Tolkien wrote was bound to be drawn into the orbit of his mythology by way of allusion, comment, analogue, or borrowing.”

Стога главна опозиција у анализама које следе неће бити између „мањих“ и „већих“ Толкинових дела (било по обиму или по значају који им се придаје), нити ће бити миметички заснована (између мање или више фантастичних). Она ће суштински почивати у супротности између пада у отуђење, себичност, самодовољност и неизбежну пропаст, и превазилажења отуђења окретањем ширем погледу на ствари кроз авантуру, пут, поход и препуштање.

У анализама *Пропаст Артурове*, *Песме о Отруу и Итрун* и *Деце Хуринове*, видећемо мрачну страну Толкиновог опуса – јунака који пропада, често упркос најбољим намерама. Затим ће се анализа окренути превазилажењу модерног песимизма у *Фармеру Џајлзу од Хема*, *Хобиту* и *Господару прстенова*, у којима се славе заједништво, ширење хоризоната, превазилажење скучености и тражење ослонаца у традицији. Ових шест анализа се непосредно надовезују на одељке о успону индивидуализма и појављивању жанра фантазије из првог дела дисертације.

2. Свет Толкинових дела

Видели смо да су претпоставке Толкиновог мишљења такве да је свет простран, неограничен и испуњен најразличитијим бићима. Да ли је и његово дело у складу са овим виђењем? Питање које се намеће није само „Колико је широк Толкинов свет?“ већ и „На који начин је широк Толкинов свет?“

Пошто ће у овој тези бити анализирана и дела која јасно припадају или средњовековним жанровима које опонашају (као рецимо *Песма о Отруу и Итрун* чији узор су приповести Марије Француске или *Пропаст Артурова* у којој се Толкин угледа на алитеративне витешке романе), или су њихова пародија (попут *Фармера Џајлза од Хема*), сматрамо да стоји закључак да је њихов свет веома налик свету из споменутих узора. У овим делима, Толкин није разрађивао детаљну митологију, космологију, географију и историју, као у случају *Хобита* и *Господара прстенова*, те је степен инвенције у односу на изворе далеко мањи. Тек је у потоњим и најпознатијим делима у потпуности разоткривен Толкинов стваралачки геније и та дела представљају најверодостојнији и најпотпуни израз његове поетике фантазије.

Како се читава Толкинов антиредукционизам? Најпре, свет је схваћен као музика. Пред стварање света, Илуватар, Толкинова варијанта хришћанског Бога, окупља децу своје мисли, валаре и мајаре, и задаје им музичку тему коју ће певати у хору. У почетку постоји склад да би убрзо дошло до дисхармоније. Један од валара, Мелкор, почиње да уноси своје варијације. Због тога Илуватар уводи другу тему. Када Мелкор и ту тему покуша да преузме и наведе друге певаче да певају у складу са његовим варијацијама, Илуватар уводи трећу тему. Пред Илуватаром се води борба између два табора – оног који је доследан теми коју је задао Илуватар и оног који би да следи Мелкора и његове измене. Након тога, Илуватар прекида музику и каже да је она у ствари била припрема за стварање света. Он им предочава визију света коју су призвали певањем, а онда та визија нестаје и почиње створени свет.

Како разумети ову слику? Најпре, музика је *непредстављачка уметност*. Звук је сугестиван, као и усмена и писана реч, док је слика у неку руку *обавезујућа*. Свако ће другачије замислити столицу када му се она описује, док ће сви људи по сили прилике увек видети апсолутно исту столицу на фотографији или слици. Исто је и са светом који ствара Илуватар. Валари и мајари које учествују у његовом стварању нису тачно знали како ће се музика оваплотити. Док певају три теме које је задао Илуватар, они нису ни свесни да заправо стварају свет. Илуватар им то открива тек на самом крају. Свет је повезан са својим творцем и његовим сарадницима у стварању, али како је тек након завршетка музике створен, никаквог предумишљаја није могло бити да мора бити добар или лош. Чак и Мелкор, касније сатанска фигура под именом Моргот, није пао пре стварања света. Он је унео контрадикторност, хладноћу наспрам топлоте, али не као нешто по себи лоше, што примећује и сам Илуватар:

"Зар не видиш како је у овом малом пределу у Дубинама времена Мелкор повео рат против твојег домена? Он је измислио љуту и неумерену зиму, па ипак није уништио лепоту твојих извора, нити твојих бистрих језера. Погледај снег, и довитљиво дело мраза! Мелкор је измислио топлоту и ватру без мере, па ипак није усахнула твоја жеља нити се потпуно утишала музика мора. Погледај радије висину и славу облака, и ваздан несталне магле; и слушај како киша пада на

Земљу! И у тим облацима ти се приближаваш Манвеу, твојем пријатељу, којег волиш.³⁵⁵ (S: 8).

Илуватар је аутор музике, диригент, оркестратор и господар простора у којем се музика свира, као и отац бића која учествују у стварању музике. Илузорно је очекивати да Мелкор може заиста уништити неко дело Илуватара. Да би Мелкор на било какав начин утицао на свет он то мора радити преко музике. Једино што преостаје Мелкору јесте да се претвара да није свестан ове чињенице и да себе завава да заиста може унети неку промену која у крајњој инстанци не потиче из првобитног Божјег стварања. Мелкор је умислио да је Бог који ствара свет. Он је стога парадигма гордог самоуздизања, себични стваралац који ствара да би *себе* потврђивао у делу а не да би доприносио богатству и разноликости света.

Како схватити свет који је у својој суштини упоређен са музиком? Најпре, ако постоје тема, свет и диригент, Илуватар, онда постоје јединство и кохерентност света. Свет је схваћен као одвијање Илуватарових тема – Илуватар једини стоји *изван* музике и усмерава је. Ипак, Илуватар је дозволио варијације, а те варијације довеле су до стварања других тема и мотива. Постоји слобода да се дâ сопствени допринос и свет обогати и измени. Међутим, никакви нови мотиви не би могли бити уведени да претходно није било основне теме; нити би без ње могле настати друга и трећа тема. У самом зачетку свет је творевина Илуватара, коју он препушта својој „деци“, анђеоским бићима пре стварања, а затим и бићима унутар самог света, вилењацима, људима и патуљцима.

Како је визија света створеног на основу ових тема трајала веома кратко и у нејасном облику, валари и мајари једино могу знати да ће наступати одређени мотиви, контрадикторности, дигресије. То омогућује пророчанства и предсказања. Отуда имамо феномене као што су Феанорови *палантури* – каменови за гледање на даљину и комуницирање мислима – или Галадријелино Огледало које је у стању да посматрачу

³⁵⁵ ““Seest thou not how here in this little realm in the Deeps of Time Melkor hath made war upon thy province. He hat bethought him of bitter cold immoderate, and yet hath not destroyed the beauty of thy fountains, nor of thy clear pools. Behold the snow, and the cunning work of frost! Melkor hath devised heats and fire without restraint, and hath not dried up thy desire nor utterly quelled the music of the sea. Behold rather the height and glory of the clouds, and the everchanging mists; and listen to the fall of rain upon the Earth! And in these clouds thou art drawn nearer to Manwë, thy friend, whom thou lovest.””

пружи виђење могуће будућности. Поступци којима се свет покушава изменити, ток историје преокренути или унети било каква дисонанца или одступање од *плана*, увек су детерминисани претходним догађајима. Коментаришући Августинову филозофију, Ричард Тарнас говори о веома сличном концепту у средњовековном разумевању историје:

Па ипак је историја, као све друго на свету, била манифестација Божје воље. Она је отелотворавала моралну намеру Бога. Човек не може да у потпуности схвати ту намеру у садашње време таме и хаоса, јер би њено значење било откривено тек на крају историје. [...] збиља, Августин ју је поредио са великом мелодијом неког неисказивог композитора, чији су делови раздвојени тако да одговарају свакој епохи...³⁵⁶ (Тарнас 1993: 147).

Наш закључак је да је Толкин свој свет изградио по узору на представу о стварању света једног од најзначајнијих хришћанских теолога, светог Августина. Свети Августин сматра се и једним од првих филозофа историје и времена. У овом сегменту видимо дубинску сродност између Толкинове и средњовековне слике света. Ова подударност срећно повезује дела која припадају Толкиновом *легендаријуму* и дела која му не припадају.

У Толкиновом свету детерминизам постоји у мери у којој је свет објективно дат и престаје у тачки у којој свесна бића имају могућност слободне одлуке да се према том свету поставе. Пример вилењака Феанора је у том смислу веома илустративан. Наиме, Феанор направи драгуље, силмариле, у којима је сачувана светлост Два Дрвета светлости. Након што Моргот уништи ово дрвеће, њихова светлост почива још само у силмарилима. Али, онда Моргот украде силмариле од Феанора. У тренутку када се валари обраћају Феанору, молећи га да им преда силмариле не би ли спасили Дрвеће, силмарили су већ украдени, а Феанор за то ни не зна. Феанор одбија да им преда драгуље, иако објективно, све и да хоће, више не би ни могао да то учини. Морготова крађа драгуља је чињенично стање које се не може оспорити нити преокренути. Међутим, Феаноров став према захтеву валара је ствар слободне воље. Он се могао понети благонаклоно и понудити драгуље

³⁵⁶ “Yet history, like all else in creation, was a manifestation of God’s will. It embodied God’s moral purpose. Man could not fully grasp that purpose in the present time of darkness and chaos, for its meaning would be vindicated only at the end of history. [...] indeed, Augustine compared it to a great melody by some ineffable composer, with the parts of that melody being the dispensations suitable to each epoch...”

валарима. Како каже Флигерова, „даљи догађаји или дела не би били различити споља гледано, али би мотиви који стоје иза њих били различити, као што би били различити и његови ставови према самоме себи, силмарилима и људима чији животи су повезани са његовим.“³⁵⁷ (Флигер 2002: 114). Толкин је овде близак стоичком схватању слободе воље. Познато је да су стоици сматрали да је све предодређено и да човек не може да промени судбину. Међутим, чак и стоици су у свом строго детерминистичком систему остављали простор слободе у свесној човековој одлуци како ће се *поставити* према судбини која му је одређена. Иако немам слободу да утичем на догађаје макар могу бирати да ли ћу на њих пристати са ентузијазмом или им пружити отпор. Флигерова каже да је Толкин овде хтео да покаже да је „слободна воља важнија као фактор у управљању собом него у одређивању спољашњих догађаја.“³⁵⁸ (Флигер 2002: 115). Сопство и слобода одлучивања малог и наизглед безначајног бића као што је човек нису заборављени иако је свет безграничан. Онтолошке претпоставке Толкиновог света сваком бићу остављају простор слободе да пре свега мења себе, а потом и свет око себе.

Окренимо се феномену времена код Толкина. Време у Толкиновом свету је хришћански линеарно. Сâм временски опсег је веома широк. Трајање радње бројних савремених романа некада не прелази оквира једног дана. Толкиново дело обухвата и догађаје који су се десили *пре Времена*. А како се догађаји морају одвијати *негде*, у том погледу не само да имамо време пре времена већ и простор пре простора. Музика Аинура одјекује у Дворовима Илуватара, о којима се ништа конкретно не каже, осим да постоје као предуслов стварања нашег света. Пре него што може почети историја људи, њихових племена, држава, породица и појединаца, постоји не само историја вилењака већ пре обе историје постоји и историја Аинура, демијурга који са Илуватаром живе пре света.

Историја овог митског света није дата у једном маху, већ се одвија по епохама. Најпре, валари улазе у свет и обликују га, док се Мелкор свим силама труди да поквари њихове радове. Валари праве свој дом на острву Алмарен и подижу два огромна стуба светлости који осветљавају цео свет. Када Мелкор разори стубове, почиње друга епоха, у

³⁵⁷ “Subsequent events or deeds would not be externally different, but the motives behind them could be different, as could his attitudes toward himself, the Silmarils, and the peoples whose lives are intertwined with his.”

³⁵⁸ [...] free will is more important as a factor in internal governance than as a determiner of external events.

којој Јавана, једна од валара, својом песмом изазива раст Два Дрвета, Лаурелин и Телперион, која наизменично сијају и осветљавају свет, једно јачом, златном светлошћу, а друго слабијом, меком светлошћу. Када Мелкор и Унголијанта (чудовиште у облику паука) униште Дрвеће, почиње епоха у којој валари начине Сунце и Месец да би осветљавали свет. У суштини, Морготово злокобно деловање удаљава свет од првобитне светлости. Од света који се под великим стубовима *купао* у светлости, преко света који је имао периоде слабије светлости Телпериона, напослетку долазимо до света у којем ноћ објективно постоји. У првој епохи постоје само валари и мајари; у другој се вилењаци буде под светлошћу звезда; трећа епоха Сунца и Месеца, дана и ноћи, јесте период у којем људи ступају на историјску позорницу. За разлику од највећег дела савремене књижевности која за протагонисте има људе углавном савременог доба, Толкинов свет смештен је у огромне временске размере и људи се појављују *тек на крају приче*.

Поред поделе на периоде засноване на изворима светлости, постоји још једна коју је установио сâм Толкин. Најпре је ту Прво доба у којем је најважније присуство Моргота као непријатеља стварања. Радња се одвија на најширем могућем потезу. Настају звезде, сунце, месец; прича се догађа и у светој земљи Валара, Аману и у Средњој земљи. Размере су космичке. У Другом добу, велики део Средње земље тоне под море и нарација се бави судбином острвске државе Нуменор за коју Средња земља постаје нека врста колоније. Ово Доба завршава се тако што краљ Нуменора у жудњи за вечним животом покрене војни поход на свету земљу Аман, због чега га сустиже казна и Нуменор тоне под воду. Илуватар уклања Аман из Арде. Свет постаје округао, ограничен и самодовољан. У Трећем добу преостали вилењаци и људи (раса чије време тек долази) воде битку против Саурона. Просторно-временски опсег постаје узак. Ради се о свега неколико хиљада година и највећи део радње се одвија на западу Средње земље. Са падом Саурона почиње Четврто доба, доба Људи. Поново се учача сужавање. Од космичких размера Првог доба свет се своди на људску меру Четвртог доба. Пад Сауранов у исто време представља повлачење метафизичког зла из света. Више ниједан непријатељ који је буквално демон неће походити Средњу земљу. У наставку *Нова сенка (The New Shadow)* који је Толкин започео и потом од њега одустао, непријатељи више не би били Саурон и орци, већ људи који би оснивањем саурановских, сатанистичких секти стварали хаос (Letters: 344). То

доба, о којем је Толкин одбио да пише, јесте можда управо наше доба, у којем су главни непријатељи деструктивни психички импулси, идеологије, када зло наизглед више нема трансцендентни већ искључиво људски извор. Можда би писањем *Нове сенке* Толкин заправо написао свој *први роман*; не написавши га, остао је веран традицији писања романи.

Које врсте бића постоје у Толкиновом свету? Најпре, постоје споменути аинури, анђеоска бића рођена из свести Илуватара. Међу њима постоји диференцијација на значајније (валари) и мање значајне (мајари). Тако је Моргот, Толкинов Луцифер, валар, док је Саурон мајар. Гандалф је такође мајар, као и Саруман и Радагаст. Уз ове, имамо бића која постоје равноправно са аинурима, али није јасно како их сврстати. Једно такво биће је Унголијанта, за коју постоје индикације да је нека врста отелотвореног ништавила. Велика мистерија јесте и ко је или шта је заправо Том Бомбадил, иако се сугерише да он представља неку врсту духа природе. Поред ових имамо балроге, демоне ватре, те змајеве, и пород Унголијантин, паукове, у које спада и Шелоба. Постоје и бића која су настала заједно са светом, али која нису Деца Илуватарова, односно, нису људи или вилењаци. То су пастири шума, енти; као и дивови које је Моргот створио као карикатуру ента. Затим су ту хворни, злокобнија врста ента. И природа делује као да има неку врсту засебне свести. Лисица види хобите како се отискују на путовање и чуди се томе. Стара шума у *Господару прстенова* је под доминацијом Старца Врбе који може да мења стазе унутар ње да би путници намерници залутали. И уопште, током путовања кроз ту шуму, хобити имају утисак као да их неко све време подозриво посматра. Слично је са планинама. Дружина прстена никада не би ишла путем кроз руднике Морије да их претходно није поразио ни мање ни више него – планински врх под именом Карадрас. Карадрасу се приписују личне особине: љутит је, осветољубив и као да лично призива међаву да би им онемогућио даље напредовање. Патуљак Гимли уме да чује говор камења око рудника Морије које жали за патуљцима који су отишли и више га не обликују у лепе и складне форме. У Морији постоје створења која су, како каже Гандалф, ту постојала и пре Саурона. Док пугује реком Андуин, дружина види острво Тол Брандир, на које никад није крочила људска нога – као да острво свесно одбија да прими посетиоце. Исто тако, када Боромир умре након борбе са орцима, чланови дружине прстена препуштају његово тело Андуину у очекивању

да ће река указати поштовање према мртвом ратнику и спровести га до широког мора – што се на крају и деси. Стиче се утисак да је читав свет Средње земље жив и свестан и да је такав био и пре него што су се у њему пробудила деца Илуватара.

Сада треба рећи нешто и о њима. У децу Илуватара првенствено спадају вилењаци и људи. Вилењаци су условно речено, бесмртни, и трају док год траје свет; људи су смртни, али након смрти нису више везани за Арду (Земљу) и њихове душе одлазе у просторе који су само Илуватару познати. Међутим, и ту постоји разноврсност. Вилењаци се деле на оне који су прихватили понуду валара да станују са њима у Аману и на оне који су одбили да оду. Тако су ови први светли, а други мрачни вилењаци. Међу светлима постоје три племена, Вањари, Нолдори, и Телери, и свако је особено; Вањари су најближи Манвеу, највећем од валара, и господару Ветра; Нолдори су практични и вешти творци; Телери су бродоградитељи. Толкин у погледу вилењака улази у бројне диференцијације за које овде нема довољно простора, нити је неопходно рекапитулирати нешто што је јасно изнето у *Силмариллиону* и пратећим критичким студијама. Довољно је рећи да и у оквиру исте категорије бића Толкин дозвољава разноврсност. Поред вилењака, и људи се деле на племена, а како се одвија историја Средње земље, настаје и раса људи која је за награду због борбе против Моргота добила своје острво Нуменор и могућност да живи дуже него обични људи, као и да одабере тренутак своје смрти. Иако су вилењаци и људи две различите расе Толкин омогућава међусобни преплет, те имамо неколика спајања вилењака и људи, и сходно томе личности које су пореклом и једно и друго због чега имају право да изаберу којој раси ће припасти. Поред тога, Толкинова космологија омогућава и постојање духова – армија мртвих игра улогу у *Повратку краља* и проклета је да аветињски битише у Средњој земљи због изневерене заклетве. Поред тога, постоји и флуидност између људи и животиња, те у *Хобиту* имамо лик Беорна, који је у стању да се претвори у медведа.³⁵⁹

Како разумети бића као што су орци и патуљци? Орци суштински нису нова бића, већ кварење постојећег, и настали су тако што је Моргот мучио и унаказио вилењаке. Али, орци постоје. Моргот јесте створио нешто пре тога непостојеће у Стварању, иако је

³⁵⁹ 'Beorn' на англосаксонском значи 'медвед'. Занимљиво је да је у првим скицама, Толкин овом лику и буквално дао име 'Medwed', што је више него очигледна варијанта словенске речи 'медвед'.

слобода таквог наказног стварања почивала на објективном постојању већ створених бића вилењака. Нешто је другачији случај са патуљцима. Валар који је највише налик занатлији је Ауле. Забринут за судбину света у који је Моргот унео толико дисхармоније, опасности, страха, он је замислио патуљке – снажну, издржљиву, спретну расу која ће се лако одупрети тешкоћама и бити вешта у градњи и занатима. Опет видимо реакцију на тему. Моргот је реагујући на хармонију, увео дисхармонију, а онда је Ауле увео мотив којим би покушао да *исправи* музику и врати хармонију у свет. Али, чак ни Ауле не може да ствара попут Илуватара. Јер, иако је у стању да патуљке оствари *физички*, није у стању да им подари самосвесност, независно постојање, способност да доносе самосталне одлуке – Ауле не може да им да ону слободу воље да се поставе према стварању и да на свој начин учествују у одвијању Музике. То је једино у стању да учини Илуватар, који му поручује да, овако створени, патуљци не би имали постојање независно од Аулеа. Модерним језиком, они би били пуки роботи. Живот им може дати једино Илуватар који зна тајну Вечног Пламена, што је Толкинова аналогија за Свети дух. Колико самостално постојање бића зависи од воље Илуватара види се у последицама које за орке имају најпре падови Моргота и Саурона. Орци су у великој мери вођени мрачном вољом њиховог „творца“ Моргота. Иако они нису сасвим аутомати, најчешће се понашају тако. Како другачије разумети да се, када Лутијена својом песмом успава Моргота, читава његова војска успава заједно са њим? Или то што када Саурон пропадне на крају Трећег доба, орци западају у стање панике и дезоријентисаности? Питање орка је за Толкина остало нерешено питање до самог краја. Да ли зло постоји као онтолошка стварност или као недостатак добра? Са једне стране, орци не би постојали да није било доброг (вилењаци); са друге стране, они постоје независно од Саурона и Моргота, и преживели су оба пада ових демона. Поред тога се чини као да су природно зли и деструктивни.

Све ово постоји у Толкиновом свету и као такво се може односити и на савремени свет. На крају Трећег доба постаје јасно да више нема директног уплива аинура у живот Средње земље; да ће се сви вилењаци повући на Запад; нестаће и патуљци, али и енти; да у свету више неће бити ни Феанорових палантира или силмарила; нити ће више бити змајева, орка, балрога. Свет људи у Трећем добу постаје свет скепсе према постојању ових бића: неки од ликова више ни не верују да постоје вилењаци. Други део ове имплицитне

критике односи се на ћутање савремене књижевности о стварима које остају, али које више немају исти статус у људској свести. Истина, и даље су око нас шуме и планине, потоци и језера, орлови, облаци и ветрови, али људски доживљај се мења. Свет је, како је говорио Макс Вебер, рашчаран – не само да се свет онтолошки сужава већ је и субјективно искуство сведено на уски људски, антропоцентрични доживљај. Вилењаци постају пројекције, зло социолошки конструкт, а мит само једна од разних (лажних) прича. Крећемо се између две редуктивне крајности. Са једне стране је научни материјализам који говори: све је материја, безумно кретање елементарних честица. Са друге стране је хуманистички конструктивизам: сви наши обичаји, норме, етика и веровања су производ људске психе. У таквом свету нема места за људску душу, а камоли за објективно постојање анђела, Бога или свесног дрвећа. Историја Толкиновог света завршава се управо у тренутку када човек креће ка субјективизацији. Она у ствари траје у оном имагинативном периоду у којем је човек имао такво јединство са природом да не само да је веровао да постоје духови природе него је то и осећао. У неку руку, тај ниво свести одржао се све до Средњег века да би био разбијен научном револуцијом и идејама напретка. Зато је у том смислу Толкиново дело предмодерно, односно, средњовековно.

У анализама које следе усредредићемо се на два тока. Један ће пратити Толкинове приче које говоре о отуђењу, прихватању материјалистичке догме, свођењу на људску меру, скептицизму и солипсизму, апсурду и песимизму. То су дела *Пронаст Артурова*, *Прича о Отруу и Итрун* и *Деца Хуринова*. Други ток чиниће приче које говоре о ширењу хоризоната, упливу чудесног и фантастичног који приказују свет без граница и одликују их оптимизам, вера, имагинација и проналажење смисла. У њих спадају *Фармер Џајлз од Хема*, *Хобит* и *Господар прстенова*.

3. Приче о неуспешној потрази

3.1. Пропаст Артурова

Пропаст Артурову (The Fall of Arthur) Толкин је писао трудећи се да опонаша стил и структуру енглеског алитеративног стиха. Иако је алитеративни стих доминантан у староенглеској књижевности (*Беовулф*, *Морепловац*, *Потукач*), нека од средњоенглеских дела су такође алитеративна (*Сер Гавејн и Зелени витез*, *Визија Петра орача*). Како закључује Олсен, природно је што је Толкин покушао да напише дело у овом стиху: „Баш као што је његова страст према језицима и филологији била изражена у његовом осмишљавању сопствених створених језика [...] тако га је и његово проучавање германске поезије и метра довело до тога да се више пута окуша у традиционалним алитеративним песмама.“³⁶⁰ (Олсен 2014: 175).

Иако је најзначајније алитеративно дело високог Средњег века у Енглеској свакако *Сер Гавејн и Зелени витез*, може се рећи да је *Пропаст Артурова* ипак ближа *Алитеративној смрти краља Артура (Alliterative Morte Arthure)*. Постоје два разлога за овакву констатацију. Најпре, у фокусу је краљ Артур. То може звучати апсурдно, будући да је тај лик у средишту свих легенди о витезовима Округлог стола. Али, парадоксално, краљ Артур је ретко када и сâм био јунак авантура. Његово успостављање краљевства је у исто време и утврђивање витешког реда. Он је тачка ослонца. Из тога је природно изникла његова улога бранитеља народа (од Саксонаца или Римљана). Војсковођа је, стога, у опозицији са витезом путником/авантуристом. Да нема војсковођа и краљева, све витешке потраге тешко би биле могуће – у име ког краља би витезови и кретали у авантуре? Феномен војсковође средишњи је мотив епа пошто је повезан са одбраном *заједнице*. Са друге стране, витешки роман у великој мери постоји захваљујући напетости између појединца и заједнице. Отуда је ово дело у великој мери *ep*, иако са елементима витешког романа. Када ствари погледамо овако, видимо да се Толкин вратио староенглеским

³⁶⁰ “Just as his passion for languages and philology expressed itself in his devising of his own created languages [...] so too his study of Germanic poetry and meter led him repeatedly to try his own hand at traditional alliterative poems.”

коренима. Артуријанска традиција на коју се ослања је по епској садржини и по својеврсном национализму ближа англосаксонским делима. Други разлог следи из првог. Због усредсређености на Артурову војну кампању, нема места за авантуру.

Због тога је тон веома другачији него у типичном витешком роману. Као и у споменутом алитеративном епу, атмосфера је мрачна и песимистична. Чак и на основу површног познавања артуријанског корпуса (да не говоримо и о крајње индикативном наслову) можемо наслутити како ће се дело завршити. Ради се о последњим данима владавине краља Артура. Велика штета је што Толкин није довршио *Пропаст Артурову*. Алитерација је изведена на високом нивоу и оставља снажан утисак да је сваком стиху посвећена велика пажња. Овај стих је већ у Шекспирово време био третиран као анахронизам, као што би данас десетерац деловао као неуобичајен избор за савременог песника. Ипак, ако се дело посматра искључиво на основу сопствених заслуга, мора се закључити да је спој садржине и форме беспрекорно изведен. *Пропаст Артурова* је заиста одлична репродукција средњовековних модела, али и иновација у односу на њих. О томе је на конференцији *Енглески језик и књижевност: традиција и трансформација* говорила др Милица Спремић Кончар (2015) са Филолошког факултета у Београду. Професорка Спремић Кончар је истакла и илустровала драстичну разлику у осећајности између Малоријевог и Толкиновог Ланселота у погледу њиховог односа према женама: Малоријев Ланселот делује безмало бездушно у односу на Толкиновог. Др Спремић Кончар то објашњава временском дистанцом. Толкин је преузео *заплет* из Средњег века, али су његово становиште и сензибилитет веома блиски нашем добу, што га природно чини савременим а не анахроним писцем. Да је овај увид тачан, сведочи и недавни чланак Џеја Руда (Jay Ruud) у *Малорну* (*Mallorn*, часопис Толкиновог друштва) који се такође бави ликом Ланселота, проблемом дворске љубави и религије љубави, као и сукобом између личне љубави према вољеној (Гвинивери) и херојског кодекса и оданости господару (Артуру) (Руд 2015). Ипак, овде ћемо се у контексту теме отуђења, окренути првенствено лику Мордред уз успутна поређења са Ланселотом, очекујући да и Мордред мора бити пример савремене осећајности.

Пређимо сада на дело. Наиме, Артур и Гавејн иду у рат на истоку. Артурова жена, краљица Гвинивера, остаје у Албиону, и у одсуству краља поверена је на чување

Мордреду, који се Артуру заклео на верност. У причи се појављује и Ланселот који се налази у прогонству у Бенвику. Из овога је јасно да се превара Ланселота и Гвинивере већ десила. Та катастрофа је ранила артуријанско друштво и дубоко га поделила. У извесном смислу, може се рећи да је Ланселотово неверство најави још горе и смртоносније Мордредове издаје. Међутим, Ланселотова издаја није била потпуна. Ланселот није имао план да преузме краљевство од Артура. Уз то, он се након открића издаје покајао и повукао. Код Мордред је ситуација другачија. Његова жеља се темељи на неузвраћеном осећању, које уз то није љубав, већ нека врста ниске жудње. Гвинивера према њему не гаји никаква осећања. У случају Ланселота, она је својеволјно починила превару јер га је искрено волела. Мордред је, пак, приморава да има односе са њим, иако га она презире. Колико је то далеко од витешке етике и уопште витешког кодекса, у којем је дама освајана подвизима у њену част, није потребно нарочито говорити. У етичком смислу Мордред је потпуно подбацио, као и у оном делу витешког кодекса који се односи на његове друштвене обавезе. Он на више нивоа крши завет према Артуру – као рођаку, очинској фигури и краљу. Уз то се може рећи да је узрок искључиво у самом Мордреду. Није назначено да је Артур на било који начин увредио Мордред нити да га је Гвинивера покушавала завести. Мордред није опчињен Гвинивером; Толкин наглашава фрустрације:

„Његов кревет био је јалов; ту су се црне приказе

Незадовољене жеље и дивљег беса

Множиле у његовом мозгу до мрачног јутра.“³⁶¹ (FA: III, 39-41)

‘Phantoms’, ‘приказе’, се може превести и са ‘фантоми’, али када се уђе у етимологију речи, види се адекватност нашег превода ако хоћемо да разумемо стање Мордредове свести. Јер ова реч управо води порекло од исте речи као „фантазам“, и сродна је речи као што је „фантазмагорија“. У питању је *умишљај*, немогућ приказор какав се јавља човеку који је болестан и халуцинира. Мордред је човек који није *задовољан* пре свега због тога што није *задовољен*. Његова је жеља у погледу Гвинивере првенствено

³⁶¹ “His bed was barren; there black phantoms
Of desire unsated and savage fury
In his brain had brooded till bleak morning.”

физиолошке природе. Нема ту речи о романтичној љубави већ о физичким потребама – кревет је јалов. Толкин притом наглашава да су бес и жеља ситуирани у мозгу, седишту рационалних мисли. Тамо где би требало да је најрационалнији, Мордред је ирационалан. Незадовољена физичка жеља помешана је са жељом за моћи. У оба случаја циљ није ни најмање идеалистички настројен. Тврдили смо претходно да је љубав услов индивидуације. Чак и Мордредова изопачена љубав доприноси његовој индивидуацији, у овом случају на негативан начин. Мордред је сведен на физичко тело. *Индивидуација* је под сенком *алиенације*. Његов пад дат је у контрасту са Ланселотовим падом. У сцени у којој се препире са Гвинивером (FA: II, 110-175) главно тежиште је на његовом ултиматуму када је држи као заробљеницу. Гвинивера мора да се претвара да му угађа да би себи тако купила време. Човеку који још само живи у мозгу једино је могуће прићи преваром и симулацијом, што Гвинивера и чини. Потпуно је другачија ситуација била када се радило о Ланселоту:

„Ланселоту је своју љубав она дала
У његовој великој слави налазећи радост.“³⁶² (FA: III, 39-40).

Мордред као да има комплекс ниже вредности у односу на Ланселота. Он је први приметио ту аферу између Гвинивере и Ланселота и обелоданио је да би изазвао хаос, смрт бројних витезова и Ланселотово прогонство. Али, Ланселот се покајао, иако тиме није поново задобио краљево поверење. Та превара била је прво цепање округлог стола: за Ланселотом су пошли други витезови (FA: III, 130-133). Међутим, оно што одваја Ланселота и Артура јесте осећање које се везује за срце, а не за прорачунати ум као код Мордреда:

„Због љубави и чежње према свом господару Артуру
Он би своју част лечио болом срца свога...“³⁶³ (FA: III, 92-3).

Слично је и са Артуром:

³⁶² “To Lancelot her love gave she
In his great glory gladness finding.”

³⁶³ “For the love longing of his lord Arthur
He would heal yet honour with his heart’s anguish...”

„Бол је познао Артур,
У тајни свог срца...“³⁶⁴ (FA: III, 124-125).

Оно што одликује ову забрањену љубав и одваја је од Мордредове забрањене страсти јесте постојање љубави према господару код Ланселота, али и љубави према мужу коју гаји Гвинивера. Гвинивера не престаје да воли Артура. Када је Мордред касније почне напаствовати, та љубав постаје њено уточиште. Ланселот жали за губитком краља. Обоје су свесни да чине преступ. Грех је слadak, али је ипак грех. Код Мордредa грех није више слadak јер није ни грех. Његов пад је скоро потпун: он хоће све, док он сам пак не представља ништа, будући сведен на пуку телесну жељу за моћи и доминацијом. У *Господару прстенова* ће тако Голум желети да живи бескрајно што ће га физички потпуно деформисати због чега више неће личити на хобита. И Саурон ће исто тако тражити апсолутну физичку доминацију над Средњом земљом. Уопште, Прстен, који везује ова два лика, симболизује жељу да се продужи искључиво *физичко* постојање на свету на уштрб духовног, јер сви који жуде за Прстеном доживљавају душевну пропаст, од Голума, преко Сарумана, Денетора, на тренутак и Боромира и Билба, па чак и Фрода. На исти начин, Мордред који мисли само о телу непрестано живи у стању ноћне море.

Артуров пад је пропаст у ништавило које симболизује Мордред. То ништавило је у јаком контрасту са вредностима чије оличење су Артур и његови витезови. Занимљив је начин на који се идеалне творевине попут Камелота претварају у пепео. И у случају Ланселота и у случају Мордредa ради се о наглим цепањима и изненадним судбоносним издајама. Ланселотова издаја расцепљује Округли сто, а онда га Мордред потпуно уништи. Нема постепеног пропадања – све се дешава нагло. Грех је све време опција у односу на етику уздржавања. Прихватање греха је у исто време и пад у грех. Исто тако је и пад у грех Адама и Еве био тренутан. Готово истовремено са кушањем забрањеног воћа они су осетили стид те свет се онтолошки изменио и запао у грешно стање. У том смислу, греси Ланселота и Мордредa нанели су одлучне ударце витешком кодексу и друштву које је на њему било засновано. У поређењу са *Смрћу краља Артура* Томаса Малорија,

³⁶⁴ “Grief knew Arthur
In his heart’s secret...”

долазимо до још једне занимљиве паралеле. Наиме, у том делу, Артур проси Гвиниверу и заједно са њом добија и Округли сто. Заокруживање личног живота коинцидира са заокруживањем друштва на чијем је Артур челу. Стога се могло очекивати да ће приватни чин прељубе између Ланселота и Гвинивере имати последице по друштво. Прекршај не само да раздваја Артура и Гвиниверу већ раздваја и Артура и његове витезове. Разумљив је и Мордредов потез: Мордред интуитивно осећа да не може управљати Округлим столом а да претходно не отме и Гвиниверу. Ланселотова и Гвиниверина превара и Мордредова издаја делују по дубини, од приватног до јавног аспекта живота протагониста.

Ту су и нужне разлике. Најпре, узроци нису сасвим исти, иако на први поглед тако делују. Ланселотово неверство је, као што смо рекли, другачије природе од Мордредовог, макар по томе што не настаје из мржње већ из љубави (додуше забрањене). Такође, оно настаје када је стање у краљевству било најбоље, усред Златног доба. Краљевство је било безбедно, без кризе. Краљ је, за разлику од Мордредове ситуације, био и физички присутан. Издаја је била приватна, и није била директно усмерена ни против кога, иако је индиректно кршила успостављене вредности и лично повредила превареног Артура. Убиство краља није долазило у обзир – и једно и друго су задржали љубав према њему. Из тога разлога није чудно што су устукнули. Напослетку је њихова забрањена љубав ипак била лудост – иако са страшним последицама.

Са друге стране, погледајмо ситуацију у време Мордредове издаје. Краљевство је у опасности. Артур креће у рат. Покрећу се војске и он није у Камелоту. Мордреду се отварају нове могућности, привиђа му се ново време које ће да сруши успостављени поредак:

„Време се мења,
Запад вене, ветар се захуктава
На Истоку који јача. Свет посустаје.
Нове плиме теку кроз уске воде.
Вероломан или верољубив, само неустрашив човек
Може јахати на брзацима и од пропасти украсти

Моћ и славу.³⁶⁵ (FA: II, 147-153).

Мордред је опортуниста који замишља наступајуће промене као велики плимски талас који ће врло погодно да уклони његове непријатеље тако да он искористи прилику и приграби власт. Апсолутно је небитан морални квалитет човека, и не ради се о томе да ли си вероломан или верољубив, већ да ли си неустрашив, способан, спретан, лукав. Мордред иде изван етике добра и зла у етику јачег и моћнијег. У нашем времену, он би се могао назвати ловцем у мутном, ратним профитером, човеком који гради своју срећу на несрећи других. Мордред је перверзно свестан да та срећа није трајна радост, већ пролазно задовољство и задовољење. Он је заправо врло често приказан као да се смеје, али не и *смеши*; чак и смешак би код њега вероватно био *кез*, а не добродушни осмејак. Он хоће да задовољи своје импулсе и амбиције, а након тога *et pereat mundus, нека и свет пропадне*:

„Ово благо ја узимам, пре него што се куле сруше
И престоли буду оборени, жеђ ћу ја прво утолити.“³⁶⁶(FA: II, 156-157).

Какав је Мордред човек? Он хоће све и одмах. Он хоће туђу жену, љубавницу, краљевство. Ове ствари посматра као средства за задовољење телесних жеља и неспутане амбиције. За разлику од међусобне љубави и привлачења код Ланселота и Гвинивере који су претходили њиховој афери, Мордредовим насртајима на Гвиниверу претходи искључиво његова страст. Он никада не чини нешто да би га она заволела. Нема удварања. Питање је да ли би Мордред приметио Гвиниверу да није краљица или да није Артурова. Завист игра велику улогу у његовом делању: можда је заједно са жељом да се поседује присутна и подједнако јака и злонамерна жеља да други не поседује ништа. Међутим, он није задобио искреним трудом ни Гвиниверу ни Камелот. Мордред не само да хоће туђе већ хоће и да то добије „на тањиру“, да покупи плодове туђег труда у хаосу који сам

³⁶⁵ “Time is changing;
The West waning, a wind rising
In the Waxing East. The world falters.
New tides are running in the narrow waters.
False or faithful, only fearless man
Shall ride the rapids from ruin snatching
Power and glory.”

³⁶⁶ “This treasure take I, ere towers crumble,
And thrones are o’erturned, thirst first will I slake.”

ствара. Можда би Мордред и имао своју сопствену даму да је задобио путем авантуре, односно након подвига, доказивања или удварања. Можда би и постао краљ након Артурове смрти да је имао стрпљења да чека. Његова нестрпљивост, користољубивост и егоизам испречили су се на том путу.

Управо је тај егоизам кључна карика која везује *Пропаст Артурову* са средњовековним витешким романима. Говорили смо да је витешки роман као жанр нарочито погодан за осликавање процеса индивидуације, и то се и овде одразило, додуше као у сломљеном огледалу јер се Мордред не успије ка врлини већ сурвава у грех. Толкин нам предочава његову психу далеко истанчаније него у средњовековном витешком роману. Мордред жели да се издвоји у односу на друштво и буде свој. Међутим, типични витез, борац за врлину, служио је љубави која га је најпре одвајала од друштва, а затим водила ка трансформацији, помирењу и реинтеграцији са тим друштвом. Сер Гавејн је био човек преображаја а не слома друштва и друштвених вредности. Мордред је смрт и уништење. Он себи ускраћује пут, одрастање, сазревање. Мордред жели да постане личност пре него што се помучио да формира свој лик и печат. Ако се вратимо на Ауербахове ставове у *Мимезису* и применимо их на Мордред, можемо извести закључак да је Мордред, одбивши све то, одбио да буде витез. Имајући у виду Стивенсов закључак да бити витез значи бити у авантури, непрестаном преиспитивању, и да то суштински значи бити човек – онда можемо закључити да је Мордред престао да буде човек. Отуда он више подсећа на звер. Он је, уистину, анти-вitez: вitez који је самоме себи ускратио могућност да постане вitez.

Артурово краљевство је опстајало и напредовало непрестаним витешким авантурама које су стално уносиле дијалектику и динамику. Свако мирење са задатим или тренутним стањем одражавало је стагнацију а симбол те стагнације и задовољења златним добом, најбољи вitez Ланселот, први је прекршио витешки кодекс на драматичан начин. Савремена паралела била би имућно друштво које сматра да више не мора ништа да производи, већ само да троши и прерасподељује стечено богатство. Мордред само доприноси започетој ентропији. У таквом друштву, пожелети краљеву жену савршено је могуће, јер и она подлеже редистрибуцији. Аналогија није случајна, и иако је ово Толкиново дело тек недавно изашло, у критици је већ опажен овај комерцијални моменат:

„Мордред своди краљицу на робу и подсмева се идеји да би она могла имати било каквог избора у читавој ствари док он спаја њене могуће улоге у „робињу или даму“.³⁶⁷ (Даунз 2014: 60). Артур затим креће у даља освајања, што је показатељ да и он сâм хоће *join*. Самозадовољно друштво хоће да се прошири изван својих могућности. Смутно време даје прилику Мордреду да себе као личност *отуђи грабећи туђе*. Мордред не ствара нове вредности. Он је нихилиста, мрачна антитеза Гавејну. Гавејн је динамичан, док је Мордред статичан и укочен. За њега ствари не постоје у могућностима које треба реализовати. Напротив, он види само плен и његову расподелу. И то је Артурова пропаст: пад из Гавејна као највише тачке у Мордреду као најнижу тачку, из идеализма у прагматизам. У *Сер Гавејну и Зеленом витезу* смо видели како у појединцу живи друштво, бори се са самим собом, својим вредностима и унутрашњим контрадикцијама које успешно разрешава (сви на крају носе зелене појасеве). У Мордреду видимо како друштво у појединцу умире. Индивидуација није процес који се мора завршити повољно по појединца и друштво. Када је несебична и схваћена као лични раст, отварање и реализовање могућности, она оживљава и појединца и друштво; када је себична и своди се на стицање, расподелу и прерасподелу, она доводи до њиховог одумирања и смрти.

Дух витешког романа налаже да човек себе треба да посматра као незавршеног и тек започетог. У пољу слободе које човек отвара када се одмакне од конвенција, прописаних вредности, комфора дома налазе се и велика прилика за срећу и велика опасност од пропасти. Хераклит је давно рекао да је душа неизмерно дубока и не може се никада довољно истражити. Чак и у једноставнијим делима (у односу на психолошке романе, рецимо, Достојевског), видимо сложеност људске психе, у којој равноправно делују могућности за напредовање и пропадање. Драма Гавејна и Мордреду може се збивати у сваком појединцу у виду борбе супротстављених импулса. Читајући наведена дела можемо назрети шта ће и нас чекати у сопственом процесу индивидуације. Можемо схватити све разноврсне улоге које су природне човеку, а које академик Владета Јеротић често наводи као *homo religiosus*, *homo ludens* и *homo viator*. Можемо видети себе као биће које признаје трансцендентно и ка њему се креће, односно посматрати човека као путника

³⁶⁷“Mordred reduces the queen to a commodity and mocks the idea that she might exercise any choice in the matter as he conflates her possible roles as “slave or lady.””

отвореног за саморазвој и душевну динамику. У контексту витешких романа, то би значило *бити витез* – конкретно, бити Гавејн. Са друге стране, можемо као Мордред схватати себе као готове, завршене и савршене. У том случају, како се код Толкина наговештава, ако се сведемо на тело, онда оно што тело жели једино може бити такође тело. Живот духа укључује и живот тела; међутим, обрнуто не важи и живот без духовне димензије је редукција на свет објеката. Овде се присетимо Толкинове поуке о моћи фантазије. Она управо служи да разбије илузију да је оно доступно чулима једина стварност. Тиме се искључује свака улога имагинације у разумевању и тумачењу. То је Мордред: човек „чињеница“, „објективан“, „реалан“, „сналажљив“. Али, то није витез. И у оној мери у којој је Мордред личност са својим „ја“ ми видимо дијалектику витешког романа; али када тај витез себе прогласи датом, он себе спутава. Његов унутрашњи живот поистовећен је са спољашњим. Он постаје механизам који реагује искључиво на телесне импулсе и уносне прилике.

Толкинова *Пропаст краља Артура* представља пропаст оптимизма витешког романа, иако је из њега изникла. Песимизам приказан у овом делу није епски пораз који ће се памтити и преносити кроз генерације. Он се веома приближава модерном апсурду, отуђеном човеку, који је себе свео на образац, пуњену лутку. Све што је Мордред могао бити а није постао, темељи се на етици витешког романа; његово отуђење блиско је поетици романа и рашчараног модернизма. Мордредов пад у таму је строга критика витешког идеализма, али се и као таква не може ваљано разумети изван контекста витешких романа.

3.2. Песма о Отруу и Итрун

Налик на *Пропаст Артурову*, *Песма о Отруу и Итрун* надовезује се на келтску митологију и традицију витешких романа. Већ на том пољу увиђају се разлике. *Пропаст Артурова* се јасно уклапа у артуријански корпус. *Песму о Отруу и Итрун* можемо читати а да не познајемо било који витешки циклус. Ипак, витештво је имплицирано. Отру и Итрун су племићи и владају одређеном територијом. Отру иде у лов док Итрун у његовом одсуству управља имањем. Ово су одлике феудалне класе, макар и идеализоване као у

средњовековним узорима. Далеко су веће сличности са делима Марије Француске, почев од дезигнације жанра – „lai“ код Марије, односно „lay“ код Толкина. Уз то радња се дешава у Бретањи, као и радња њених песама. Ово дело је првобитно било објављено у *Великом прегледу* (*The Welsh Review*, 1945), иако је написано негде око 1930. године, када је по свему судећи састављана и *Пропаст краља Артура*. Делује као да се Толкин у том периоду углавном усредсређивао на реконструкције и обраде старих прича и бавио артуријанским и другим витешким романима на непосреднији начин него икада пре или касније. Готово сва дела објављена након овог периода немају никакве непосредне везе са Артуријаном и припадају његовој личној митологији.

За разлику од *Пропаст краља Артура*, ово дело није писано алитеративним стихом већ у рими – иако алитерације има местимично. Попут дела Марије Француске и оно је релативно кратко те садржи нешто више од пет стотина стихова. Међутим, и као такво је знатно дуже у односу на средњовековни извор, бретонску песму *Господин Нан и вила* (*Aoutrou Nann hag er Gorrigan*) са своја 83 стиха.³⁶⁸ Везу између Толкина и Бретање Александар Микић налази такође и у имену Меријадок из *Господара прстенова*, које води порекло од „имена легендарних Светог Мерјадека из четвртог столећа и краља Конана Мерјадека, оснивача Бретање, што можемо да посматрамо као сведочанство Толкиновог познавања бретонске историје.“ (Микић 2015: 162). Као што видимо, веза је двострука – и са средњовековном културом и историјом (Бретања) и са сопственим легендарнијумом (*Господар прстенова*).

Песма о Отруу и Итрун писана је са тезом, као илустрација моралне дилеме у коју може запасти верник суочен са практичним животним проблемима. Ипак, у тој једноставности се заправо крије сложеност. Упркос оптимистичким очекивањима, ово дело нема срећан крај – отуда би *балада* била прикладна одредница за ово дело. Она је балада у истој мери у којој и класик наше народне књижевности, *Зидање Скадра*. Двоје младих људи, ухваћених у сукобу неба и земље, људских и нељудских сила, завршавају трагично. То осећање се обично не приписује витешком роману или романси, иако су

³⁶⁸ Занимљиво је да се једино ново издање *Песме о Отруу и Итрун* (заједно са *Господином Нанон и вилом*) појавило управо у српском препеву господина Александра Микића (Александар Микић и Сновиђења, Нови Сад, 2015). У тексту ћемо се служити управо овим одличним препевом као и коментарима уз ово издање.

остали елементи присутни: потрага, исхитрено обећање, доказивање. Ово је доказ да романа не мора увек имати устаљени завршетак „живели су срећно до краја живота“. Не завршавају се све добре приче о чудесном на чудесно добар начин.

Отру и Итрун су племићки пар који не може да добије децу. У страху да ће тако заувек остати, Отру направи погодбу са вештицом Кориган. Она ће му дати напитак од којег ће Итрун затруднети; када се Итрун породи, он ће њој заузврат дати оно што буде желела. Када им се роде близанци, Отру је задовољан. Његова жеља је испуњена. Али, има ли нешто што би Итрун пожелела? Итрун му повери сан о чудесној води у шуми коју би волела да попије. Отру радо одлази у шуму. Пратећи једну срну, долази до извора, али тамо га чека нека лепа жена. Убрзо схвата да је то Кориган, која од њега захтева да се њоме венча и да напусти Итрун. Позивајући се на хришћанске вредности – верност и оданост у браку – Отру одбија. Кориган га проклиње да умре након три дана јер није одржао обећање. Током повратка, Отру се разбољева. Слуге га налазе и брину о њему. По његовом налогу, не смеју ништа да кажу Итрун, која се све време пита где је и шта се дешава са њеним супругом. Отру умире, и Итрун, не знајући ништа о томе, одлази у цркву, где види његово тело на одру. Од туге умире и Итрун, и њих двоје не доживе да виде своју децу како одрастају.

Могло би се на основу кратког прегледа радње помислити да је Отру жртва преваре и сопствене непромишљености. Да ли је заиста веровао да ће Кориган као вештица тражити разумну надокнаду? Вредност ове баладе је у томе што смо већ увидели да је суштина витешког романа – улазак у приватни живот ликова, истраживање њихових жеља и порива. У овом светлу Отру није нимало невин, иако наравно јесте трагичан лик који изазива сажаљење.

Главна мотивација протагонисте је да се оствари у породици са децом. Тежња је, усудићемо се рећи, крајње модерна, и може се повезати и са судбинама младих људи данас који желе да *формирају породицу* и отпочну самосталан живот, али које разне околности, од друштвених (сиромаштво, криза) до крајње личних (немогућност да се имају деца, као што је и у овој песми случај) у томе спречавају. Жеља је племенита, али су последице њеног неостваривања крајње мрачне. Отру има бесане ноћи и ноћне море у којима му се приказује мрачна будућност:

„О том мислећ' не спаваше,
мрачног ума предвиђаше
старост саму, смрт, гроб пуст свој,
туђина у соби својој,
друго име и штитове
над поља му и дворове...“³⁶⁹ (AI: 19-24).

Сетимо се Мордредата и његове помрачене свести, усредсређене на задовољење телесних жеља. Отру пролази кроз слично сужење свести и бојазан да неће имати децу пројектује на читаву будућност. Живеће сам и тако ће и умрети. А након смрти ће нестати све што је волео. Неко други преузеће замак и имање, а његово име биће заборављено. У уводу песме спомиње се да је заиста од његовог имања остало само ово: „дом у замку, сад срушеном“³⁷⁰ (5). Не ради се искључиво о природној жељи за потомством. Има и дозе себичности, гордости и везивања за материјално – „чему част и блага слатка“³⁷¹ (17). Стиче се утисак да и децу схвата инструментално и да је њихова улога да чувају његово богатство након његове смрти. Деца би тако била Отруова продужена рука преко којом би и из гроба стискао мач и штит и бранио стечено богатство. Нарочито је битна реч “hoard”, „ризница, благо“ са конотацијом нагомиланог³⁷², која се често јавља у синтагми “dragon's hoard”, „змајево благо“. Толкин има песму која се зове управо “Hoard” и у којој се приказује смењивање разноврсних актера који сви желе да задрже благо, али на крају благо надживи све њих, што показује узалудност њихових стремљења:

„Старо благо ноћ ће задржати,

³⁶⁹ “Thus pondering oft at night awake
His darkened mind would visions make
Of lonely age and death; his tomb
Unkept, while strangers in his room
With other names and other shields
Were masters of his halls and fields.”

³⁷⁰ “a ruined toft now green”

³⁷¹ “his pride was empty, vain his hoard”

³⁷² Данас је 'hoarding' управо нагомилавање (често непотребних) ствари ради нагомилавања, у неким случајевима симпатичан хоби.

Док земља чека а вилењаци спавају.³⁷³ (TPR: 231).

У *Хобиту*, змај чува благо које не уме да цени. Највреднији од свих драгуља у том благоу, Светокамен патуљака, извор је катастрофе. Још су упечатљивији пример силмарили из *Силмарилиона* који су узрок читавих ратова због тога што нико не може одолети њиховој лепоти. Они су уосталом део једне од наративних нити у *Господару прстенова*, јер је изгнанство вилењака које престаје након пропасти Саурона почело када је Моргот отео силмарили од вилењака. Приврженост материјалном је тема која се провлачи кроз скоро сва Толкинова дела. Нарочиту трагичку црту има привлачност вредних предмета. Силмарили чувају последње остатке древне светлости Два дрвета; Светокамен је симбол традиције патуљачке расе; Прстен моћи је изопачено средство, иако и он може бити од користи, те је велика дилема у *Господару прстенова* да ли га треба употребити. У поређењу са претходним, богатство за чијим губитком Отру унапред жали делује чак и приземно. Али, уколико имамо у виду да он у то богатство убраја и сопствену децу, тешко да се може закључити да постоји неко веће богатство или нешто драже и драгоценије – од рођене деце. У сваком случају, овако употребљена реч “hoard” упућује пре свега на приврженост пролазним богатствима. Отру није једини који нема децу; међутим, он има и благо које себично чува. Последица је очај. Није извесно да би Отруа сачекала будућност какву је умислио током непреспаваних ноћи. Ко зна шта би се догодило да се помирио са судбином или уздао у Божју милост. У његовим поступцима уочавамо фиксацију, страх, стрепњу и немогућност да се искорачи из незавидне позиције, да се увиди *и њена* пролазност – неспособност да се наспрам недостатка и негативности види и нешто позитивно.

Отру није напречац донео одлуку да потражи магично решење, јер како вели Толкин, „хладни савет прими тада“³⁷⁴ (25). Нешто га је вукло према тој одлуци. У тексту нема назнака о супротним тежњама и размишљањима. Можда је Отруова одлука део његове карактерне мане. Ако је карактер судбина, као што вели Хераклит, можда је Отруова структура личности пресудила.

³⁷³ “The old hoard the Night shall keep,
While earth waits and the Elves sleep.”

³⁷⁴ “thus council he took at last”

У сусрету са вештицом видимо неке сличности са *Пронашћу Артуровом*. Кориган живи у „пустим брдима“³⁷⁵ (37); земља у коју је Артур јахао на свом походу је такође таква – фантазмагорично подручје утвара, мрака, и чаролија – земља у којој није могуће засновати дом, у којој нема знака да ико станује или може становати. Други њен аспект пак наликује Мордреду. Кориган се стално смеје и цери. У току два сусрета стичемо утисак да она није *само* вештица, већ можда и вила, чему сведоче и следећи стихови:

„Чу јој речи гласа ледног
као одјек света древног,
од пре гвожђа и огњица,
кад је гора млада била.“³⁷⁶ (297-300).

Она је древна: према класификацијама К. С. Луиса из студије *The Discarded Image*, могло би се рећи да припада врсти *longaevi*, дугог века. То би било у складу са Толкиновим концептом виле који подразумева бесмртност. Такви су вилењаци у његовом главном делу. Оно што даље везује његов *легендаријум* са *Песмом о Отруу и Итрун* је његово инсистирање да живимо у доба човека. Вилински свет се повукао и одржава се само на ободима, вене, нестаје, на сличан начин као што и вилењаци на крају *Господара прстенова* напуштају Средњу земљу. Отуда и овај „одјек из света старине“. Још један прилог нашој тези изриче Кориган:

„Подаћеш ми љубав своју
да ноћ дугу слади моју;
чаролије ти чинићеш,
срећнији од смртних бићеш...“³⁷⁷ (319-320).

³⁷⁵ “homeless hills”

³⁷⁶ “He heard her voice, and it was cold
As echo from the world of old,
Ere fire was found or iron hewn,
When young was mountain under moon.”

³⁷⁷ “With love thou shalt me here requite,
for here is long and sweet the night;
in druey dear thou here shall deal,
In bliss more deep than mortals feel.”

Иако прво изгледа као ружна старица, а други пут као заносна млада жена, ова промена облика не прати устаљене форме фолклорне традиције. Конвенција је да ружна жена постане лепа након што добије пољубац; таква је и ситуација ако се замене улоге полова, као у *Лепотици и звери*. Код Чосера је иста ситуација у „Причи жене из Бата“; исто је и у витешком роману, *Сер Гавејн и дама од Рагнела* (*Sir Gawain and the Dame of Ragnelle*). Међутим, овде је трансформација у потпуности у власти Кориган. Она као да се поиграва очекивањима: свако ће схватити да је стара, ружна жена у ствари вештица која зна да направи напитак који може произвести чудо; исто тако, свако ће пожелети да буде са прелепом женом. Кориган антиципира радњу, учествује у њеном стварању, и како се прича одвија све је јачи утисак да она све оркестрира. Уосталом, када јој Отру долази, она се понаша као да га је очекивала. Када Итрун зажели воде и срнетине, управо ће срна Отруа довести до воде покрај које се налази Кориган. Овакво управљање догађајима веома подсећа на сличне манипулације магијских личности у артуријанским легендама. Она се може упоредити са деловањем Мерлина, који често предвиђа и контролише догађаје. Сличну улогу имала је Моргана ле Феј у *Сер Гавејну и Зеленом витезу*. Још једна паралела са *Сер Гавејном* јесте вољна и антиципативна промена облика. И Зелени витез се у замку приказује као Берсилак да би успешно спровео искушавање Гавејна. Његово обличје је увек адекватно ситуацији у којој Гавејн треба да се нађе. Ипак, док је у *Сер Гавејну и Зеленом витезу* песник оптимистички обрадио ограничења витешког кодекса, у Толкиновој поеми имамо трагичност судара личних жеља и етичких начела. Александар Микић проналази занимљиве паралеле између средњовековне књижевности и других Толкинових дела:

Кориган је веома редак пример лика *femme fatale* у Толкиновом стваралаштву и није добро натприродно женско биће. Ово би могло да представља додатну везу с Доријатом, где је Мелијанин уплив спречио Тингола да се жив врати у Валинор, као и са причама о краљу Артуру, где Тингол поприма одлике Мардина Гулхта, Полуделог Мерлина, док би Мелијана могла да буде наследница Мардинове вилинске љубавнице или, у *Житију Мерлиновом* Цефрија од Монмута, његове супруге. [...] *Песма* се, такође, налази у незгодном положају и у односу на легенде

о Светом Брендану у којима је Толкин нашао потпору за своју замисао о „трећем красном роду“, односно, не анђелима, нити демонима, већ виловњацима, као и у многим европским народним приповеткама, попут оне у којој један срећни дух пита свештеника да ли, будући такав, какав јесте, поседује душу и, сходно томе, може да буде спасен.“ (Микић 2015: 240, 242)

Може ли, међутим, Отру да буде спасен? Он је очајан и наизглед у безизлазној ситуацији. Суочен је са магичним бићем које њиме манипулише путем жеље за потомством. Али, иако постоје назнаке да Кориган има приличног утицаја на збивања, ипак се морамо запитати да ли је све у њеним рукама. Било би лоше да је тако, јер би то одузело дубину моралном проблему и ослободило Отру одговорности за сопствене поступке. Послушајмо његове речи:

„Нећу остат' сличан каму;
остављам те, хладну, саму,
одјахаћу кући својој
и блаженој води Божјој.“³⁷⁸ (331-334).

На основу Отруових речи можемо се запитати шта је до сада било хришћанско у његовим поступцима. То сигурно није било предавање очају. Зар, рецимо, у једној од најдубљих мистерија вере, *Књизи о Јову*, Јову није било одузето све и зар га вера у Бога није одржала? Зар Аврам није био спреман да жртвује Исака на основу Божје заповести и вере у Бога и његову промисао? Зар Исус Христос, и сâм Бог, није допустио да га разапну на крсту? Ту су и бројни примери светаца који су умрли заступајући хришћанску веру и њене вредности. Отруу није ништа одузето што му је претходно било дато. Није му дато оно што је он сматрао да заслужује из делимично себичних разлога. Људски је предати се очају и попустити под притиском мрачних мисли. Ипак, његови даљи потези све су га више удаљавали од хришћанске етике трпљења. Уместо да скрушено чека, Отру је посегао

³⁷⁸ “I will not stand here turned to stone;
But I will leave thee cold, alone,
And I will ride to mine own home
And the waters blest of Christendom.”

за тренутним решењем. Ево опет витеза који није спреман да прихвати суштину авантуре – делање, процес, развој, промену, ишчекивање невероватног и чудесног. Мрачне страсти су обузеле Мордред; мрачне мисли и страхови преплавили су Отруа. Заробили су га у тренутку који се учинио читавом вечношћу. Отру је слеђен и осећа потребу да посегне за триком. Он хоће резултате *одмах*. Оваква нестрпљивост може се упоредити са стањем у савременој цивилизацији, опседнутој апаратуром која ће јој брзо опрати веш или скувати кафу, пружити ефикасан транспорт и комуникацију. Не тврдимо да је Толкин намеравао да Отруовим случајем илуструје бољке конзумеризма – отпора према чекању и жудње за брзином – али је примена свакако могућа.

Ипак, да ли би се његова несвесно склопљена погодба могла схватити и као одраз наивности – да је, наиме, у заносу и страху пристајао на све? Да ли се ради о још једном примеру деловања сужене свести? Отру не може да замисли да ће му вештица тражити нешто осим злата. На врло сличан начин, Гандалф тумачи Сауроноу ум. Саурон не може да замисли да би неко хтео да се отараси тако корисне и моћне ствари као што је Прстен. Међутим, послушајмо каква је Отруова реакција након погодбе:

„Умору се најзад преда
крај жене и сањаше да
с нерођеном децом ходи
баштом бајном...“³⁷⁹ (99-102).

Отру је купио миран сан и тога је свестан. Када касније разговара са Итрун каже јој да је дошло време за нови почетак. Још су млади, тек се треба радовати. Долазе дани среће. Како сада лако говори човек који ће добити децу на превару те се та превара и увлачи у његове мисли и речи:

„Радосна ће гозба бити,
сузе нико неће лити;

³⁷⁹ “At last he slept in weary sleep
Beside his wife, and dreaming deep,
He walked with children yet unborn
In gardens fair...”

љубав наша с нова креће
да ступи на стазе среће...³⁸⁰ (127-130).

Они ће *глумити* срећу. Као да то претварање није довољно, Отру уверава Итрун да је то награда за њихову наду, веру и молитве Богу:

„...видећемо, подај, Боже,
Жељу срца нас обоје,
Ближу јави него што је;
Јер молитва је с надом спас.“³⁸¹ (132-135).

Ако је врлина у нади и молитви, зашто се онда Отру није надао и молио? Он није само невина жртва манипулације зле Кориган, већ тоне у грех својевољно. Трагичност се огледа у томе што видимо да је он добар човек који воли своју жену и учинио би све да буде срећна. Наспрам те љубави још мрачније делују његове лажи и преваре. Док у сновима машта о двоје деце коју ће добити, он шета са њима сред сунчане

„ливаде и без живице,
сем сени јој дуж ивице.“³⁸² (165-166).

То се и обистињује. Одиста добија двоје деце, као у сну. Поново се може слутити да Кориган има утицаја на његове снове. Као и увек, Отру одлучно тврди како је до среће дошло природно, захваљујући нади и молитвама:

„*Испуњене*“, рече, „*моје*
молбе сад су...“³⁸³ (203-204).

³⁸⁰ “A merry feast we’ll make this year,
And there shall come no sigh no tear;
And we will feign our love begun
In joy anew...”

³⁸¹ “...we’ll pray that this year we may see
Our heart’s desire more quickly draw nigh
Than yet we have seen it, thou and I;
For virtue is in hope and prayer.”

³⁸² “On lawns of sunlight without hedge
Save a dark shadow on the edge.”

³⁸³ “Now full” he said, “is granted me

Упечатљива је јукстапозиција још једне лажи о наводној снази вере и дирљиве бриге за Итрун. Након тога, поново је жеља саучесник катастрофе. Итрун жели срнетину и бистру, хладну, воду са шумског извора. То је „жеља луда“³⁸⁴ (240), свесна је Итрун, али свеједно је прогони у сновима. Снови су у досадашњем наративу били извор жеља за које нисмо сигурни да ли су благотворне, можда управо због тога што су исувише личне и одвећ себичне. Отру пожртвовано јаше у Броселијанду, магичну шуму артуријанских легенди, и опет се тамо сусреће са Кориган, која га пита шта ће јој дати заузврат. Отру јој одговара да јој ништа неће дати јер није дошао због ње. Видимо да он уопште није спреман да испоштује договор чак и пре него што му је испостављен трагични ултиматум. Није, додуше, предочено да ли би Кориган прихватила неку његову понуду, или би, сматравши је тривијалном, ипак изашла са својим захтевом.

Било како било, овакво понашање није ни најмање витешко. Присећања ради, сер Гавејн се *јесте* појавио у Зеленој Капели и ставио главу на пањ, и *јесте* се у највећој мери придржавао договора са Берсилаком у замку. Уз то је био постиђен када је схватио да је договор са Берсилаком у исто време договор са витезом. Технички, он је испунио свој завет, појавивши се у Зеленој Капели у задато време. Нигде га Зелени витез није условио тиме да ли ће носити некакав мање или више магични појас или било које друго средство које би му помогло да спаси живот.³⁸⁵

У поређењу са њим видимо колико је Отру подбацио као витез. Он не одлази код Кориган да пружи надокнаду за то што су му се родила деца. Када се сасвим случајно (из његове перспективе) сусретне са њом, одбија да плати свој део дуга и поврх свега не прихвата да јој било шта дугује. Није сигурно да ли је његов арогантан наступ натерао Кориган да у љутњи захтева да Отру остави жену и ожени се са Кориган. Даље, апсурдно је веровати да је мотивисан хришћанским начелима. Он, у ствари, ниједан завет није испунио: ни према Богу (у виду стрпљења) ни према Кориган (да јој плати за услугу у складу са магијским принципом „да би се нешто добило, нешто мора да се да“). Ускоро

Both hope and prayer...”

³⁸⁴ “foolish wish”

³⁸⁵ Иако његово оклевање да се служи таквим средствима има везе са витешким кодексом и правилима поштене и изједначене борбе.

пада у бунило из којег се неће пробудити. Прогоне га ноћне море у којима му Кориган говори:

*„Ја зарадих; а ти подај
плату“*, рече глас, „плату дај!“³⁸⁶ (367-368)

Он умире, лишвајући Итрун могућности да икада сазна шта се десило. То веома подсећа на жртву коју мора да поднесе млада Гојковица у песми „Зидање Скадра“ којој није јасно зашто је уграђују у зид:

„Раде викну до триста мајстора;
Ал' се смије танана невјеста,
Она мисли да је шале ради.
Турише је у град уграђиват:
Оборише до триста мајстора,
Оборише дрвље и камење,
Узидаше дори до кољена;
Још се смије танан невјеста,
Још се нада да је шали ради.“ (Ђурић 2012: 78)

Виле долазе по своје и у једној и у другој песми.³⁸⁷ Када коначно сазна шта се догодило, и Итрун умире. Деца остају сама, без родитеља, и поново се успоставља паралела са самим почетком приче – „чему част и блага слатка“. Читав подухват се испоставио као узалудан. Отру је изгубио све. Није уживао ни у деци ни у богатству. Могуће је да ни деца нису уживала у том богатству ако се присетимо почетник стиховима који говоре о рушевинама некадашње куле. Песма се завршава моралистички:

³⁸⁶ “‘Now it is earned, come bring to me
My fee,’ a voice said, ‘bring my fee!’”

³⁸⁷ Толкин је тако ближи традиционалним представама о вилама у којима оне још увек нису постале сићушна бића са крилима. Паралела са српском народном поезијом је можда могућа захваљујући томе што се у нашој књижевности никад нису јавили писци који би вилама приступили као минијатурним, софистицираним створењима као Шекспир у *Сну летње ноћи*, на шта је Толкин већ и указао у свом есеју о вилинским причама.

„Бог да надом нас раздваја
од зла црног и очаја,
да нам дани с Христом ходе,
све док, једном, свак не оде
на Небеса, где сва блиста,
Владичица, Дјева чиста.“³⁸⁸ (501-506).

Ови стихови сажимају главну поруку читаве поеме. Треба се поуздати у Бога, а не у зле савете. Не предавати се очају и не кушати вештичје напитке, већ само воде благословене. Препустити се Богу и животу какав нам је дао. Не сматрати смрт за пропаст већ прелаз у Рај. Последња паралела који ћемо навести је нарочито упечатљива. Насупрот Кориган, вештице и виле, стоји Богородица; наспрам жеље за туђим и путеним, стоји чиста девица. То су била два пута између којих је Отру бирао. Ипак, ова балада се не мора и не треба свести на пуку алегорију погрешно изабраног пута. Отру је био „уловљен“ тамо где је најплеменитији, у љубави према жени и деци. Био је подстакнут тамо где је човек најслабији, у страху од смрти, краја, пропадања, нестанка. Између испуњења жеље и бежања од страхова, Отру је човек који подлеже веома стварном греху. Сличну дилему Толкин ће истраживати у свом главном делу, *Господару прстенова*, преко односа према Прстену као још једном магичном објекту чија употреба је, такође, пакт са ђаволом. Та дилема раслојава се на више питања. Да ли пристати на брза решења? Шта она значе? Одакле потичу? Шта брза решења говоре о души која их тражи? Толкинова љубав према дрвећу је добар пример. Дрвеће полако и упорно расте док не постане крунисано својом крошњом. Људи који не пристају на природан и постепен раст постају осакаћени и неразвијени. Жеља да се пребрзо стигне до циља је део људске природе и код злонамерног Мордред и код махом добронамерног и заплашеног Отруа.

³⁸⁸ “God keep us all in hope and prayer
From evil rede and from despair,
By waters blest of Christendom
To dwell, until at last we come
To joy of Heaven where is Queen
The maiden Mary pure and clean.”

Том Шипи пореди ову поему са њеним извором и закључује да је Толкинов оригинални допринос материјалу који је обрадио управо стриктна моралност. Правећи паралелу са *Сер Гавејном и Зеленим витезом*, Шипи закључује:

Одбијање, клетва и смрт Отруова се налазе и у бретонској балади; али само код Толкина је ова смрт заслужена или је барем изазвана Отруовим покушајем да утиче на Провиђење натриродним силама. Толкинова поука је јасна и недвосмислена. Отруов грех није почивао у томе што је подлегао Кориган – он јој је пркосио подједнако успешно као што се Сер Гавејн бранио од даме Зеленог витеза, и са чврстим исповедањем хришћанске вере – он је почивао у томе што је уопште са њом правио договоре.³⁸⁹ (Шипи 2002: 293-4).

Ова балада писана је архаичним језиком на наизглед архаичну тему. Али, зар се и данас не говори да је пут до пакла поплочан добрим намерама? Зар и данас не постоје људи који убеђују друге да чине сумњиве ствари ради општег добра? Зар и даље нема инструментализације вере те се често чује „Божја воља“, „Тако је суђено“, док се са друге стране уложио сав могући напор (најчешће тајни) да се то што је Бог „хтео“ поклопи са оним што *ми* желимо? *Песма о Отруу и Итрун* говори да је човеку потребно да верује да неко други кроји његову судбину и тиме себе лиши одговорности за погрешно донете одлуке. Ова прича је једноставна, али њена примена је разнолика и многострука, од критике лажног исповедања витешког кодекса до разобличавања савременог недостатка вере. На тај начин је и ово Толкиново дело вешта и пажљиво осмишљена спона између средњовековља и модерности.

³⁸⁹ “The refusal, the curse, and the death of Aotrou are there in the Breton ballad; but in Tolkien alone the death is deserved, or at least prompted by Aotrou’s attempt to sway Providence by supernatural forces. Tolkien’s moral is clear and unequivocal. Aotrou’s sin lay not in submitting to the Corrigan – he defied her as successfully as Sir Gawain warded off the Green Knight’s lady, and with a firm profession of Christian faith – it lay in having any dealings with her at all.”

3.3. Деца Хуринова

Деца Хуринова је Толкинова романса која је најпре објављена као епизода у оквиру *Силмарилиона* 1977. године. У међувремену је његов син, Кристофер Толкин, који је претходно приредио *Силмарилион*, у архиви свог оца нашао мноштво необјављених рукописа и на основу њих објавио вишетомно издање *Историје Средње земље*. *Историја* је пружила бољи увид у читав обим Толкиновог подухвата. И читаоци и истраживачи су коначно могли да виде разне варијанте прича. Још занимљивије, откривено је да су многе приче, као она о Берену и Лутјени, али и ова о Турину Турамбару о којој ће бити речи, постојале најпре у форми поезије, да би затим биле транспоноване у прозни облик. Од тих прича, откривено је да је прича о Турину Турамбару једна од најстаријих и да води порекло из времена када је Толкин учествовао у бици на Соми у Првом светском рату. Последица је да је пронађено много варијанти ове приче, те се на крају испоставило да је на основу њих могуће саставити наратив у обиму романа, а не само приповетке, као што је најпре био случај. До тога је и дошло и Кристофер Толкин је 2007. године, тридесет година након *Силмарилиона*, објавио, искључиво на основу Толкинових бележака, *Децу Хуринову*. Овај исход је предвидео један од српских критичара, Игор Станојевић, учивши да „три велике приче: о Берену и Лутјени, о Турину Турамбару и о Ерендилу Морепловцу, излазе из контекста *Силмарилиона* и нарастају у романсиране деонице које би могле да постану засебни романи или бар приповетке“ (Станојевић 2006: 25).

Резултат је комплекснија прича са истанчанијом обрадом ликова, нарочито протагонисте, Турина Турамбара. Његова путовања и авантуре су исцрпније приказани. У целости, *Деца Хуринова* је заправо прва дугачка романса након *Господара прстенова* – све остало су биле приповетке, новеле или песме. Радња се догађа у областима које су у Трећем добу (у време радње *Хобита* и *Господара прстенова*) потопљене. Главни непријатељ није Саурон, већ његов господар, пали анђеол Моргот, који настоји да оствари доминацију над Средњом земљом и који је себе прогласио господаром судбине целог света. После одсудне битке између Моргота и савеза вилењака и људи у којој Моргот побеђује, заробљен је један од заповедника, Хурин. Хурин одбија да се повинује Морготу и ода му кључне положаје вилењака. Моргот га проклиње и поставља на високо место,

одакле ће захваљујући Морготовим мрачним вештинама моћи да посматра патњу своје деце на које је такође пала Морготова клетва. Прича се затим сели у Доријат где Турин одраста са мајком и вилењацима. Туринов незгодан карактер и ватрени темперамент не дају му мира. Најпре се посвађа са вилењацима, због чега га шаљу у изгнанство. Потом постаје вођа одметничке дружине, док га у исто време тражи његов вилењачки пријатељ, Белег. Међутим, несрећним случајем Белег гине од Туринове руке, и то док је покушао да спасе Турина од окова. Када Турин оде у вилењачко краљевство, Нарготронд, заљубљује се у једну вилењакињу. Све време он оставља траг за собом помоћу којег Морготове снаге проналазе и њега и Нарготронд. Када змај уништи Нарготронд, гине вилењакиња која га је волела и он поново одлази и почиње да крије свој идентитет, свестан да шири пропаст куда год да оде. За то време, његова мајка и сестра траже уточиште у Нарготронду. Оне тамо налазе само змаја који баци чини на Ниенору. Она губи сва сећања, изгуби се и панично лута по дивљини где је налази Турин. Њих двоје почине инцест, венчају се и зачну дете. Онда се поново појави Глаурунг и Турин реши да га убије, у чему успева. Међутим, на смрти змај стиже да Ниенори открије њен страшни грех, због чега се очајна Ниенора баца у провалију. Након тога, Турин такође сазнаје истину, и моли сопствени мач (који је такође грехом задобио након што је грешком убио власника тог мача и свог пријатеља, Белега) да га убије. Мач му улишава молбу и Турин умире бацивши се на њега. На крају је Моргот задовољан оствареном клетвом и пушта Хурина да лута по дивљини, док на крају не наиђе на своју жену и Туринову мајку, Морвену, која умире у његовом загрљају.

Главна инспирација Толкину је била прича о Кулерву из *Калевале*. Наиме, Кулерво је подједнако злосрећни лик из овог финског епа, који такође за собом оставља смрт и уништење и у току својих лутања почини инцест са сопственом сестром, убеђен да је мртва. И она почини самоубиство када сазна за ово непочинство. Кулерво такође себи одузме живот, након што је у бесу побио своје племе.

Паралела се може повући и са причом о Балину из Малоријеве *Смрти краља Артура*. Када га прокуне мистериозна жена, Балина свуда прати смрт, ма колико се трудио да је избегне. После многобројних смрти које изазове, врхунац катастрофе наступа када се, у пуној витешкој опреми и стога маскирани до непрепознатљивости, на витешком

турниру сукобе Балин и његов рођени брат Балан, убијајући један другог. Као што видимо, поново имамо мотив клетве која болно погађа најближи род уклете особе.

Да је прича исткана око мотива коби, види се већ на самом почетку, а то су приметили и критичари. Тако Адријана Марчетић каже:

У *Силмарилиону* срећемо само такозвану „трагичку иронију“, нарочито изражену у неким епизодама (*О Турину Турамбару*), а она је у блиској вези с основним мотивом читавог романа – мотивом коби или судбине, о коме ће касније бити више речи.“ (Марчетић 1985: 255).

Трагичку иронију у делу примећује и Јованов:

„Иманентно митско“, додуше као материјал, *Силмарилионом* је структурисано епским кодовима који поседују суштинску трагичку конотацију (едипална варијација у епизоди *О Турину Турамбару*; синтагме Ореста и Антигоне у причи која, као лук, спаја епизоде *О Меглину* и *О Туору и паду Гондолина*); у *Хобиту*, пак, хуморни лајтмотиви указују на почетну фазу десакрализације Толкинових светова, а трилогија о Прстену зла суочава нас са двосмисленошћу, шифром *трагичке ироније*.“ (Јованов 1985: 263).

Дакле, као што је случај и са осталим Толкиновим делима, постоји дубинско јединство које повезује његова различита дела доследном концепцијом света. Потврда за ово је разговор који Турин води са својим пријатељем, Садором. Турин пита, „Шта је судбина?“, мислећи на неизбежност смрти. Садор нема задовољавајући одговор, осим да је то тако, да људи умиру, а куда им душе одлазе, није познато. Турин потом пита да ли је смрт природна човеку, или је стечена:

„Да ли је одувек било тако? Или ми, можда, патимо од неког проклетства злог Краља, попут Злог Даха?“

„Не знам. За нама лежи тама и мало је прича изашло из ње. Очеви наших очева су можда могли много тога да нам кажу, али нису нам рекли. Чак су и њихова имена

заборављена. Планине стоје иза нас и живота од којег су они дошли, побегавши од нечега чега се сада нико не сећа.“

„Да ли су били уплашени? Рече Турин.

„Може бити да је тако“, каза Садор. „Може бити да смо побегли од страха од Таме, само да би је затекли већ пред нама, без даљег пута за бег сем Мора.“ (СН: 34).

Зли Краљ који се спомиње јесте Моргот. Имајући у виду да је он нешто попут Луцифера у Толкиновој митологији, односно да је од најсјајнијег и највеличанственијег анђела дошао до најгорег и најмрачнијег³⁹⁰, као и чињеницу да у библијској егзегези постоји интерпретација да је управо ђаво у облику змије навео Адама и Еву на првородни грех, питање које Турин поставља је врло значајно. У Толкиновом свету, иако је претхришћански, постоји искуство Пада, а пошто је ђаво присутан, осећа се потреба за постављањем питања о вези између силе зла и онога што се такође перципира као зло – смрт.

У каснијем разговору између Хурина и Моргота, поново се јавља уверење да је Моргот некако одговоран за коб смрти која прати човека. У *Силмарилиону* је изречено да је смрт дар Илуватара и прилика људима да напусте овај свет и наставе своју егзистенцију ослобођени световних брига. Могуће је да је Морготов „допринос теми“ у томе што је он у људе унео страх од смрти.

„Сенка моје мисли лежи над Ардом и све што на њој постоји полако и сигурно се покоравала мојој вољи. Али на све које ти волиш, моја мисао ће се надвијати попут облака Зле Коби и одвешће их у таму и очај. Где год да крену, зло ће се уздићи. Када год проговоре, њихове речи ће им лоше донети. Шта год да учине, окренуће се против њих. Умреће без наде, проклињући и живот и смрт.“

Али Хурин одговори: „Заборављаш ли коме се обраћаш? Исте ствари пре много времена ти каза нашим очевима, али ми побегосмо од твоје сенке.“ (СН: 54-55).

³⁹⁰ Ово неизбежно подсећа на латинску изреку, *corruptio optimi pessima*, кварење најбољег је најгоре.

Занимљив је Морготов одговор на Хуринову тврдњу да их Моргот можда може прогонити у *свету*, али да су ван света они слободни и од света и од Моргота: „Изван Кругова Света ја их нећу прогонити“, каза Моргот. „Пошто је изван Кругова Света Ништавило. Али унутар њих, они ми неће побећи, све док не уђу у Ништавило.“ (СН: 55).

Моргот се овде указује као творац веровања да је материјално све што постоји. Како је Моргот наизглед једина преостала видљива сила на овом свету, кнез света, онда су људске душе заувек у његовој власти. Након смрти нема ничега осим прекида и нестајања. Смрт је уништење душе. Свако ће радије изабрати да живи него да га више никада не буде. Морготова логика је да ће човек радије прихватити власт ђавола и живети, него му се супротстављати, умрети и отићи у празнину.

У неку руку, разговор између Моргота и Хурина из *Деце Хуринове* подсећа на Боетијев аргумент о Богу који све зна, али не утиче на човекову слободну вољу. Бог стоји изван времена и види могуће развоје и остварења свих могућности. На сличан начин, Толкинова прича почиње разговором између Моргота и Хурина, тако што они стоје са стране и посматрају одвијање приче о Турину Турамбару. Ипак, Моргот није Бог нити је само посматрач. Његова мисао све време лебди над догађајима и његова мрачна воља се у њих прелива. Поред тога, преко својих слугу, Моргот утиче на судбину Турина Турамбара, тако да се не може рећи да се не меша у збивања. Речено је да је ђаво у поређењу са Богом као мајмун наспрам човека – *diabolus simius Dei* – и то се овде потврђује. Моргот је карикатура. Турин је пропао и због свог усуда и због мешања *оца лажи*. Али, и тај отац лажи стоји унутар времена на које утиче. И он је једно од бића у свету, чија судбина је повезана са судбинама других бића. Иронично, али једна од Толкинових забелешки о последњој бици, апокалиптичном догађају на крају времена, говори о томе како ће управо Турин Турамбар убити Моргота.

Овде видимо илустрацију Толкиновог разумевања судбине. Смрт није коб већ дар. Бог никога не везује. Његово провиђење није људима наметнуто као обавезни след догађаја, већ као виђење развоја историје на основу одлука донетих слободном вољом. Са друге стране, судбина/усуд/коб, пагански појмови, јесу нешто од овог света, материјалне нужности. Усуд човека гони и приморава упркос његовим жељама и преокреће сваку намеру појединца да му се одупре; усуд је у овом случају злог порекла. Моргот је тај који

баца клетву на Хурина и његову децу. Усуд као конкретизација Морготове мрачне воље такмичи се са људском слободом, што видимо када Турин убија свог пријатеља Белега:

Белег извуче свој мач, Англахел, и њиме пресече ланце који беху везивали Турина, али судба беше тог дана јача, јер му сечиво Еола Тамног Вилонџака склизну и убоде Туриново стопало.

Тада се Турин изненада пробуди, пун беса и страха, и видевши да се неко нагиње над њим с голом оштрицом у руци, он скочи и гласно крикну, верујући да су Орци поново дошли да га муче, и рвајући се са њим у тами, он оте Англахел и уби Белега Куталиона мислећи од њега да је непријатељ.“ (СН: 143).

Може се рећи да је усуд наишао на плодно тло на ком би се остварио. Турин је измучен, бесан и уплашен. Далеко је више у власти страсти него разума. Ум му је помрачен, а добра метафора за то је и мрак у којем се одвија ова трагедија, јер он се све време бори против сопственог пријатеља. Са једне стране могуће је кривити Морготов мрачан утицај, као и зле околности због којих је дошло до страшног убиства, али са друге стране, таква судбина не би превладала да је Турин био присебнији и да није навикао да размишља телом, односно, инстинктом, реагујући на основу беса и страха.

Занимљиво је колико ће се у наставку приче Турин увек одређивати у односу на коб која га прати. Након овог догађаја, Гвиндору, Белеговом пријатељу, Турин се представља као „Агарваин, син Умартов (што значи „Крвљу умрљан, син Зле судбе“)...” (СН: 147). Таква идентификација са коби можда не би била могућа да Турин претходно није пристао на визију света коју је Моргот покушао да наметне свом заробљенику, Хурину, оцу Туриновом. У разговору са вилењацима, који се још увек сећају валара и надају срећном преокрету једног дана, Турин мрачно примећује да у овом свету једина сила која дејствује јесте сила зла: „„Валари!“ каза Турин. „Они су вас напустили а Људе су презрели. [...] Постоји само један Вала на кога ћемо наићи, а то је Моргот...”“ (СН: 149-150).

Турин, наравно, никако не може оспорити вилењачке тврдње које потичу из њиховог непосредног искуства. Овде се крије замка емпиризма да се ограничења нечијег

искуства прогласе општим ограничењима *свачијег искуства*. То што *Турин* није срео валаре није доказ да *други* нису и да валари не постоје. Његова тврдња је истинита само ако прихватимо да је једино што постоји Средња земља и одређени временски период у којем је само једна сила видљиво присутна. Туриново врло ограничено искуство је темељ прилично широке и празне генерализације. Он је прошао кроз бројне муке и трагедије: од смрти сестре у раном детињству, преко губитка оца, бекства и изгнанства до убиства пријатеља. Он је изразити песимиста и то је обликовало његово виђење света. Поучен тим искуством, Турин види свет искључиво као област владавине кнеза таме.

Може се извести још једна импликација повлачења валара. Иако је њихова улога да надзиру свет, све време треба имати на уму њихов симболички значај. Наиме, сваки од валара је предодређен да заступа одређени део стварања: ветар и ваздух, земљу и море, шуму и поље, звезде, сан или судбину. „У Толкиновом космолошком плану“, каже Лијам Кембел (Liam Campbell) у чланку о природи у Толкиновим делима, „валари стварају, одржавају и имају извориште у аспектима природе. Природа у Толкиновом легендаријуму је, другим речима, повезана са божанским и домен је анђела.“³⁹¹ (Кембел 2014а: 435). Са тиме се слаже и Џон Гарт (John Garth) који вели да вилењаци „виде природу као ствар која има себи својствену вредност“³⁹² (Гарт 2004: 219).

Повлачење валара из Средње земље се зато не своди само на њихову физичку неприсутност. Оно има дубљи значај по томе што елементи који су асоцирани са њима на тај начин губе *светост*. Када Турин погледа реку, више није у стању да у њој види промисао Улма, владара свих вода. Гледајући звезде, не види Варду, која их је сачинила. У ветру не чује глас Манвеа, господара ветрова. Свет је десакрализован: модерним речником, сведен је на кружење енергије у природи. У контексту модерне рашчараности на трагу Макса Вебера Гарт коментарише појаву Турина Турамбара:

Толкинова прича о Турину Турамбару може некима деловати као блиска „рашчараном“ књижевном модусу. Ироније неизбежних околности Турина или

³⁹¹ “In Tolkien’s cosmological design the Valar create, sustain, and are sourced in aspects of nature. Nature in Tolkien’s legendarium, in other words, is connected to the divine and is the province of angels.”

³⁹² “[The Noldoli] see nature as a thing of intrinsic value”.

лишавају победе или га преваре те он не ужива у плодовима победе.³⁹³ (Гарт 2004: 304).

Да то није тако у читавом Толкиновом опусу види се већ у *Господару прстенова* где сусрет Фрода и вилењака на самом почетку путовања бива тумачен као срећан сусрет над којим сија једна звезда – чиме се алудира на Варду, владарку валара. Њу у најтежим тренуцима дозивају вилењаци, али и хобити, који упркос свом скученом животу у Округу, нису изгубили осећај за свето. Када му се чини да је све пропало, усред Мордора, Сем гледа у небо и види једну звезду која му даје наду:

Тамо, између олупина облака изнад неког тамног врхунца високо у планинама, Сем виде једну белу звезду како жмирка неко време. Лепота њена погоди га у срце док је гледао навише из те напуштене земље, и нада му се врати. Јер, попут копља, бистра и хладна, прободу га мисао да је, на крају крајева, Сенка само једна мала и пролазна ствар: било је светлости и узвишене лепоте заувек изван њеног домашаја. Његова песма у Кули била је пре пркос него нада, јер тада је он размишљао о себи. Сада, за часак, његова властита судбина, па чак и судбина његовог господара, престале су да га муче.³⁹⁴ (FR: 932).

Турин је изгубио осећај за свето и наду која са њим долази. Након пада Нарготронда, Турин покушава да заборави претходна искуства. Узима ново име, Турамбар, што на вилењачком значи „Господар Судбине“. То је оно рашчаравање, о којем је говорио Дејвид Луелин Додз (David Llewellyn Dodds)³⁹⁵, а које води у заблуду да смо ми ти који постављамо вредности и категоризујемо стварност на оно што је стварно и оно што је нестварно, те сходно томе изводимо закључак да смо господари својих судбина.

³⁹³ “Tolkien’s story of Túrin Turambar may appear to come close to the ‘disenchanted’ mode of literature. The ironies of inescapable circumstance either deprive Túrin of victory or they cheat him of its fruits.”

³⁹⁴ “There, peeping among the cloud-wrack above a dark tor high up in the mountains, Sam saw a white star twinkle for a while. The beauty of it smote his heart, as he looked up out of the forsaken land, and hope returned to him. For like a shaft, clear and cold, the thought pierced him that in the end the Shadow was only a small and passing thing: there was light and high beauty for ever beyond its reach. His song in the Tower had been defiance rather than hope; for then he was thinking of himself.”

³⁹⁵ Видети одељак о вилинским причама.

Турин не схвата да зла коб није само низ негативних догађаја. Она у себи носи злу вољу, али мора „сарађивати“ са људским карактером да би се остварила. Вероватно се многе лоше ствари не би десиле да није Туриновог бунтовног карактера, његове претеране гордости и заблуде да се сâм може изборити са свим недаћама живота. Ипак, ни Туринов пораз није потпун. Иако није победио судбину, он није поклекао пред њом. Гарт каже: „Туринова упорна борба против судбине запечатиће херојски статус који постиже у борби. Судбина се можда смеје његовим напорима, али он одбија да буде унижен.“³⁹⁶ (Гарт 2004: 304).

Вратимо се на уочене сличности са грчком трагедијом. Хеленски трагеди учили су нас да у великом човеку постоји трагичка мана, *хибрис*, која доводи до његове пропасти. Толкиново виђење је више у складу са хришћанском доктрином. Зло постоји и као спољашњи фактор. Није искључиво човек одговоран за сва своја страдања. Зла судбина је, у неку руку, комбинација спољашњег зла и унутрашњег карактерног недостатка који је погодан за остваривање зле воље. Туринов мрачни карактер је његов хибрис, али то њему остаје до краја непознато и нејасно. Мислећи да је побегао од зле судбине ако је побегао од рата или сукоба, он греши, јер није побегао од себе самога и своје немогућности да размисли о начину свог мишљења и последицама својих одлука. Турин је у неку руку диваљ човек. Он је борац, а не мислилац. У вези са примедбом да витезови нису писали витешке романе, већ заправо чинили бројне злочине непомирљиве са идеализмом који се око њих плео овде можда имамо једну Толкинову доследну обраду правог ратника од крви и мяса баченог у ужасе рата и разарања. Турин непрекидно реагује на спољашње догађаје, околности које му се намећу и нема времена да се заустави и доживи преображај. Он заправо никада није заиста слободан и самосталан, упркос томе што тврди да је „господар судбине“. На крају је то иронично преокренуто. Када његова сестра сазна за њихов инцест и помисли да је Турин мртав, она му завиди:

Тада изненада Ниенора скочи на ноге и стаде бледа попут утваре под месецом, погледа у Турина и повика: „Збогом, о двоструко вољени! А Turin Turambar turun

³⁹⁶ “Túrin’s dogged struggle against fate sets the seal on the heroic status he achieves in combat. Fate may laugh at his efforts, but he refuses to be humbled.”

ambartanen: господару судбине којим је судбина загосподарила! О, срећан си што си мртав!“ (СН: 227).

Ситуација подсећа на *Ромеа и Ђулијету* Вилијама Шекспира. Ниенора се затим баца у провалију, а Турин се буди и види да она није поред њега. И на крају је он роб својих чула, јер не жели да поверује да се убила. Он не жели да прихвати ништа што није искусио. Самопорицање иде до те мере да Турин убија Брандира који му препричава шта се догодило. Касније Турин успева да повеже различите нити приче да би схватио истину и то доводи до његовог самоубиства.

Заиста се могу извести поређења између *Деце Хуринове* и грчке трагедије, нарочито у погледу напетости између људске слободе и нужности. Ипак, у контексту расправе о *витешком роману* и *романси*, још је занимљивије уочити у којој мери је ово дело *анти-романса*. Или још упечатљивије, *Деца Хуринова* је ноћна мора сваке типичне романсе. Изврће се сваки троп романсе. Турин, упркос свим својим авантурама, не расте нити се развија; напротив, све време стагнира, а смрт и уништење га прате где год да иде. У томе је сличан са Мордредом из *Пропаст Артурове* – сетимо се да је и Мордред готово потпуно био у власти физиолошког. Даље, у скоро свим романсама, избегава се инцест – то овде није случај. До препознавања долази прекасно. У трагедији би то било природно, али не и романси, у којој тежња ка срећном крају и реинтеграцији обично разрешава овај проблем, макар и тик пред сам крај. Даље, Турин је екстремни индивидуалац. Са једне стране, он се самостално пробија кроз живот у чему је сличан јунаку витешког романа. Са друге стране, а за разлику од витеза којем није проблем да се врати у заједницу, код Турина видимо неспособност враћања у заједницу и суживота са њом. Поред тога Турин и активно наноси штету људима са којима долази у додир.

Нарочита трагедија извире из чињенице да је Турин мотивисан добрим намерама. Као и Отру у *Песми о Отруу и Итрун*, његове жеље су једноставне. Он жели победу над злом, слободу и спас. Отру није желео да се препусти вери у Бога и *чека*. Турин са друге стране није пактирао са Морготом, али је зато прихватио његова правила игре. Ни он нема вере у валаре – и због тога нема вере да постоје и друге силе на овом свету од којих треба очекивати помоћ и спасење. У фантастичном свету који обилује чудесним бићима,

чудовиштима, магијом, Турин је човек без имагинације и осећаја за чудо. Још једна паралела која се може повући јесте са случајем Денетора у *Господару прстенова*. Наиме, при крају књиге открије се да је Денетор користио палантир да би открио тајне планове непријатеља. На крају се његово поимање ситуације свело само на оно што му је палантир омогућавао да види: страшна привиђења надмоћи непријатеља и скоре пропасти. У лудилу ума који је спаљен страхом и очајем Денетор такође изврши самоубиство и умало не убије и рођеног сина, Фарамира. Песимизам је аутодеструктиван, а кад је присутан код истакнутих особа, владара, ратника, може бити кобан и по тог човека и заједницу којој припада. Турин је, стога, анти-јунак романсе: на путу који не води ка сазревању већ пропасти, упознаје свет кроз авантуре, али му хоризонти остају скучени и уместо повратка и опоравка, скончава трагично. Познавање грчких трагедија омогућава дубље читање овог дела, али традиција витешког романа је подједнако корисна за разумевање и плодотворну контекстуализацију. Толкинова романса *Деца Хуринова* је у чврстом дијалогу са традицијом и у томе лежи њена нарочита вредност.

3. Приче о успешној потрази

Трагични примери у Толкиновој прози осуђују редуktivне приступе стварности. Лоши су: предавање страстима и телесности, као у *Пропасти Артуровој*; предавање очају као у *Песми о Отруу и Итрун*; и напослетку, нихилизам и песимизам у *Деци Хуриновој*. Толкин је уочио да је стална могућност *дискатастрофе* оно што *еукатастрофу* чини слађом и упечатљивијом. Отуда ови злосрећни примери из његове прозе показују шта све прети ликовима из Толкинових дела са срећним крајем. Судбине Џајлза, Билба и Фрода, увек су у опасности да склизну у исходишта која смо разматрали. Како то није случај, наш задатак је да се коначно окренемо светлој страни Толкиновог опуса и могућем одговору на питање како се поставити према свету и животу. Наредни одељци бавиће се трима Толкиновим делима. Прво је хумористичка новела, *Фармер Џајлз од Хема*; а друга два су много познатији *Хобит* и *Господар прстенова*. Непријатељи су познати: змај и пали

анђео. У сукобу са овим силама зла, исход је другачији, и зато вреди увидети разлику и разлучити због чега су Фродо и Билбо били успешни у борби против сличног непријатеља.

3.1. Фармер Џајлз од Хема³⁹⁷

Пре него што почнемо разматрање Толкинове хумористичне новеле под именом *Фармер Џајлз од Хема*, присетимо се Чосерове приче из *Кантерберијских прича* под називом „Сер Топас“. У контексту повратка алитеративног стиха који је карактерисао његову епоху, Чосер се подсмевао таквој врсти поезије, називајући је на једном месту у „Пароховом прологу“ (“The Parson's Prologue“) „rum, ram, ruf“. Када се ради о витешким романима, Чосер их није преферирао, иако је вероватно одрастао на њима. Додуше, витешког духа има у *Троилу и Кресиду* (*Troilus and Criseyde*); „Прича жене из Бата“ (“The Wife of Bath's Tale“) такође је за узор имала витешке романе и уз то је смештена у артуријанско доба, приповедајући о витезу који, пошто је силовао жену, мора да открије одговор на питање „Шта је то што жене желе?“. Вероватно се Чосеров став према овом књижевном жанру најбоље види у „Сер Топасу“, јер је једино ова прича од почетка представљена као витешки роман. У њој се Чосер подсмева овом жанру. Сер Топас креће у авантуру али се толико дуго припрема, опрема и наоружава да је то у исто време и духовито и заморно. Прича се нагло прекида на захтев слушалаца који више не могу да је поднесу.

Фармер Џајлз од Хема је прича која подсећа на „Сер Топаса“. У њој имамо апсурдне, неспособне витезове; карикатуралног краља; опремање Џајлза за борбу је подједнако иронично. На пример, локални ковач не влада вештином прављења праве верижњаче, оклопа и штита, те Џајлз мора да се задовољи гротескном опремом која толико звецка да Џајлз мора да се и огрне да би колико-толико пригушио буку. Уопште,

³⁹⁷ Радослав Петковић је за српско издање ове новеле (Београд : Моно : Мајана press, 1997) наслов превео са *Фармер Гил од Бута*. Међутим, ценимо да превод није одговарајући. 'Бут' је пошалица на рачун тога што 'ham' значи 'шунка'. Име главног јунака се на енглеском изговара Џајлз, а не Гил. 'Гил' као име звучи исувише француски за причу у којој се алудира на енглеске топониме, и објашњава њихова етимологија. У међувремену ми је колега Мирко Илић скренуо пажњу (на чему му веома захваљујемо!) на чињеницу да 'ham' може означавати и 'ливаду', 'плот', 'земљу која се обрађује', па се шире гледано може повезати са речју 'фарма'. У том смислу можда имамо и суптилни хумор према којем би један превод овог дела могао гласити и *Фармер Џајлз од Фарме*.

цела прича је потпуно „не-јуначка“, као и Чосерова, уз једну битну разлику – Толкинова прича завршена.

Постоје врло јасне текстуалне назнаке које ово дело повезују и са нехумористичким витешким романима. Рецимо, у уводу „уредника“ и „коментатора“ стоји:

Од када је Брут дошао у Британију, многи краљеви и краљевства су се измењали. Деоба под Локрином, Камбером и Албанакон, била је тек прва од многих подела које су доносиле промене. Што због љубави према безначајној независности, што због похлепе краљева за већим краљевствима, године су биле испуњене брзим смењивањима рата и мира, радости и туге...³⁹⁸ (TPR: 102).

Узор је очигледно био *Сер Гавејн и Зелени витез* у којем налазимо стихове „Од када су се завршили опсада и напад на Троју...“³⁹⁹, чиме се у причу уводи Брут као оснивач Британије, да би се нашао скоро исти текст:

Где су рат и пустошење и чуда
Тамо на смену пребивали,
И често су се и радост и туга
Веома брзо тамо смењивали...⁴⁰⁰ (SGGK: 15-18)

Дакле, Толкин своју причу почиње као Песник *Бисерке*, али и као модерни писци романи. Како је то изведено? Најпре, увод је представљен као коментар не самог песника, већ уредника, члана академске заједнице (који, иронично, усваја неосновану историографску тезу да је Брут основао Британију, и да отуда имамо сличност између речи „Брут“ и „Британија“). Уредник причу не представља као нешто у чему треба да се ужива.

³⁹⁸ “Since Brutus came to Britain, many kings and realms have come and gone. The partition under Loclin, Camber, and Albanac, was only the first of many shifting divisions. What with the love of petty independence on the one hand, and on the other the greed of kings for wider realms, the years were filled with swift alternations of war and peace, of mirth and woe...”

³⁹⁹ “Sipen þe sege and þe assaut watz sesed at Troye...”

⁴⁰⁰ “Where werre and wrake and wonder

Bi sybez hatz wont þerinne,
And oft boþe blysse and blunder
Ful skete hatz skyfted synne...”

Напротив, њен квалитет као приче се оспорава и она је објављена из суштински научних разлога:

Изговор за представљање превода ове чудновате приче са њене веома острвске варијанте латинског на савремени језик Уједињеног Краљевства може се наћи у малом увиду који нам она даје у вези са животом у мрачном периоду британске историје, да не спомињемо светлост коју баца на порекло неких тешко разлучивих топонима. Некима ће можда по себи бити привлачни карактер и авантуре њеног јунака.⁴⁰¹ (TPR: 101).

Поново видимо смисао разумевања Толкинових ставова о књижевности и књижевној критици. Оштрица је усмерена на методе који у књижевном делу не виде књижевност, већ извор историјских и филолошких података. Књижевност се проучава али се у њој не ужива. Опаску о топонимима је такође могуће разумети у овом кључу и то позитивно. Она, наиме, упућује на Толкинову тезу о повезаности између језика и митологије. Прича се заиста може користити као *ratio cognoscendi* (темељ разумевања) одређених топонима. Међутим, топоними о којима се ради нису нимало насумични. Да није било Џајлзових авантура, не би постојали. Читава прича изнедрила је нова имена, и отуда се она може разумети и као *ratio essendi* (темељ бивства) тих имена. Речи нису насумичне – иза сваке речи стоји прича. Толкин показује да права сврха приче није да се по њој копа ради филолошке или историјске грађе, већ да се она укаже као темељ сваке историјске или филолошке грађе. Толкин није овиме иронисао витешки роман или авантуру, већ савремену књижевну критику. Уз то ће, како прича одмиче, постати јасно да снажна иронија није усмерена на средњовековног човека, нити се он извргава руглу. Иронија се односи на савременог човека, његову свест и навике док се остаци средњовековног светоназора виде као спасоносни. Овакав увод служи још једној сврси коју је Толкин назначио у есеју о бајкама, а то је да се модерном скептичном уму олакша прихватање фантастичног кроз уредничку апаратуру. Ако је прича превод са латинског и долази са

⁴⁰¹ “An excuse for presenting a translation of this curious tale, out of its very insular Latin into the modern tongue of the United Kingdom, may be found in the glimpse that it affords of life in a dark period of the history of Britain, not to mention the light it throws on the origin of some difficult place-names. Some may find the character and the adventures of its hero attractive in themselves.”

уводом, коментарима, онда то ствара привид аутентичности. Читалац може да замисли да се сусреће са аутентичним документом. Слично је Толкин учинио и са *Господаром прстенова* који такође има увод уредника, додатке, податке о етимологији, језицима, историји, географији, који указују на један пажљиво конструисан и уверљив свет. То није једина веза између *Фармера Џајлза од Хема* и легендаријума. Како примећује Андерс Стенстрем (Anders Stenström), „коментар о реткости сачмара могао је бити исписан и у вези са Трећим добом. [...] Нема спољашње разлике између Крисофилакса и Смаугових сродника“⁴⁰² (Стенстрем 1993: 65). Овај аутор примећује и друге паралеле, као на пример, чињеницу да див користи дрво као штап за шетњу и једе овце, што чине и дивови у *Хобиту*

Окренимо се сада самој причи. Џајлз је фармер у месту Хем које припада Малом Краљевству. Када једне ноћи у село залута глупи и глуви див, страшљиви пас Гарм упозори свог господара. Овај се лати сачмаре која оставља карикатуралан утисак, с обзиром да је не пуни мецима, већ свакаким остацима и пиљцима и успе да и са таквим оружјем погоди цина у лице. Див побегне не због Џајлза којег није ни приметио, већ зато што му не одговара да хара земљом у којој има превише незгодних инсеката (како је он протумачио назови-муницију из сачмаре). Див прошири ту причу у дивљини и она дође до змајева. Један од змајева, Крисофилакс (чије име на старогрчком значи „чувар злата“), веома гладан и охрабрен вестима да постоје крајеви у којима су опасни још само инсекти, реши да нападне и опљачка краљевство. У међувремену је Џајлз добио захвалницу од краља, заједно са мачем у том тренутку непознатог порекла и значаја. Када змај, пустошећи краљевство, коначно дође до Хема, Џајлза као јунака из претходног дивовог напада приморавају да се супротстави змају. И заиста, он се сусреће са змајем али заправо већину посла не обави он, већ мач који је добио од краља – за који се касније испостави да је легендарни мач змајоубица. Змај се уплаши овог мача који га чак и повреди. Џајлз јури змаја до Хема, где га окружују сељани са вилама. Крисофилакс у замену за живот нуди откуп: даће све богатство које има. Када после неког времена змај не испуни договорено краљ шаље витезове и Џајлза да убију змаја и отму му благо. Крисофилакс усмрти или

⁴⁰² “For instance, the comment on the rarity of blunderbusses could have been written with regard to the Third Age. [...] There is no outward difference between Chrysohylax and the kindred of Smaug.”

отера већину витезова, али Џајлз захваљујући мачу успева да га победи. Поново га доводи у село, заједно са великим богатством из змајеве ризнице. Потом постаје локални господар и чува змаја у једној од сеоских грађевина. Када краљ – који је ионако изгубио праву власт и поверење свог народа – умре, Џајлз постаје краљ да би на крају пустио змаја да се врати у своју јазбину.

Прича делује као авантура, осим што се ствари успешно одвијају најчешће захваљујући таличности главног јунака. Џајлз наизглед није ни нарочито способан ни неспособан. Једва да уме да рукује мачем. Синтагма, „фармер Џајлз од Хема“ је игра речи у односу на средњовековне, аристократске језичке конструкције као што је, рецимо, „сер Ланселот од Језера“ (Sir Launcelot du Lac). Ово више није витешко доба, и од њега је остао само одјек, који је постао форма, пуки ритуал или чак пародија. Друштво се одродило од традиције и претворило у фешту. Карикатура витеза, Џајлз, не јаше у сусрет опасности из срчаности и идеализма. Он се супротставља тек када му опасност (као у случају дива) дође буквално на кућни праг и згази његову краву Галатеју („богињу млека“, још једна игра речи на старогрчком) – односно, када му угрози економску егзистеницију и напослетку живот. Ни див није тако страشان као што се чини. Пре свега је веома глуп и невољан да се бори ако ће можда бити повређен. Дакле, са једне стране стоји безвољан, пасиван човек неспреман без идеала и етичке димензије, који се активира тек „када више нема куд“, а са друге стране је див који је спреман да уништава све док нема било каквог отпора.⁴⁰³ Ова слика може се применити на савремени индивидуализам, губитак осећаја за заједништво, и крајње облике себичности и отуђења. Ако сељани, укључујући Џајлза, нису свесни да змај који хара другим селима кад-тад мора стићи и до њих, то може само значити да они не сматрају да припадају истом друштву и не умеју да саосећају са другима. Но, Толкин није сасвим песимистичан. Опасност од змаја на крају успева да пробуди уљуљкано друштво.

⁴⁰³ Без потребе да се аналогија превише потенцира, зар ово не подсећа на Кафкиног јунака из *Процеса* који се сети да се треба борити за себе и свој живот, и у којем се пробуди некаква воља за животом пред саму смрт; или Камијевог Мерсоа, који тек када је осуђен на смртну казну схвати да жели да живи? Чак и природа зла је слична, у томе што је и зло некако безлично, безвољно, формализовано. Кафкин јунак осуђен је зато што уопште није покушавао да се брани; трол, али видећемо и змај, одустао је већ након елементарних, и уопште слабих облика одбране.

У сваком случају полазна тачка је затворено друштво, скучених погледа који не допиру ван граница сопственог места, често ни ван граница сопственог дворишта. Међутим, скученост погледа не треба да се поистовети са стварношћу – то је, видели смо, била Туринова грешка. Чињеница да Мало Краљевство више не зна за дивове или змајеве не води ка закључку да они не постоје. То што нам неко одређено зло није наносило штету већ дуго времена не значи да је нестало са овог света или да се у будућности неће навратити. Прича говори: „У тим данима змајеви су већ постали ретки на острву. Ниједан није виђен у средишњем краљевству Августа Бонифација већ много година“⁴⁰⁴ (TPR: 114).

То је за сељане чињеница коју су претворили у неку врсту закона. Змајева дуго није било – закључује се да змајеви не постоје. Међутим змајеви заиста постоје, само су заборављени и то на особит начин. Ради се о једној врсти заборављања којим се искуство из прошлости преображава у савремену тривијалност. Змајева се људи сећају, али на погрешан начин. Они постају митска бића, а мит се изједначава са наивном причом, у коју верују само деца и лаковерни. Некада, каже аутор, краљевство је било познато по витезовима који су се храбро носили за змајевима. Био је обичај да се витез врати са змајевим репом и тиме увелича гозбу. У време ове приче од тога остаје само гозба чију сврху више нико не разуме. Уместо правога змајевог репа, људима се служи торта у облику *змајевог репа*. „Имитација змајевог репа се јела након вечере за Божић, и свако је говорио (да би удовољио кувару) да је бољег укуса од Правог Репа“⁴⁰⁵ (TPR: 115). Слична је ситуација у Толкиновој новели *Ковач из Великог Вутона* (*The Smith of Wootton Major*), у којој је главни догађај у селу велики ручак на ком се деци служи огромна торта. То се дешава на сваких двадесет и четири године. Стварна сврха је да једно од деце прогута магичну звезду која је веза са вилинским светом; међутим, у време ове приче, ова веза је потпуно заборављена и битно је само да торта буде што слађа, а спектакл што бољи. Каква је веза са Толкиновим есејем о фантазији? Управо у погледу метафорике „слатког“ или, још боље, „заслађеног“. Толкину је сметало што су критичари бајке сматрали нижим, примитивнијим обликом књижевности који попут слаткиша приличи деци. И фантазија је

⁴⁰⁴ “In those days dragons were already getting scarce in the island. None had been seen in the midland realm of Augustus Bonifacius for many a year.”

⁴⁰⁵ “The Mock Dragon’s Tail was eaten after dinner on Christmas Day, and everybody said (to please the cook) that it tasted better than Real Tail.”

поделила ову судбину. Она треба да шокира, узбуди и омогући привремено бекство од „стварног света“. Заборавља се да су бајке сећање на нарочиту перцепцију света која измиче савременој свести – која је исувише аналитичка и размишља у оквирима просветитељских митова о рационализму, прогресивизму и позитивизму. У критичком издању *Ковача из Великог Вутона* имамо и Толкинов есеј који даље разјашњава овај мотив. Толкин говори о главном кувару, Ноуксу, који је себичан и игра негативну улогу у причи, свдећи торту на слаткиш:

На вулгаризацију Вутона је указано преко Ноукса. Он је очигледно донекле екстреман случај, али јасно представља став који се брзо шири селом и који добија на тежини. Фестивали постају, или су већ постали, пуке прилике да се једе и пије. Песме, приче, музика, плес више не играју никакву улогу – или барем се не обезбеђују (за разлику од кувања и послужења) из јавних средстава, и ако се и десе, то је на породичним забавама и нарочито да би се деца забавила. Дворана се више не украшава, иако се грађевински одржава. Историју, легенду и изнад свега све приче у вези са 'вилинским', људи почињу да сматрају стварима за децу, и снисходљиво их толеришу као забаву за малу децу.⁴⁰⁶ (SWM: 128-129).

Толкин потенцира значај имагинације, али износи друштвену критику, односно, критику конзумеризма.⁴⁰⁷ Имамо свођење вила на створења која се могу наћи на врху торте или божићне јелке као украс.⁴⁰⁸ Грозоморност и смртна опасност змаја сведене су на слаткиш,

⁴⁰⁶ “The vulgarization of Wootton is indicated by Nokes. He is obviously a somewhat extreme case, but clearly represents an attitude fast spreading in the village and growing in weight. The festivals are becoming, or have already become, mere occasions for eating and drinking. Songs, tales music dancing no longer play a part – at least they are not provided for (as is the cooking and catering) out of public funds, and if they take place at all it is in family parties, and especially in the entertainment of children. The Hall is no longer decorated, though kept in good structural order. History and legend and above all any tales touching on ‘faery’, have become regarded as children’s stuff, patronizingly tolerated for the amusement of the very young.”

⁴⁰⁷ А зар се на крају крајева, и у складу са Толкиновим ставом о 'примењивости, а не алегорији', оваква ситуација не може поредити са стањем у нашој земљи, где су се славе, свадбе и сахране често претвориле у прилике за јело и пиће, и изгубиле сакралну димензију? То је честа примедба како антрополога, културолога, тако и обичних људи. Ту такође треба повући границу између десакрализације и фактичког познавања ритуала и традиције. Неки антрополог може присуствовати слави познајући њену традицију, али то и даље не значи да ће бити у стању да буде отворен за димензију светог, и да *осети* значај славе и култ предака по дубини.

⁴⁰⁸ О овоме је већ говорено у одељку о Толкиновом разумевању фантазије.

кулинарску имитацију змајевог репа. Змајеви постоје номинално, као реч, али не и биће иза речи. Или, још прецизније, постоје као фантазија, схваћена као ескапистичко сањарење. Отуда није чудно да је сличан процес захватио и витезове. Они суштински постоје на врло сличан начин као слатки змајеви репови. То се види када змај нападне а витезови не прискачу да бране краљевство. Уместо тога, почињу да траже изговоре: најпре се претварају да нису званично обавештени; затим се жале како је кувар већ направио тарту, и нема смисла доносити му прави змајев реп, када се већ потрудио око имитације. Уз то их више занима витешка форма него витешко делање: „витезови су расправљали о питањима првенства и правилног понашања, и њихова пажња је била ометена“⁴⁰⁹ (TPR: 146). Затим говоре како иде Јовањдански турнир на којем треба да се такмиче за вредну награду, те зашто би себи смањили шансе да је освоје тако што ће изаћи на мегдан са змајем? Ни краљ није ништа бољи. Потпуно је несвестан историје јер олако поклања Џајлзу древни мач-змајоубицу, који се зове „Гризач репа“ (Tailbiter); углавном га занима новац. Када при крају приче краљ дође у сукоб са Џајзлом, он у тој мери заборави сопствено достојанство и почне да му се обраћа у првом лицу једнине, уместо у „краљевском плуралу“: „„Дај ми мој мач!“, повикао је Краљ, налазећи гласа, али заборављајући свој плурал““⁴¹⁰ (TPR: 159).

Осврнимо се сада на проблем из перспективе змајева, односно зла које је заборављено и тривијализовано. Шта они могу помислити о краљевству у којем је змај претворен у тарту, краљ у банкара, а витезови у позу? Одговор даје један од змајева:

„Дакле, витезови су мит!“, рекао је млађи и неискуснији змај. 'Увек смо то мислили'.“⁴¹¹ (TPR: 116).

И заиста у оном смислу у којем су змајеви митски за витезове, на тај начин су и витезови митски за змајеве. Стање је код змајева слично као и код људи. Крисофилакс Дивес је „лукав, љубопитљив, похлепан, добро оклопљен, али не претерано храбар“⁴¹² (TPR: 116). Његов недостатак храбрости види се у сусрету са Џајзлом. Довољно је да угледа страшни

⁴⁰⁹ “The knights were discussing points of precedence and etiquette, and their attention was distracted.”

⁴¹⁰ ““Give me my sword!” shouted the King, finding his voice, but forgetting his plural.”

⁴¹¹ ““So knights are mythical!” said the younger and less experienced dragon. ‘We always thought so.’”

⁴¹² “cunning, inquisitive, greedy, well-armoured, but not over bold”.

мач и да се уплаши. Када га Џајлз удари, он је толико слабашан да му се одмах повреди крило. До тог тренутка уништавао је све пред собом, а сада постаје несигуран и уплашен и најмањим отпором. И када је убрзо поражен усред села, не понаша се агресивно, не покушава да се брани, пружи отпор и ризикује свој живот. Напротив, одмах отпочиње преговоре са сељанима:

Добри људи, немојте ме убити! Ја сам веома богат! Платићу вам за сву штету коју сам вам направио. Платићу вам и за сахране свих људи које сам побио, посебно пароха из Оуклија; он ће имати племенит споменик – иако је био прилично мршав. Даћу сваком од вас баш добар поклон, ако ме само пустите да одем кући да га донесем.⁴¹³ (TPR: 135)

Тада креће велика трговина око тога како ће их змај обештетити. Цео разговор подсећа на договоре око ратних репарација а можда још више на споразуме са терористима у којима би они плативши за изгубљене животе избегли суђење. На сличан начин данас корпорације обештећују своје купце за претрпљени „душевни бол“. У суштини видимо свођење пуноће живота и тежине губитка вољене особе на мерљиву материјалну надокнаду.⁴¹⁴

Чини се да змај боље познаје људе него што они познају њега. Он успева да их купи својим обећањима, а да они уопште нису свесни да су то пуста обећања. У суштини, сељани змаја и даље тумаче као да је и он човек, поуздајући се у његову савест. Али змај (као и многе данашње корпорације, удружења, алијансе) не оперише на равни савести, макар му тај појам био познат: „Они су, наравно, били будаластии. Јер иако би завети које

⁴¹³ “Good people, don’t kill me! I am very rich. I will pay for all the damage I have done. I will pay for the funerals of all the people I have killed, especially the parson of Oakley; he shall have a noble cenotaph – though he was rather lean. I will give you each a really good present, if you will only let me go home and fetch it.”

⁴¹⁴ Девидантно обртање овог принципа имамо у захтевима Сауруна на самом крају *Господара прстенова*. Иако је управо он започео рат против свих народа Средње земље, он испоставља захтеве и услове које они које је хтео да покори или уништи треба да испуне да би њему надокнадили то што су се бранили и поразили га у бици на Пеленорским пољима.

је дао оптерећивали његову савест јадима и великим страхом од катастрофе, он – авај! – уопште није имао савест.⁴¹⁵ (TPR: 138).

Наравно, змај се неће вратити са благом. Занимљиво је да краљ неће покренути поход због изгубљених живота, већ управо због тог блага. Похлепни краљ шаље похлепне витезове против похлепног змаја, и исход је неуспех. Витезови су сви побијени или су у збегу – ионако су били превише заузети расправама о детаљима у витешком кодексу. Џајлз од Хема ће поново донети спас и изборити се са змајем. Да није Џајлза ова новела била би пародија, али његов успех сведочи о томе да Толкин није хтео да се истински подсмева витештву, већ само онима који се лажно приказују као витезови. Критика лажних моралиста није доказ да не постоји морал. Толкинов подсмех упућен је лажном представљању и искривљеној перцепцији ствари. Занимљиво је приметити да је Џајлз заиста оно чиме се представља – фармер. Стога, он има предност у односу на краља и витезове тиме што не креће са позиције симулације.

Ипак, судећи по квалитету краља и његових витезова, и чињеници да је нешто најближе витезу један мрзовољни фармер са кукавичким псом, делује као да би прича требало да се заврши неуспехом и пропашћу. Али, десиће се управо супротно. Витезови су углавном десетковани, краљ је показао своју неспособност, краљевина је покрадена, спаљена и похарана. На крају је Хем опстао и постао средиште Малог Краљевства, а Џајлз је постао краљ и укротио змаја. Наше следеће питање је: како је дошло до оваквог развоја догађаја?

Да бисмо добили одговор, морамо се вратити разликама. Односно, морамо се запитати следеће: зашто је Хем опстао, а други делови краљевства нису? Зашто је Џајлз постигао оно што други нису? Нее нам од помоћи бити поређење Хема са краљевством у којем се налази, јер и у Хему су људи углавном кукавице; нити поређење Џајлза са витезовима, јер ни он није нарочито храбар човек. Поређење ће морати да иде преко два лика која нису нарочито приметна у причи. Ради се о двојици пароха. Парох ће и најповршнијем читаоцу одмах побудити асоцијације на цркву, веру, религизност, клер, и слично. Чињеница је да управо на овим основама не можемо да правимо разлику између

⁴¹⁵ “They were, of course, very foolish. For though the oaths he had taken should have burdened his conscience with sorrow and a great fear of disaster, he had, alas! no conscience at all.”

два пароха. Што се нас тиче, обојица могу бити подједнако предани вери. Разлика је следећа. Први парох се превише ослања на врло наивни облик веровања да је довољно бити посвећен Богу и бити моралан и да је људе могуће изменити причом и проповедањем те да зло нема стварну моћ. У томе лежи његов неуспех, јер прича говори следеће:

Следећег дана змај је прешао у суседно село Кверцетум (Оукли у народном говору). Појео је не само овце и краве и једну или две особе у нежним годинама већ је, такође, појео и пароха. Прилично исхитрено је парох покушао да га убеди да се врати са свог лошег пута. Онда је настао поприличан метеж. Сви људи из Хема дошли су уз брдо вођени својим сопственим парохом; и они су чекали на фармера Џајлза⁴¹⁶ (TPR: 121).

И једне и друге предводи парох. Али, први парох (који је страдао) јесте парох који верује у неку врсту пасивног отпора: вера и разум су довољни да убеди змаја да одустане од зла. Колико је то илузорно види се по начину на који завршава – поједен, као и остали. Његова грешка лежи у томе што мисли да ће змај умети да схвати и прихвати његово становиште. Можда се може опазити сличност са романтичарским приступом култивације маште читањем; или са просветитељским убеђењем да ће човек образовањем победити зло у себи и другима, односно, превазићи мржњу или пристрасност. Може се чак и повезати са протестантским начелом *sola scriptura* – ако би људима био омогућен непосредан приступ *Светом писму*, они би се сами уздигли до вере и моралности. У сваком од ових примера искључено је православно или католичко разумевање заједнице чији чланови се чврсто држе, подупиру једни друге и захваљујући томе опстају. Змај је искључиво појединац која греша и која се може уразумити. У судару са стварношћу такав план пропада. Змај неће отићи само зато што смо рационално закључили да он не треба да постоји. Зло се неће склонити само од себе, нити ће слушати аргументе, ма како вешто логички или реторички били изнети. Као човек, змај није једноставан и предвидљив. Не могу му се порећи интелигенција и разум; ипак не треба заборавити жеље, вољу, побуде, тежње. Разлика

⁴¹⁶ “The next day the dragon moved to the neighbouring village of Quercetum (Oakley in the vulgar tongue). He ate not only sheep and cows and one or two person of tender age, but he ate the parson too. Rather rashly the parson had sought to dissuade him from his evil ways. Then there was a terrible commotion. All the people of Ham came up the hill headed by their own parson; and the waited on Farmer Giles.”

између визије поједностављеног човека и сложеног човека отприлике је као разлика између Сократа и раног Платона и касног Платона (видети: Роу 2006). И Сократ је веровао да се човек може дијалектиком научити врлини. Међутим, у каснијим Платоновим делима, у *Федру* и *Држави*, душа је већ много сложенија: поред интелекта ту су и страсти и воља. Поред логичког излагања аргумента, човек може бити опседнут разним силама попут муза или оним што сада називамо инспирацијом. А постоје и ствари о којима човек у рационалном кључу не може ни говорити, те Платон посеже за митовима, као на пример оном о Уру из *Државе* – како представити живот након смрти, за који је и Хераклит рекао да га не можемо ни замислити? Само путем приче и имагинације.

Јер, иако ће змај разумети шта ће му први парох рећи, то и даље није гаранција да ће бити убеђен. Будући да је помирљиви језик неуспешан, следи да се са змајем мора другачије општити. Други парох је вођа *активног отпора* и има значајнију улогу него што се чини, као што примећује Шипи (2003: 99). Овај активни отпор имамо и у *Господару прстенова*. Саурону се мора и војно супротставити, јер и он другачији језик не разуме. То је, како каже Шипи у другом есеју, „Толкин као послератни писац“, изазивало подозрење код неких критичара који су сматрали да ништа не разликује добру од лоше стране, будући да обе користе силу:

Мени овде поново делује да је кључ у животном искуству. Толкинови критичари из средине педесетих година двадесетог века били су често несрећни због насиља које су силе добра неретко користиле у историји. У контексту херојске књижевности ранијих периода – књижевности Толкиновог професионалног живота – ова критика је напросто чудна.⁴¹⁷ (Шипи 1993: 231)

Шипи закључује да је у оваквом интерпретативном оквиру неумитно да се „добро и зло дефинишу својим ставовима према сили“⁴¹⁸ (Шипи 1993: 232). Из перспективе послератне генерације која није осетила рат и гнуша се насиља, у Толкиновим делима има превише употребе силе и глорификације рата. Али, како каже Шипи, за разлику од Толкина и групе

⁴¹⁷ “Here it seems to me once again that life-experience is the clue. Tolkien’s critics in the mid-1950s were frequently unhappy with the violence habitually used by the forces of good in his story. In the context of the heroic literature of earlier periods – the literature of Tolkien’s professional life – this criticism is simply weird.”

⁴¹⁸ “Good and evil are seen as defined by attitudes to force.”

писаца у којој се он кретао (К. С. Луис и Чарлс Вилијамс су најзначајнији међу њима), „многи од њихових критичара потицали су из најзаштићенијих класа британског друштва. Ако никад нисте напустили академско окружење лако је веровати да ће зло отићи ако га игноришете.“⁴¹⁹ (Шипи 1993: 232). А негде у време када Толкин пише и *Фармера Џајлза од Хема* и *Хобита*, француски филозоф и едукатор, Жил Пајо (Jules Payot) ће написати нешто веома слично:

Ми нисмо одговорни баш ништа што у природи владају крвави закони. Непотребно је да човек обраћа пажњу на беду и ужас око себе ако то буди у њему само теоријско саучешће. То је шта више штетно, то кочи. Против зла има само једно мушко средство, борити се. Задовољити се само посматрајући га, то је мрачно уживање, то је патологија. (Пајо 2009: 17)

Важно је нагласити да је пре активног отпора змају било понуђено решење: да врати благо и да више никад не походи краљевство. И уопште у Толкиновим делима је обично тако. Пре употребе силе, увек постоји настојање да се постигне договор. Такав је био и разговор са Саруманом након што је изгубио одсудну битку код Хелмовог понора. Понуђено му је да помогне савезу против Саурона, што одбија. Чак је и Саурону понуђено да преда оружје и заветује се да више неће водити рат против остатка Средње земље. Види се Толкинови добри ликови не користе насиље без преке потребе, а када га користи, то је тек када су све остале опције исцрпљене и када би неупотреба насиља ради одбране значила сигурну пропаст. Поново се може повући паралела са средњовековном доктрином св. Томе Аквинског о „праведном рату“ – управо о рату какав се никако не може избећи и који за циљ има очување живота, а не освајање.

Упркос друштвеном положају, парох је мање фигура или представник цркве, а више фигура познавања и заштитника традиције, на сличан начин на који је црква у Средњем веку, поред пропагирања вере, имала и улогу чувања класичног наслеђа и оснивања првих универзитета у Европи (Болоња, Париз, Оксфорд итд.). Парох ће управо захваљујући свом смислу за историју и традицију приметити да мач којим је Џајлз био

⁴¹⁹ “... many of their critics came from the most sheltered classes of British society. It is easy to believe that evil will go away if you ignore it, if you have never left an academic environment.”

награђен за победу над дивом није обичан мач.⁴²⁰ Најпре, мач самостално искаче из корица и одбија да се у њих врати. То је први знак да се не ради о пуком инструменту. Даље, на корицама и сечиву се налазе писмена која су пароху занимљива и због којих задржава мач да га проучи. Парох отуда служи као посредник између традиције и модерности. Његово уочавање мача као особеног ово оружје издваја из масе другог оружја, да би се затим разоткрило његово нарочито порекло. За то ће пароху бити потребна цела ноћ, али, на срећу, он је учен човек са много паметних књига, и његова ученост (иако наизглед непрактична) постаје део борбе. Помињани Хераклит је говорио да и уснули учествују у космосу. Из савремене перспективе, бдети над једним мачем и чудним речима на непознатом или древном језику делује као чисто губљење времена, сањарење, напуштање контакта са стварношћу. Али у овој причи, управо ту се дешава поновно откривање заборављених знања и буђење старих снага. Ако се ослонимо на оно Хелдерлиново из његове песме „Патмос“ да „где је опасност, ту расте и спасоносно“ (3-4)⁴²¹ (Хелдерлин), онда можемо рећи да је мач управо оно спасоносно које се указује човеку када је опасност близу и када су будност и уочавање знакова од велике важности. И заиста, док се змај приближава, парох открива да је мач заправо *Caudimordax*, *Tailbiter*, познати мач из популарних витешких романа. „Овај мач“, рече парох, 'неће остати у корицама ако се змај налази до пет миља од њега; и нема сумње да када је у рукама храброг човека, ниједан му се змај не може одупрети.'⁴²² (TPR: 124).

Ово охрабрује људе – змај ипак може бити поражен. Заједно са парохом, цело село се окупља око Џајлза, називајући га храбрим, чврстим, поносним, великим херојем; и мач називају „мачем који не може остати у корицама“, „смрћу или победом“, „кичмом земље“, великим добром, и тако даље. Иако се очекивало да ће се Џајлз томе подсмехнути, дешава

⁴²⁰ Парох познаје 'граматику', која је на средњеенглеском писана са 'gramarye' и није значила искључиво језичка правила већ је била и синоним за магију. Парох је дакле 'чаробњак' у неку руку; као што је и Гандалф. Међутим, ни парох ни Гандалф нису примарно чаробњаци у смислу магијске манипулације светом, већ у смислу познавања ствари на дубљем нивоу. Не заборавимо да Гандалф није 'sorcerer' или 'necromancer' као Саурон, већ 'wizard', што је реч која етимолошки бива сродна са речима као што су 'знање' или 'мудрост'. Дакле, парох граматичар и Гандалф чаробњак су заправо 'зналци', 'мудраци'.

⁴²¹ „Wo aber Gefahr ist, wächst

⁴ Das Rettende auch.“

⁴²² “‘This sword,’ said the parson, ‘will not stay sheathed, if a dragon is within five miles; and without doubt in a brave man’s hands no dragon can resist it.’”

се неочекивано. Он пристаје да се бори за своје место. Толкин је уверен да у нама лежи успавано дете које и даље верује у идеале спремно је да се за њих бори. Још увек је човек у стању да се саживи са јунаком (а не само да му се подсмехује са тачке гледишта „одрасле, зреле особе“). Она чека да се исуче из корица као мач; и као и мач, када се исуче и када се опасност приближи, неће се лако примирити и успавати. То се дешава и са Џајлзом – он напросто не може игнорисати историју која му је доспела у руке нити може окренути леђа причи која му је управо понудила да и он буде њен јунак: „Он је прилично волео приче о Беломарију када је био дечак, и пре него што се научио памети некада би пожелео да поседује сопствени чудесан и јуначки мач.“⁴²³ (TPR: 125). Џајлзу се нуди испуњење жеље из детињства што је прилика коју неће пропустити. Приметимо како Толкин каже „пре него што се научио памети“. Да је остао при тој памети, никада змаја не би победио, нити би постао краљ. Одучавање од памети је најбоље што је могао да уради у том тренутку.

Како, међутим, објаснити то што мач сâм излеће из корица, па и то што такође сâм од себе напада змаја? Змај неће нестати ако ми престанемо да верујемо у њега. Зло има своју егзистенцију независно од нас. Исто тако и традиција није само наш конструкт, једна од прича које причамо. Она такође има свој независни живот и постојање. Овај мач неће бити сведен на један од бројних мачева. Он има свој идентитет, који се састоји у борби против змајева. Толкин пажљиво води причу у правцу у којем постаје јасно да традиција није нешто што се напросто може употребити. Она није оруђе, већ сачувано сећање на разне модусе опстанка којима је могуће прибећи у тренутку кризе. Не ради се о простој магијској вези. Ради се о томе да су и мач и змај бића из исте традиције. За врло конкретно зло похлепе и уништења, мач је такође веома конкретно решење. Иронија почива у томе змај то много боље зна од житеља Малог Краљевства: његова реакција на мач је чисти страх. Угледавши мач, змај коначно чује језик који је у стању да разуме.

Поседовањем мача Џајлз постаје још један у низу јунака који су нашли своје место у бескрајној причи. Џајлз такође делује у заједници у којој парох игра своју улогу. Отпор не значи потпуно самостално се супротставити злу. Човек не треба да се бори сâм. Преци

⁴²³ “He had been very fond of tales about Bellomarius when he was a boy and before he had learned sense he had sometimes wished that he could have a marvelous and heroic sword of his own.”

посредно помажу својим системом вредности помоћу ког је могуће разлучити добро и зло и одлучити се за отпор злу. Без помоћи живих сународника не би успео. Парох га спаја не само вертикално (дијахронијски) са претходном заједницом већ и хоризонтално (синхронијски) са заједницом у којој се сада налази. Он организује људе и они опремају Џајлза импровизованом верижњачом. Заједница се предаје свом послу, знајући да се налази у одсудном тренутку. Док су краљеви и витезови избегавали обавезе због разних турнира и црвених слова, сељани Хема занемарују те форме: „Рад им је одузео читав остатак дана, и цео следећи дан – када су били Богојављенска ноћ и вече Богојављења, али прославе су биле занемарене.“⁴²⁴ (TPR: 128).

У припреми Џајлза за сукоб са змајем, наглашено је *они*. Иако ће се Џајлз сâм борити, стичемо утисак да иза њега стоји читаво село, па и морбидно цинични ковач и млинар који се радује томе што ће баш Џајлз отићи да се бори. То је обрт у односу на витешки роман, када је витез усамљено наступао. Чак и коњ није неки безимени коњ из краљеве штале, већ његова верна кобила, која као и пас Гарм има препознатљиву личност. Толкин можда жели да поручи да савремена романса треба да покаже сарадњу појединца и заједнице у доба када је човек исувише отуђен.

Преко два Џајлзова сусрета са змајем, Толкин нам приказује колико особа може расти једном када почне да се напаја са извора баштине. Испочетка лењи, мрзовољни и страшљиви Џајлз, полако постаје све одважнији и дрскији према змају. Испрва мач сам напада змаја, али до краја приче Џајлз толико напредује као јунак да то више није неопходно. Џајлз је у почетку инертан. Но, како се уживљава у своју улогу тако са њега отпадају старе, штетне навике. Он све више постаје јунак, а постаје и паметнији. У другом сукобу са змајем, Џајлз има далеко више присебности при изношењу захтева, и змај то примећује, због чега је „прилично узнемирен увидом да је фармерова памет изгледа постала далеко бистрија у односу на онај дан у селу“⁴²⁵ (TPR: 151). И не само змај. Захваљујући борби, Џајлз је у стању да више цени и себе и своје село и изгуби поштовање за бледог краља и још блеђе витезове. Краљ и витезови представљају ону илузију

⁴²⁴ “The work took them all the rest of the day, and all the next day – which was Twelfthnight and the eve of the epiphany, but festivities were neglected.”

⁴²⁵ “rather perturbed to find that the farmer’s wits seemed to have become brighter since that day in the village.”

традиције која се чува у турнирима, витешким кодексима и правилима понашања. Номинално, краљ је владар; реално, иза њега не стоје никакве заслуге. У једном тренутку, краљ захтева да му се врати мач – али узалуд. Он га не заслужује јер га се олако одрекао. Џајлз га није заслуживао на почетку, али је у међувремену зарадио право на њега. Краљ се тим чином одрекао свог достојанства и права да влада и узалуд га тражи назад; Џајлз то схвата и отуда тражи круну:

'Дај ми мој мач', повикао је краљ, налазећи гласа, али заборављајући на свој плурал.

'Дај нам своју круну!', рекао је Џајлз: то је била запањујућа опаска каква се пре тога није чула у читавој историји Средњег Краљевства⁴²⁶ (TPR: 159).

Краљевско „ми“ је ствар етикете. Краљ нема никакав осећај да било кога представља осим самога себе. Џајлзово „дај нам круну“, пак, не може да проистиче из познавања форми. Он осећа да краљ не заслужује круну. Исто тако, када говори у множини, он интуитивно говори у име целе заједнице коју представља. У две кратке реченице је Толкин сажео право на круну и краљевско „ми“, и губитак тог права. Краљ не сме да говори „ми“ а мисли „ја“; он мора да мисли на читав свој народ. Народ је тај који је персонификован у краљу. Он није „ми“ зато што је двоструко, троструко, или вишеструко бољи од обичног човека, већ зато што је на себе преузео да представља мноштво. Одбацивши мач, краљ је одбацио и традицију и народ заједно са њим; прихвативши мач и битку, Џајлз је заслужио и круну. И то се на крају и дешава. Када краљ умре, Џајлз постаје краљ и сходно заслугама поставља своје суграђане на функције у краљевству.

Заједно са буђењем и потврђивањем традиције, видимо и њене нове изданке који тада нису само форма и празан ритуал, већ живи плодови борбе и приче. Џајлз припитоми змаја и добије титулу. За разлику од титула које је требало да га охрабре (и које су одиста и деловале празне), ова је непосредно произашла из проживљене ситуације. Он постаје *Dominus de Domito Serpente*, *Господар питомог црва*, или укратко Питомог (Tame), чиме се објашњава назив места, као што је Толкин навео на почетку. У ствари, цела прича

⁴²⁶ “Give me my sword!” shouted the king, finding his voice, but forgetting his plural.

’Give us your crown!’ said Giles: a staggering remark, such as had never before been heard in all the days of the Middle Kingdom.”

очигледно служи као етимолошко објашњење, али тиме не губи на вредности. Напротив, видимо колика је моћ и значај обичних прича које често прескочимо или превидимо јер су нам постале очигледне, свакодневне, шаблонске. Када се речи схвате као оруђе појединачна реч постане неважна. Познавање историјске традиције је начин да се човек повеже са прошлошћу која је заборављена у рашчараној садашњости. Џајлз постаје *Aegidius Draconarius*; момци који су му помогли да спута змаја добијају титуле *змајочувара*; место где је Џајлз први пут видео змаја добија назив Worminghall (Aula Draconaria), Змајодвор – у Толкиново време та је реч, после скраћивања и пермутација, постала Ванл, Wunnle.

Крај приче који нам отворено говори о етимологији речи Thames, Темза, или Wunnle, Ванл, показује колико је прича савремена. Није битно што ова прича не представља истинито објашњење порекла ових речи. Оно што је истинито јесте да иза Темзе и Ванла стоје неиспричане приче, каквих нисмо свесни када олако и површно користимо језик. У једну руку, ради се о демитологизацији, односно прекиду са прошлошћу. Краљ је заборавио шта је мач и које му је порекло и престао је да буде краљ. Ми смо заборавили одакле потичу Темза и Ванл. Заборавили смо причу и са њом идентитет, непроменљивост у свету који се непрекидно мења. Витешким романима се данас многи критичари подсмевају као наивним и популарним, али заборавивши причу и витешке романе, изгубили смо додир са својом прошлошћу. На изванредан начин смо себе искоренили у субјективизму за који је зло постало илузија (неуролошки поремећај, траума из детињства, „неприлагођеност“, антисоцијално понашање – све што извире из људског субјекта). Познавање језика свело се на инструменталну синхронијску употребу, које би се Толкин грозио као припадник филолошке традиције чији су зачетници браћа Грим; познавање добра и зла сведено је на „етику“ или „лингвистичку метаетику“; свет идеја на „конструктивизам“. Толкин сматра да су ово све симптоми одсечености од прошлости. За њега је зло врло стварно. Оно неће нестати ако пред њим затварамо очи или га оправдавамо. Можда је уистину данас најскандалозније рећи да су неки људи зли, и неки поступци грешни, али Толкин верује да ће нас зло, док покушавамо да га научимо памети и рационализујемо до непостојања, то зло појести, као несрећног паруха. Супротстављање је од животне важности, а оно укључује и физичку силу.

Ово разматрање завршавамо критичким увидом који ће нам пружити ваљан увод за наредну интерпретацију. Наиме, Марија Артамонова примећује раст Џајлза као јунака и упоређује га са другим Толкиновим јунацима:

Неради јунак Џајлз потиче из исте залихе Толкинових хобитских ликова укључујући Фармера Мегота, и то што није успео да убије змаја али јесте успео да открије његову слабу тачку нуди блиску паралелу са Билбовом причом.⁴²⁷ (Артамонова 2014: 195).

И Џајлз и Билбо крећу са позиције *nolo heroizari* коју Толкин спомиње у свом писму (цитираном у уводу тезе) у којем говори о ликовима у херојској. А романса управо креће од неафирмисаних, да би их афирмисала; од слабих да би били искушавани и пронашли снагу; и од страшљивих, да би се суочили са опасношћу и пронашли храброст. Романса је динамика која се остварује кроз авантуру: она уздиже јунака, чиме стоји у опозицији са трагедијом која се бави падом и пропашћу великих који су већ племенити и одважни.

3.2. Хобит

Напуштајући причу о Џајлзу, малом човеку који успева велике ствари, почињемо са причом о још једном малом човеку – односно, *хобиту* – који такође чини немогуће у још тежим околностима. Литерарно сродство ова два лика нам је, стога, добар повод да отпочнемо анализу дела које је својом популарношћу навело Толкина да напише и *Господара прстенова*.

Прича о Билбу Багинсу далеко је познатија него претходно обрађена приповест, а у време писања ове тезе, већ су изашле и три комерцијално успешне адаптације. Укратко, дванаест патуљака и чаробњак Гандалф једног дана долазе у госте код хобита Билба, и увлаче га у своју авантуру. Наиме, пре много времена, змај Смауг⁴²⁸ напао је и освојио њихово краљевство испод планине и отео им злато. Њихов циљ је да упадну у планину,

⁴²⁷ “Giles the reluctant hero comes from the same stock as Tolkien’s Hobbit characters including Farmer Maggot, and his failure to kill a dragon but success in finding its weak spot offers a close parallel to Bilbo’s story.”

⁴²⁸ У српском преводу Мери и Милана Цетинића који се користи у овој тези – Шмауг.

уклоне змаја и поврате изгубљено краљевство и покрадено злато. За ту сврху потребан им је добар обијач, а Билбо је по Гандалфовом мишљењу идеалан кандидат. Билбо у почетку оклева, али на крају решава да крене у авантуру, у којој ће се борити са демонским вуковима – варгама, гоблинима, чудовишним пауцима у Мркој шуми, да би се на крају суочио и са змајем. Књига почиње хумористично и карактерише је лаганија атмосфера, али како радња напредује, тако непријатељи постају све опаснији и амбијент све мрачнији. На крају је змај убијен, док се око планине одвија битка пет армија. Многи од ликова гину, укључујући и Торина Храстоштита, вођу похода, који је повратио краљевство, али није живео довољно дуго да би уживао у свом успеху.

Види се да постоје јасне паралеле између *Хобита* и *Фармера Џајлза*. У оба случаја, протагониста је релативно добростојећи човек из мале средине. Неки од непријатеља су слични, као на пример дивови који желе да скувају Билба и патуљке, и змај који, као што је већ назначено, јесте сродан Крисофилаксу. Ту је и проблематика блага, односно борба око њега.

Међутим, *Хобит* је дубљи и комплекснији. Елементи које имамо у *Фармеру Џајлзу од Хема* понављају се у *Хобиту* као мотив у некаквој музичкој композицији који се даље разрађује и усложњава. Ради се о креативном скоку у готово свим погледима.

И једно и у друго дело карактеришу ведрата атмосфера и хумор. Међутим *Фармер Џајлз* до краја остаје једна хумористична новела, која, иако у себи садржи и смрт и уништење, њима не посвећује превише пажње: све је усмерено ка срећном разрешењу. Пародија се, истина, на крају превазилази вером у људске способности и заједништво, али ни позитивни ни негативни ликови нису схваћени преозбиљно. Насупрот томе, *Хобит* само почиње хумористично, да би се у многим елементима завршио трагично. Непријатељ је све опаснији и мрачнији. На крају, штета коју нанесу змајево харање и одсудна битка, остављају трајне последице на све ликове и историју Средње земље. У исто време, на ободима приче указује се један шири, опаснији и мрачнији свет.

Још је занимљивији однос према материјалном. Патуљци су у читавом Толкиновом легендариијуму приказани као привржени земљи и делима својих руку, од којих се тешко раздвајају. У *Хобиту* је поред племенитог мотива спасења отаџбине, односно, повратка кући, присутан и материјалистички набој. Они не могу да поднесу да њихово муком

створено благо заувек остане у туђим рукама. Врхунац ове тежње види се на примеру Торина који је толико опседнут Светокаменом да је спреман да благо замени за њега. Такође, Билбова крађа овог драгуља га толико разбесни да је у стању да свог дотадашњег сапутника, савезника и пријатеља, због тога убије. Сâм Билбо је средовечни припадник буржоазије, који изнад свега воли комфор и удобност. Рупа у којој живи, скреће нам пажњу аутор, није некаква црвљива, влажна рупа – „ово је била хобитска рупа, а то значи – удобност.“⁴²⁹ (Н: 1). Патуљке најпре прима као госте које треба послужити и отпратити кући. Потписују *уговор о сарадњи* у којем су прецизирани како удео у плену, тако и шта чинити уколико дође до смрти пре обављеног задатка. Комуникација је од самог почетка легалистички посредована а сарадња се заснива на компензацији. То ће се наравно касније променити, али је за нас важно да видимо да онтолошки различита бића (орци, хобити, змај, патуљци) бивају дефинисана у односу на новац, монету, материјално, и да је присутна разлика само у степену привржености материјалном. И Билбо и патуљци потенцијално могу постати гори него што јесу, и сходно ставу према богатству, преобратити се и постати бића налик орцима или змају. Зато је неопходно да сада видимо како изгледа мрачнија страна материјализма.

Та мрачнија страна такође је озбиљније и детаљније насликана него у *Фармеру Џајлзу*. Змајеви се површно могу упоређивати, али по дубини су разлике знатне. Змај из хумористичне новеле није сасвим безазлен, али није ни претерано опасан. Насупрот њему, змај из *Хобита* је озбиљно, незајажљиво зло, неспремно на компромисе. Он је приказан као богаташ опседнут својим благом, а стил којим говори непогрешиво алудира на припаднике аристократске класе: „Змајеви можда немају праву намену за све своје благо, али правило је да га знају у грам, особито кад је дуго било у њиховом поседу...“⁴³⁰ (Н: 204). Када то богатство изгуби, ма колико било бескорисно, змај осећа огроман бес, утом већи што је неоправданији: „Његов бес превазилази опис – врста беса који се виђа само код богаташа који поседују више него што стижу да уживају кад наједном изгубе нешто

⁴²⁹ “it was a hobbit-hole, and that means comfort.”

⁴³⁰ “Dragons may not have much real use for all their wealth, but they know it to an ounce as a rule, especially after a long possession...”

што су веома дуго имали, али никад раније нису ни користили ни потребовали.⁴³¹ (Н: 205). Сликање покварености и неумерене жеље за богатством се ту не зауставља. Бауци (који се у *Господару прстенова* називају орцима) су такође грабљивци, и једино су способни да праве ружне и ефикасне ствари за убијање и уништење:

Елем, бауци су окрутни, неправедни и без срца. Не умеју да направе ишта лепо, али су прилично вешти. Могу копати тунеле и водити руду као највештији патуљци, кад им је стварно до тога стало, мада су већма неуредни и прљави. Чекиће, секире, сабље, бодеже, пијукe, клешта, а такође и прибор за мучење праве веома добро или присиле друге да их израде по њиховој замисли – заробљенике и робове, који морају радити док не умру од чежње за ваздухом и ветром. Сасвим је могуће да су они изумели неке од направе које су доцније узнемиравале сет, посебно изванредне направе за убијање великог броја људи одједном, јер су се они одувек одушевљавали точковима и машинама и експлозијама. Исто тако, избегавали су да раде сопственим рукама кад год је то било могуће; али у ова времена и у овим дивљим крајевима они не беху толико напредовали (како се то каже).⁴³² (Н: 59).

Џек Зајпс (Jack Zipes) у овоме види критику капиталистичког система (Зајпс: 2002: 171) и тврди да између Толкина и Ернста Блоха постоји сличност по утопизму. Лако је повући паралеле са садашњим добом самонаводећих ракета, дронова, беспилотних летелица, али такође не треба заборавити да је Толкин учествовао у Првом светском рату у ком је први пут употребљен тенк, док су на Соми и другим ратиштима испробавана најновија средства која не само да су ефикасно одузимала људске животе већ су и трајно мењала пејзаже. Међутим, то би можда било исувише једноставно и лако поређење према последицама, а

⁴³¹ “His rage passes description – the sort of rage that is only seen when rich folk that have more than they can enjoy suddenly lose something that they have long had but have never before used or wanted.”

⁴³² “Now goblins are cruel, wicked, and bad-hearted. They make no beautiful things, but they make many clever ones. They can tunnel and mine as well as any but the most skilled dwarves, when they take the trouble, though they are usually untidy and dirty. Hammers, axes, swords, daggers, pickaxes, tongs, and also instruments of torture, they make very well, or get other people to make to their design, prisoners and slaves that have to work till they die for want of air and light. It is not unlikely that they invented some of the machines that have since troubled the world, especially the ingenious devices for killing large numbers of people at once, for wheels and engines and explosions always delighted them, and also not working with their own hands more than they could help: but in those days and those wild parts they had not advanced (as it is called) so far.”

не узроцима. Заправо, мањи проблем су оружја, а већи начин гледања на свет. Ако су орци у неку руку слика модерних људи који су опседнути уништењем, онда се та аналогија треба свеобухватно применити. Модерни људи су такође опседнути ефикасношћу на уштрб лепоте. Лепе ствари настају из односа љубави; када такав однос не постоји, онда су људи само вешти или спретни. Наводно је Јован Дучић рекао да је лукавост памет подлих. Лукавост постиже циљ, али није утемељена у етичком понашању и не води добру. Орци и патуљци различити су у томе што патуљци поред спретности имају и љубав према својим алатима и материјалима које обрађују. Још једна критика савременог друштва односи се на идеју прогреса. Орци, као ни модерни људи, не воле много да раде сопственим рукама. Нарочита иронија почива у чињеници да тада још нису били у могућности или нису били довољно напредни да се ослободе ручног рада. Из те перспективе ми, савремени људи, који се непрестано хвалимо напретком, очито смо постали орци. У *Господару прстенова* Толкин ће указати како су орци слични модерним људима. Ана Ванинскаја (Anna Vaninskaya) у свом чланку о Толкину и модерности, примећује: „Орци са којима се Фродо и Сем сусрећу у Мордору користе најмодернији идиом у књизи; они очигледно говоре као војници из двадесетог века, али такође и као државни или партијски функционери, нижи чиновници.“⁴³³ (Ванинскаја 2014: 363).

Са друге стране, ни Билбо није имун на искушења материјалног. У имагинативном представљању капиталистичког система које је Толкин извео кроз споменуте ликове, постоји и нарочито место за хобите. Заправо, они су најближи буржоаској класи. О томе врло проицљиво говори Том Шипи, истичући да је Билбо у дружину патуљака уведен као разбојник. Српска реч нам не говори много, али оригинална енглеска реч „burglar“ је од непроцењиве вредности за разумевање. Наиме, она је етимолошки везана за друге две речи, *burgulator* и *burgeois* – што, процењује Шипи, није могло да промакне Толкину као специјалисти за филологију:

Како Оксфордски речник енглеског указује, *burgulator* је неко ко упада у куће, *burgeois* је неко ко у кући живи. Они су повезане супротности, као Грамзи-Багинси

⁴³³ “The Orcs that Frodo and Sam encounter in Mordor use the most modern idiom in the book: theirs is the distinctly the speech of twentieth-century soldiers, but also of government or party functionaries, minor officials.”

и Багинси. Гандалф има намеру да Билба премести са једне стране, снобовске стране, на другу страну.⁴³⁴ (Шипи 2002: 10).

Билбо је уљуљкан у свом друштвеном положају можда и више него Џајлз. Он је већ постао члан буржоаске класе. Потенцијално, он се лако може искварити и ући у горе модусе постојања попут орка или змаја. Наравно, потенцијално, као што је то Гандалфова намера, Билбо од становника удобне виле може постати и њен разбојник, а смисао лежи у победи над самим собом. Веома слично се може рећи и за патуљке. Они имају опсесиван однос према богатству, подједнако јак као однос према отаџбини коју желе да поврате, и са тим проблемом такође морају да се изборе.

На основу претходног, како повући црту између добра и зла, исправне и погрешне стране у сукобу? Сви наведени ликови имају неадекватан однос према земаљским богатствима, па ипак неки су на правој страни и на крају побеђују. Тиме се не жели рећи да су у праву јер побеђују. Напротив, наша теза је да побеђују јер су у праву. Али, како би победа која би само прерасподелила богатство заиста била шупља победа, ми на основу ње не можемо вршити веродостојну диференцијацију. Наш циљ је овде да укажемо на дубљу победу. Платон је у *Законима* рекао да је човек стално у рату са самим собом. Највећа победа је победити самога себе (Платон 2004: 7). Спољашња победа коју је дружина патуљака и Билба извела је заправо унутрашње победе ових ликова који су превладавши своје навике, стечене импулсе, тиме искорачили у слободу.

Међутим, ситуација у *Хобиту* је сложенија него у *Џајлзу*. У овом другом имали смо налажење решења у традицији која су омогућила Хему да се одбрани од змаја као симбола халапљивости и нагомилавања материјалног. Они су били пронашли веру у сопствене снаге као и храброст да се одупру. Због тога је *Џајлз* и као текст имао извор у средњовековној традицији, а најпре у *Сер Гавејну и Зеленом витезу*. У том погледу *Хобит* је такође интертекстуално снажно повезан са традицијом. Рејтлиф наводи неке од ових извора - *Старија Еда*, *Сер Орфео*, исландске бајке, *Сага о Хеидреку*, Марија Француска, *Господин Нан и Кориган* (присетимо се, извор за *Песму о Отруу и Итрун*), *Сага о*

⁴³⁴ “A *burgulator*, as the OED points out, is someone who breaks into mansions, a *bourgeois* is someone who lives in one. They are connected opposites, like Sackvilles and Bagginses. Gandalf means to move Bilbo from the one side, the snobbish side, to the other.”

Волсунзима. Списак је толико дуг да би неко могао закључити да ће Толкин само механички искомбиновати елементе, али Рејтлиф закључује да „оно што на први поглед делује као позајмљивање, када се ближе погледа, испада као извори инспирације који су слободно прилагођени да би служили некој новој сврси.“⁴³⁵ (Рејтлиф 2014: 123). Зар управо то није био Кретјенов метод композиције: преобликовање старих материјала ради остваривања новог смисла?

Проблем заправо постаје видљив кад видимо да у *Хобиту* није потребно нарочито успостављати контакт са херојском традицијом. Она је већ присутна преко ликова патуљака. Управо то је и најзанимљивије: *ни патуљци нису успешни*. Херојски импулс пробуђен код Џајлза спасио је и њега и његово село. Иако је исти тај импулс присутан и код патуљака, они су ипак подлегли жељи за златом. На основу тога можемо закључити да је и херојски менталитет склон кварењу. Толкинов роман је у извесном спору са древном традицијом којом је био надахнут. У том контексту имамо и коментар Џејн Ченс која прави паралелу између Беовулфовог јунаштва и Билбовог јунаштва: „Главна разлика, стога, између Толкинове концепције Беовулфа као јунака у есеју и његове концепције Билба као јунака у *Хобиту* је Билбов успех у борби са буквалним и унутрашњим чудовиштима, што је, макар за Толкина, у супротности са Беовулфовим коначним неуспехом.“⁴³⁶ (Ченс 2001: 52).

Поново видимо једну од одлучујућих карактеристика романсе – јунак има унутрашњост, његов душевни живот је отворен и проблематизован. У *Беовулфу* немамо такав душевни сукоб. Беовулфова жеља да буде сахрањен са златом, и пре тога да, иако стар и у на измаку снаге, нападне змаја, приказала је немогућност да самога себе савлада. Билбо је пак јунак романсе и стога се непрестано мења. Авантура и трансформација су нераскидиво повезане. Због тога што је Билбо успео да измени себе, успео је и подухват. Циљ подухвата и јесте била унутрашња промена.

⁴³⁵ “What at first glance look like borrowings turn out, on closer scrutiny, to be sources of inspiration freely adapted to serve some new purpose.”

⁴³⁶ “The major difference, then, between Tolkien’s conception of Beowulf as hero in the essay and his conception of Bilbo as hero in *The Hobbit* is Bilbo’s success in combating literal and internal monsters, in contrast, at least for Tolkien, to Beowulf’s final failure.”

Појава Билба Багинса кључна је за успех у борби против наизглед надмоћнијег непријатеља. Важно је приметити да за разлику од класичне романсе или витешког романа Билбо не иде сам.⁴³⁷ Тек удруженим снагама Билбо и патуљци су у стању да дођу до победе. Заједништво које остварују Билбо и патуљци, као и уточишта која им пружају помагачи, доприносе томе да они *физички* стигну до свог одредишта. Сазревање кроз које пролазе подједнако је битно и до њега долазе заједничким путовањем. Зато је Билбо средишња фигура која је својом појавом била у стању да изведе ту промену. Наиме, Билбо је слика и прилика класичног припадника буржоаске класе, али се истовремено наглашава да је припадник фамилије Тук, која је позната по ексцесним особама, склоним чудним подухватима и авантурама. У Билбу већ постоји одређени потенцијал који њега на потиснутом плану одваја од живота којим живи у тренутку када Гандалф започиње Билбову иницијацију. Хобити нису авантуристички сој, али Билбо припада породици која се из тог шаблона издваја. Други начин на који је Билбо у средишњој позицији блиско је везан за књижевноисторијску епоху у којој Толкин ствара. Наиме, иако је његова прича херојска, она је ипак испричана из угла бића које је по понашању, навикама, па чак и друштву и обичајности тог друштва, изразито модерно. Како примећује Шипи, „Толкин није желео да се иронијски постави према јунацима, али ипак није могао уклонити модерну реакцију. Његов одговор на ову потешкоћу је Билбо Багинс, хобит, анахронизам, лик чија је улога макар на почетку изразито улога посредника.“⁴³⁸ (Шипи 2003: 71).

Билбо има двоструку улогу: као лик је приступачан за модерног читаоца који ће се лако идентификовати са њим; у исто време примером показује да се и модеран човек може „спасити“. У томе је смисао Толкиновог антииронијског става. Он не жели да се подсмева савременом човеку и његове авантуре представи као сањарије или бег од стварности. Човек не постаје пустолов зато што води испразан живот, као што сматра Симон де Бовоар. За Толкина није од примарне важности којем историјском периоду човек припада, јер за њега авантура није ствар бескрајних лутања, већ егзистенцијално питање изласка из устајалог, предвидљивог окружења. Она се препознаје по дејству које има на људску

⁴³⁷ Исти је случај и са *Господаром прстенова*.

⁴³⁸ “Tolkien did not want to be ironic about heroes, and yet he could not eliminate modern reaction. His response to the difficulty is Bilbo Baggins, the hobbit, the anachronism, a character whose initial role at least is very strongly that of mediator.”

душу. Тако човек у забавном парку може проћи кроз разне врсте брзих возова, сплавова, скакања са висине и осталих ситуација у којима ће прорадити адреналин, и из њих изаћи шокиран, ужаснут, срећан, задовољан – а да то све не остави никаквог утицаја на њега и он остане уобичајени конзумент – јер је, уосталом, као конзумент и отишао у забавни парк, да *купи* себи авантуру. Ако је Билбо слика савременог човека, онда има наде, поручује Толкин, а претходно апострофира у једном од својих писама:

Људи заиста иду, и у историји су ишли на путовања и у потраге, без икакве намере да глуме алегорије живота. Није истина да се за прошло или садашње време каже да 'само богати или они који су на одмору могу да оду на путовања'. Већина људи иде на неко путовање. Било да су дугачка или кратка, са задатком или напосто да би отишли 'тамо и опет назад', није од првенствене важности. Као што сам покушао да изразим у Билбовој „Путној песми“, чак и шетња од поподнева до вечери може имати важне последице. Када Сем није стигао даље од Шумовитог Краја њему су већ биле 'отворене очи'. Јер ако има нечега у путовању било које дужине, за мене је то ово: спас од стања беспомоћног пасивног човека који трпи налик на биљку, испољавање, ма колико мало, воље и покретљивости – и радозналости, без које рационални ум постаје затупљен.⁴³⁹ (Letters: 239)

Из овог угла видимо да је заиста од Билба зависео успех. Патуљци су приказани као бића без дома, луталице, који не уче из својих грешака. Чак се може рећи да се, помало неочекивано, у архаичном свету Средње земље патуљци горе сналазе него Билбо. Како примећује Мајкл Драут (Michael Drout), патуљци крећу на пут, а да никакав адекватан план нису осмислили како ће стићи до циља, нити шта ће радити ако и када до тог циља стигну (Драут 2015) – заправо, онај који све време попуњава рупе у плану је управо Билбо, који је сналажљив, довитљив, и непрестано их извлачи из неприлика. А највећи допринос

⁴³⁹ “Men do go, and have in history gone on journeys and quests, without any intention of acting out allegories of life. It is not true of the past or the present to say that 'only the rich or those on vacation can take journeys'. Most men make some journeys. Whether long or short, with an errand or simply to go 'there and back again', is not of primary importance. As I tried to express it in Bilbo's Walking Song, even an afternoon-to-evening walk may have important effects. When Sam had got no further than the Woody End he had already had an 'eye-opener'. For if there is anything in a journey of any length, for me it is this: a deliverance from the plantlike state of helpless passive sufferer, an exercise however small of will, and mobility – and of curiosity, without which a rational mind becomes stultified.”

победи јесте када Билбо вешто манипулише Светокаменом знајући његову вредност и за једну и за другу страну у спору. Билбо је у стању да то учини зато што, како каже Драут, он уме да види обе стране, док Торин то не уме (Драут 2015). Билбо зна како функционише „буржоаска економија“, а у међувремену је стекао увид у суштину јуначког кодекса који мотивише Торина. Тај шири поглед је оно што је од кључне важности. Ако се на тренутак вратимо на Џејн Ченс и њено поређење са *Беовулфом*, може се извести закључак да Торин понавља Беовулфову грешку. Ни он није у стању да се ослободи својих навика. Могућа је и паралела са Сер Гавејном, који такође „крши правила“ и бива више довитљив него етичан у својој одлуци да прикрије последњи дар и да га на крају и обуче не би ли тако избегао смрт. Драут коначно изводи закључак како ова асимилација оба кодекса, оба стила живљења, има позитиван ефекат:

У Билбовим потезима око Светокамена, Толкин илуструје како вредности буржоаског света могу спасити јуначки свет од његових најгорих тенденција. Јер док буржоаски свет можда не поседује храброст, издржљивост, несавитљиву вољу и упорну решеност јуначког света, он има друге врлине: компромис, поштење и идеју да постоји решење за већину спорова на обострано задовољство.⁴⁴⁰ (Драут 2015).

Разноврсност, а не монолитност; динамичност, а не статичност; заједница, а не усамљеност; напуштање удобности, а не повлачење у ушушканост; прихватање опасности, а не претерана опрезност: све су ово предуслови за успех. Те врлине Толкин апострофира у *Хобиту* и оне су неопходне да би се зауставила пропаст и на боље променио живот актера у причи. Од витешког романа, Толкин је преузео авантуру и бројне мотиве; од романсе осећај за чудесно и бескрајни свет; а од модерности је Толкин је наследио човека који жели буде спашен од учмалости и досаде, али којег само аутентична авантура може подстаћи на физичку и духовну покретљивост. Без Билба, не би само Торин Хрastoштит прошао као Турин већ и остали патуљци. Колико год да се у *Хобиту* критикују савремени

⁴⁴⁰ “Instead, in Bilbo’s actions with the Arkenstone, Tolkien illustrates how the values of the bourgeois world might save the heroic world from its own worst tendencies. For while the bourgeois world may not possess the bravery, stamina, unbending will and single-minded determination of the heroic world, but it has other virtues: compromise, fairness, and the idea that there is a mutually beneficial solution to most disputes.”

свет, капитализам, конзумеризам, насиље, рат, материјализам, толико се у његовом главном лику очитује вредност савременог човека којем његова дистанца омогућује да ствари посматра шире и изнађе решења до којих људи који остају само у оквирима својих епоха нису у стању да дођу.

3.3. *Господар прстенова*⁴⁴¹

Анализу најзначајнијег Толкиновог дела почећемо аналогичном са средњовековном књижевношћу. Наиме, у *Беовулфу* је постојала градација непријатеља, тако да је сваки следећи непријатељ био све страшнији и опаснији. Најпре је ту био Грендел, затим Гренделова мајка, и на крају змај. У претходна два одељка имали смо сличну прогресију. Прво је у хумористичној новели *Фармер Џајлз од Хема* непријатељ био змај Крисофилакс и њега је било могуће укротити. Затим смо у у *Хобиту* имали више непријатеља који су представљали уништење и на буквалном (кроз разарање, ратове, сакаћење) и на симболичком плану (поседовање ради поседовања, грамзивост, материјализам). У *Господару прстенова* непријатељи су још озбиљнији. Саурон је, како Толкин вели, нешто најближе потпуном злу (Letters: 243). Иако се у делу појављује само једном, лик Саурона открива стање свести које доводи до грамзивости и материјализма. Саурону се може плодносно прићи у контексту историје и културе двадесетог века. Прстен, као што је Толкин више пута истицао, није атомска бомба, већ дух технологије. Разумети Саурона и његов план и програм за Средњу земљу значи прозрети технолошки ум који је у стању да смисли и интернет и атомску бомбу – Прстен се може применити на оба савремена изума. Сукоб се више не води између друштвених класа већ између *погледа на свет*. Фантазија и романа потичу из искуства неограничености и слободе. Сауронова свест је, као што ћемо

⁴⁴¹ Основу за овај део чини претходно објављен рад аутора тезе, „Природа као женски принцип у роману Џ. Р. Р. Толкина и адаптацији Питера Џексона“, Књижевност и језик, LVIII/3–4. Међутим, при интеграцији у ову тезу, рад је претрпео бројне измене, почев од цитиране литературе, до измене неких закључака; многи аргументи који се овде јављају проистекли су из проучавања литературе у периоду између објављивања рада и писања овог поглавља, и представљају у овом тренутку коначне ставове аутора на дату тему; такође, неки аргументи не проистичу из самог рада, већ из претходног текста ове тезе. У свим разликама у изнешеним закључцима, аутор даје предност новијим у односу на старе и сматра их побољшањем у односу на њих.

видети, скучена, тиранска и неслободна. Отуда Сауринов пораз има велико симболично значење. Спас од технолошко-утилитарног гледања лежи у светоназору својственом романси. Витешки роман је давно поставио питање „Шта је човек?“ и дао одговор да је човек биће авантуре. Чудовиште, не-човек код Кретјена, није знало за потраге и походе. Непријатељ у Толкиновој романси је највећи противник авантуре. Толкинова романса је прича о одбрани људскости од духа технике и технологије, који је Мартин Хајдегер обележио као најопаснији аспект савремености. Када будемо разумели ове проблеме на примеру *Господара прстенова*, схватићемо зашто је важно и вредно читати романсе и заједно са њима и средњовековне витешке романе. *Господар прстенова* је зато апологија и жанра и модуса.

Неопходно је најпре издвојити феномене технологије у *Господару прстенова*, да бисмо открили зашто је дошло до Сауриновог пада, односно, зашто је, упркос свему, невелика дружина била успешна. Прича о успеху није величање успеха као таквог, већ враћање на Мекдоналдову примедбу да, каква год да је фантазија, етика мора бити јасна (Мекдоналд 1883). Добри не постају добри победом, већ побеђују јер су добри. Разликовање добра и зла је веома битно да бисмо избегли скучено тумачење Толкина као заступника анахроних вредности. Сусрет са *Господаром прстенова* релевантан је за наш век планетарне технологије. У том смислу ова романса је крајње модерна. Али, зашто би хобити требало да превагну? Да ли је Толкин реакционаран? Да ли је његово дело мотивисано атавизмом те идеализује предтехнолошко доба? Ствари нису тако једноставне. Век технологије такође је доба филма. *Господар прстенова* је у виду филма изашао на самом почетку двадесет и првог века. Ради се о филмској трилогији (*The Fellowship of the Ring* (2001), *The Two Towers* (2002) и *The Return of the King* (2003)) коју је режирао Питер Џексон (Peter Jackson). Не само да је за снимање коришћена најсавременија технологија, већ су и технолошки аспекти дела још више наглашени – што само показује да је Толкин антиципирао промену света у двадесетом веку. У расправи ћемо са романсе прелазити на филм и обратно. На тај начин ћемо видети како су потенцијали романсе даље разрађивани у филму. Ово поређење може нам осветлити неке аспекте дела који би можда остали непримећени или недовољно обрађени да нису (са мање или више вештине) били прилагођени филмској публици.

Пошто је намера да се укаже на релевантност за садашњу технолошку епоху, послужили смо се студијом Доне Харавеј, „Манифест за киборге: наука, технологија и социјалистички феминизам осамдесетих година двадесетог века“. Проблематизујући однос човека и нових технологија Харавејева обрађује тему природног и, могло би се рећи „пост-природног“, односно „преласка са удобних старих хијерархијских доминација на застрашујуће нове мреже“ (Харавеј 2002: 178). Она уочава напетост између *природног* и *вештачког (људски створеног)* и спајање ова два аспекта. Харавејева нуди списак дихотомија релевантних за ово спајање, а за нас су најзанимљивије следеће: *репродукција – репликација, полност – генетски инжењеринг, рад – роботика*. Она говори и о вибрирању и нестајању границе између природе и културе. Према њој, човек је све мање господар технологије, а све више живи у симбиози са њом: од пуког средства технологија постаје *продужетак* човековог бића. Представник те целине управо је киборг, постродно биће код ког се не може тачно рећи где почиње човек а где се завршава машина. Човек и машина срастају – као Прстен и његов носилац. Прстен се може разумети као симбол духа технике који носиоцу омогућује невидљивост; навлачењем прстена, човек навлачи своје ново рухо, *учествује* у том духу. Саурон је командант армије чији војници (орци) се лако могу уклопити у схему киборга на начин Доне Харавеј. Као што смо рекли у уводу, Сауронова технологија је претња хуманости. Носилац Прстена постаје невидљив за друге људе. Он у ствари полако престаје да буде човек.

Посматрајући однос између дела и адаптације, можемо видети како су Толкинови ставови о технологији додатно разрађени у филмовима. Док се Толкин у својој романси јавља у улози историчара-елегичара, приповедајући о историји давно изгубљеног света, Џексон је махом историчар-натуралиста: попут ревносног археолога Џексон је ископао свет Средње земље и показао сву бруталност борбе између добра и зла. Количина специјалних ефеката, сценографије и кореографије је исто тако запањујућа као Толкинова посвећеност детаљима; Толкинове ионако опширно приказане битке су код Џексона оживљене још непосредније са пуно сакаћења, уништења, паљења и рушења. Оваквих сцена нема толико у Толкиновом делу, и чини се да су ту јер су прихватљиве за савремену публику која, као што каже Бењамин, „своје властито уништење доживљава као естетско задовољство првог реда.“ (Бењамин 1974: 149).

Толкинов однос према технологији, односно, *Машина*, изразито је негативан. Џексон је, међутим, са пуно страсти користио технологију при екранизацији. Може ли се овакав његов потез сматрати ублажавањем Толкинове замисли да је технологија зло? Мишљења смо да се Џексон користи високом технологијом да би проговорио о њој из Толкиновог угла и приказао сву њену бруталност. Филмској публици није довољно рећи да је Прстен средство принуде, и да су Саруман и Саурон индустријалци и експлоататори – потребан је и визуелни увид.

Крајње последице технологије по свет дате су у слици Сауроновог краљевства, Мордора. Мордор је једна сабласна земља, сва у пустошима и голим стенама, са растињем попут закржљалог жбуња. Њоме доминирају сиви тонови, недостатак сунца или било какве природне светлости. Док Фродо и Сем кроз њу пролазе, Сунце се успиње на истоку, али

„...овде је било још мрачно као ноћ. Планина је тињала и њене ватре су се угасиле. Сјај избледе са литица. Источни ветар, који је дувао још откад су напустили Итилијен, сада је изгледао мртав. Споро и мучно они су се спуштали, пипајући насумице, посрћући, пузећи између камења и трња и мртвог дрвета у слепим сенкама, доле и доле, док више нису могли даље.“⁴⁴² (RK: 927).

Недостатак неке особине код Толкина има негативан предзнак. За њега је зло недостатак доброг, а Мордор, као мртву земљу, карактеришу предели у којима нема живота и све бледи, вене и клоне.

Обратимо пажњу на Толкинову примедбу да је планина тињала, али да се потом угасила. Ова примедба је врло битна ако погледамо како је Џексон представио Мордор. Планина код Толкина и сама умире, док код Џексона никада не мирује. Око ње се земља непрестано тресе, а из њеног гротла куљају ватра и дим. Црвени и јаки тонови истичу се наспрам сивица и мрака Мордора, и земља је не само болесна, загађена и потпуно опустошена, већ се сугерише и крволиптање из утробе. На почетку романа, али и

⁴⁴² “... but here all was still dark as night. The Mountain smouldered and its fires went out. The easterly wind that had been blowing ever since they left Ithilien now seemed dead. Slowly and painfully they clambered down, groping, stumbling, scrambling among rock and briar and dead wood in the blind shadows, down and down until they could go no further.”

екранизације, говори се да је Саурон поново изградио своју мрачну, окомиту кулу Барад-дур, и она је код Џексона приказана као застрашујуће, назубљено копље које задире дубоко у ткиво земље. Саурон је подјармио земљу, али ју је и пробурао и тиме засновао своју доминацију над њом; она крвари тамо где је пре неколико хиљада година начинио свој Прстен, средство за овладавање читавом Средњом земљом.

Док је Мордор и у књизи и у филму дато стање, његова паралела – Изенгард – јесте технолошки пакао у *настајању*. Описан као природна идила пре Сарумановог деловања, Изенгард после Саруманових дела почиње да доживљава своју трансформацију и од врта природе постаје фабрика. У филму је насилна индустријализација приказана сценама откидања дрвећа из корења, копањем огромних рупа у земљи и грађењем бране да би се снага воде уставила и контролисала за потребе индустријске производње. Земља је разрована јарцима и каналима уздуж и попреко; у њеној унутрашњости отварају се ковачнице за производњу оружја, и у њима увелико букте пламенови индустрије, како нам Саруман поручује у екранизацији. Оно што је Толкин наговестио својим описима, Џексон је пренео на егзактнији ниво и учинио да један од ликова то заправо и изговори. Лијам Кембел у чланку под називом „Природа“, каже следеће: „Саурон, којег на једном месту Толкин назива „Господаром магије и машина“ (*Писма* 146) јесте архитекта напада и на људе и на пределе Средње земље: он је доносилац деструктивних машина и технологије.“⁴⁴³ (Кембел 2014а: 439). Подлежавши привлачности Прстена, Саруман је постао Саурон.

Поново имамо доминацију црвених тонова на сиво-црној подлози што асоцира на крв; земља је рањена, нешто површније него у случају Мордора, али и Изенгард је представљен као умањена верзија Мордора. У филмовима се види да је Џексон препознао ове аналогije и пренаглашавањем их претворио у маркере по којима врло лако препознајемо када се јунаци налазе у пријатељском и природном окружењу, а када у демонској близини антагониста. Није случајно што су употребљене зелена и црвена боја (које су у спектру супротне) да се означе супротности природе и индустрије, добра и зла.

⁴⁴³ “Sauron, who was once referred to by Tolkien as the “Lord of magic and machines” (Letters 146) is the architect of the assault on both the people and the landscapes of Middle-earth: he is the bringer of destructive machines and technology.”

У стилу савремених заговорника индустријског прогреса, ни Саурон ни Саруман нису у стању да виде природу осим као извор сировина. И Саурон и Саруман пребивају у својим кулама, физички одвојени од тла и на остала бића гледају са висине и са осећањем надмоћи. При томе је Саруман комплекснији лик. Као и Гандалф, дошао је у Средњу земљу са намером да се бори против Саурона. Али на крају је толико изучавао непријатеља и његове вештине да се претворио у њега. Саруман представља упозорење да се против технологије не може борити искључиво технолошки, што је налик на идеју да свака борба против система оснажује систем. Кроз лик Сарумана Толкин поручује: борба против Саурона мора се водити на вишем нивоу. Саруманова средства нису довољна да се уништи Саурон; када би Саруман успео да победи, крајња последица би био неки нови Саурон. Ова идеја да је опасно служити се средствима непријатеља се непрестано потенцира у романси: и Гандалф и Галадријела, када им је понуђен Прстен, говоре да би тако постали нови тирани Средње земље. Не само да пораз доноси губитак људскости, већ и победа по сваку цену доводи до истог исхода.

Следеће питање је како се ови исти ликови односе према самој технологији. Сетимо се става Доне Харавеј да је технологија заправо продужетак људског тела. За разлику од конкретних техничких оруђа, она сада постаје *начин гледања*, у великој мери утичући на наше опажање света.

И код Толкина и код Џексона видимо да је Саурон *фиксиран* на једној локацији; он се не појављује као активан лик у *Господару прстенова*. Он је све више идеја зла, а све мање стварно материјално присуство, али у овом погледу се Џексон додатно удаљава од Толкина. Код Толкина је Саурон итекако материјалан. Он је гигантског стаса, црне коже, и има девет, а не десет прстију на обе шаке, и пребива у својој мрачној кули. Џексон је физичко одсуство Саурона егзактније приказао као жареће око без физичког тела. Џексон је тако заузео становиште да су Прстен и Орци његов најматеријалнији део – његов технолошки продужетак, да се изразимо у складу са претходном расправом.

Сасвим је слична ситуација у вези са Саруманом – пошто су његове војске поражене (симболично је да је то учинила природа у виду свесног дрвећа) и његова индустријска машинерија је толико уништена да ју је немогуће обновити, и он сâм је

поражен и сведен само на своја лична средства. Након тога се показује немоћним да нанесе неко веће зло.

Треба нагласити да ни Саурон ни Саруман нису убијени, већ је уништењем њихових спољашњих средстава моћи пресечена могућност да се обнове. Саурон је и даље жив и *опстаје* као дух зла, који је толико пао да се не може предвидети његов поновни успон. Говорећи о судбини Прстена и о различитим алтернативама, Гандалф каже:

„Ако га он поново задобије, ваша срчаност је узалудна, а његова победа биће брза и потпуна: тако потпуна да нико не може предвидети крај њен док овај свет траје. Ако буде уништен, онда ће он пасти, а његов пад ће бити тако низак да нико не може да предвиди његов успон икада више. Јер он ће изгубити најбољи део снаге која му је била прирођена у његовом почетку, и све што је било начињено или започето том моћи смрвиће се, и он ће бити осакаћен заувек, постајући пуки дух злобе који изједа самога себе у сенкама, али не може поново да расте или узме обличја.“⁴⁴⁴ (RK: 888, 890).

За разлику од Саурона и Сарумана, њихови противници су покретљиви и имају активан приступ. Они се крећу уздуж и попреко Средње земље и ослањају се више на своје сопствене способности него на киборшко-технолошке продужетке као што су у првом реду Прстен, а затим и Орци и Утваре прстена, те различите справе, попут катапултова и бојних кула којима се Саурон и Саруман служе. Фродо и Сем прелазе пут од више хиљада километара; исто се може и рећи за Гандалфа, који се креће између више локација не би ли дао максимални допринос у рату против Сенке. Такође, за разлику од наведених антагониста, готово сви представници „добре стране“ учествују лично у биткама, ризикујући живот, уместо да пусте друге да бију њихове битке.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴“If he regains it, your valour is vain, and his victory will be swift and complete: so complete that none can foresee the end of it while this world lasts. If it is destroyed, then he will fail; and his fail will be so low that none can foresee his arising ever again. For he will lose the best part of the strength that was native to him in his beginning, and all that was made or begun with that power will crumble, and he will be maimed for ever, becoming a mere spirit of malice that gnaws itself in the shadows, but cannot again grow or take shape.”

⁴⁴⁵ Епизода која је изостављена из филма, али која у књизи управо наглашава горњу претпоставку о ослањању на сопствене могућности, јесте она са Томом Бомбадиллом. Он у овом погледу служи као најоштрији контраст Саурону. Бомбадил нема слуга, и буквално се ослања на својих десет прстију да би водио самосталан и срећан живот. Њега се уопште не дотичу ратови који се воде у чак врло непосредној

Како стоје ствари са главним симболом технологије око којег су структурирани конфликти две стране? Како се аутор односи према Прстену као симболу технологије? У једном од својих писама, Толкин говори о проблематици значења и функције прстена у роману и каже:

Прстен Сауранов је само још једна од разних митских обрада смештања нечијег живота, или моћи, у неки спољашњи објекат, који је затим изложен заплени или уништењу са разорним последицама по ту особу. Ако бих „филозофски размотрио“ овај мит, или барем Прстен Сауранов, рекао бих да је то митски начин представљања истине да ако хоћемо да потентност (или барем потенцијалност) применимо са одговарајућим последицама, она нужно мора бити екстернализована, и на тај начин, у мањем или већем степену, прелази из непосредне контроле те особе. Човек који жели да примењује „моћ“ мора имати подређене, у које он не спада. Али онда он зависи од њих.⁴⁴⁶ (Letters: 279)

Овај мотив се често јавља у бајкама. Сетимо се нашег Баш-Челика или руског Кашчеја Бесмртног, чије душе најчешће пребивају преко мора у некој ситној животињи или јајету. Када јунак успе да нађе предмет или живо биће у којем та душа пребива и разори га, они бивају уништени. Код Баш-Челика, ради се о његовом јунаштву скривеном у птици:

„Далеко одавдје има једна висока планина, у оној планини једна лисица, у лисици срце, у срцу једна тица, у оној је тици моје јунаштво, ама се она лисица не да лако ухватити: она се може претворити у разне начине.“ (Стефановић-Караџић)

близини; сходно својем начину живљења, он не показује никакву жељу за моћи. И не само да је једини лик у књизи који не исказује апсолутно никакву жудњу или интересовање за Прстен, већ и сам прстен на њега нема никакво дејство, не дајући му невидљивост као другим ликовима, а камоли увећану моћ или амбицију да влада светом.

⁴⁴⁶ If I were to 'philosophize' this myth, or at least the Ring of Sauron, I should say it was a mythical way of representing the truth that *potency* (or perhaps rather *potentiality*) if it is to be exercised, and produce results, has to be externalized and so as it were passes, to a greater or less degree, out of one's direct control. A man who wishes to exert 'power' must have subjects, who are not himself. But he then depends on them.

Код Кашчеја Бесмртног имамо случај да је Кашчејева смрт некако одвојена од његовог тела:

– Моја је смрт – одговори Кашчеј – на том и том месту; тамо је храст, под храстом ковчежић, у ковчежићу зец, у зецу патка, у патки јаје, а у јајету моја смрт. (Косијер 2007: 190).

У овој, као и у осталим бајкама, овај предмет симболизује искључиво снагу власника предмета. Смисао је вероватно (као у случају Ахилове пете) да се укаже да и најјачи имају неку фаталну слабост. Могуће је убити легендарног борца, поразити змаја (као у *Хобиту* са осетљивим местом на стомаку) или победити Баш-Челика. Магични предмет још једном успоставља везу између усмене књижевности и романсе, легитимизујући дијахронијски приступ, и наслањајући се тиме на дискусију из првог дела тезе, где смо видели да се и Кретјен служио народним причама и поседовао метод за њихово преобликовање. Толкин је у том смислу модерни Кретјен.

Магични прстен који дарује невидљивост био је предмет филозофске анализе у античко доба. Код Платона у *Држави* имамо управо такав прстен и етичку расправу да ли је исправно користити такву моћ ради личног богаћења. Видимо да Платон промишља феномен који је већ постојао у народној причи. Нешто слично имамо и код Толкина и отуда Прстен постаје симбол моћи, технологије, а не искључиво начин да се порази Саурон. Доказ лежи у чињеници да је Прстен моћи могуће користити независно од Саурона. Кашчејева душа скривена у јајету функционише тако да кад је млади јунак притиска, Кашчеју бива све теже. Подударање између Кашчеја и Саурона видимо када Саурон нестаје након уништења Прстена. Али, када говоримо о *независности употребе*, онда видимо да Прстен носиоцу даје невидљивост независно од Саурона. Његова моћ се пројектује на спољашњег чиниоца, у овом случају, Прстен, али и Сауროнове армије. Сауоронова сила расте како се број потчињених повећава, али како се он у исто време на своје потчињене ослања да би испољио своју моћ, све више и више од њих зависи. Рад његових руку премешта се у рад хиљаде других руку. Прстен је стога и симбол принуде, овладавања туђом вољом за сопствене сврхе, контролисања развоја према одређеном плану и програму. Дејвид Луелин Додз у чланку о технологији и субкреацији,

проблематику Прстена ставља у контекст овладавања смрћу. Наиме, Додз наводи епизоду у историји Средње земље о острвској цивилизацији Нуменор. Нуменор се супротставио Саурону и Саурон се Нуменору потчинио, увидевши војну надмоћ овог противника. Саурон је потом отишао на острво као заробљеник да би се на крају претворио у најближег краљевог саветника. Полако је својом вештином и тајним знањима почео да опчињава краља, у исто време стварајући код њега велики страх од смрти. Смрт је, видели смо, у Толкиновом свету дар од Бога; али Саурон је успео да ову идеју изопачи и смрт прикаже као казну коју треба избећи. Након тога, Саурон је то „треба“ превео у „може“: ако на Западу постоји земља бесмртних валара и вилењака, то је доказ да је та земља по себи бесмртна. Ради се о материјалистичком схватању, свођењу природе неког бића на његово окружење. У страху од смрти, Ар-Фаразон, краљ Нуменора, окупи велику армаду и крене у поход против валара. Исход је катастрофалан. Бог се умеша и када се Ар-Фаразон искрца у Светој земљи, на њега и његову војску се обрушава планина те они остају заробљени испод брда. На другој страни, огромни плимски талас поклапа Нуменор, и он тоне испод воде. Паралела са Атлантидом је очигледна, нарочито кад се сетимо да је прича о Атлантиди до нас доспела управо преко Платона и да је у дијалозима *Тимај* и *Критија* Платон Атлантиду приказао као империјалистичку силу чија намера је била да овлада Атином и другим грчким полисима. Низом Саурон-Прстен-Нуменор, Толкин је везао три дијалога Платонова и филозофски обрадио проблеме моћи и односа према егзистенцијалном проблему смрти. Вратимо се сада на Додза који на следећи начин коментарише нуменорејску фасцинацију проблемом смрти. Наиме, Саурон је током боравка у Нуменору навео народ да почне да обожава Моргота, *јединог бога* – у материјалистичкој култури, савршено је прикладно да личност као Моргот буде проглашена за бога. Сетимо се само да је свођење на окружење, материју, околни свет, на земно, управо оно што је била Морготова догма још у *Деци Хуриновој*. Додз закључује:

Проглашава се 'Бог', али не и неки бог који би ограничио вољу за моћ нуменорејске тежње да се стварност представи у контексту моћи и заиста се 'технологија' појављује у начину на који их Саурон наводи на уништење. Нуменорејци, оптерећени Смрћу и страхом од ње, склони су да Смртност виде као 'проблем' који

се може решити одговарајућом 'технологијом', поседовањем и коришћењем одговарајуће алатке. Она је практично ограничење у њиховом раду које ће они превазићи.⁴⁴⁷ (Додз 1993: 178).

Да је Прстен перципиран као покушај решења за проблем смрти види се и у дејству на носиоца. Наиме, Билбо је захваљујући прстену успео да доживи неприродно дубоку старост – али по цену тога да се осећа празно. Екстремнији пример су назгули, односно Утваре Прстена, лишени физичког тела и пуки робови Саурона. Прстен и технологија могу продужити егзистенцију, али по цену аутентичног, испуњеног живота.

Прстен је истовремено и пример технологије какву сугерише Дона Харавеј; он, природно, мора стајати на прсту свог носиоца, што указује на извесно јединство између њих. Даље, он носиоцу даје невидљивост, а у екранизацији је приказано и како се перцепција света битно мења његовом употребом: боје постају замућене, прикази таласести; виде се ствари које иначе измичу оку, попут стварних ликова Утвара Прстена; он у једном тренутку омогућава и виђење Саурона у његовој кули. Прстен обезбеђује и јачи и даљи увид у свет, али је тај увид у исто време наглашено искривљен. На исти начин он представља и посредника између Саурона и света. Када би се Саурон домогао Прстена, не само да би стекао много већу моћ, већ би и његова контрола над том моћи била веома увећана. Када је Прстен уништен, Саурон губи и ослонац и контролу над својим орцима-киборзима.

Није, стога, чудно што видимо Толкинов отпор технологији као модерној магији, чији би један пример била управо кинематографија. У свом есеју о вилинским причама, Толкин критикује визуелну уметност јер гледаоцу сужава поглед, дајући му врло мало слободе да машта. Кинематографија као модерна технологија утиче на нашу перцепцију света, нудећи нам, уместо хиљаде појединачних импресија, једно једино виђење, посредовано сочивом камере. Џексон, напротив, користи ову „модерну магију“ са завидном фасцинацијом. Упркос томе што је критичан према технологији, Џексона

⁴⁴⁷ “‘God’ is proclaimed, but not a god to limit the will to power of the Númenórean tendency to represent reality in terms of power and indeed ‘technology’ appears in the way Sauron tempts them to destruction. The Númenóreans, in their preoccupation with Death and fear of it, tend to perceive Mortality as a ‘problem’ which could be ‘solved’ by the right ‘technology’, by possession and use of the appropriate tool. It is a practical limit to their work which they would overcome.”

филмски израз ипак делимично смешта у сиву зону јер у исто време као режисер стоји иза сочива камере усмеравајући гледаоце ка сопственом гледишту.

Прстен заробљава носиоца. Као што Саурон у крајњој инстанци зависи од њега, тако и сваки носилац долази у исти положај:

Прстен је, међутим, у читавом роману до самог врхунца у рукама добрих ликова и представља чиниоца преко којег јунак може постати чудовиште, ако не и горе, у било ком тренутку. Тиме је ниво сукоба између добра и зла суштински на унутрашњем нивоу: унутрашње природе за јунака или његову заједницу.⁴⁴⁸ (Гарбовски 2014: 423).

Технологија је Саурону одузела могућност да има истински лични уплив у сопственом подухвату да постане господар Средње Земље. Уништење Прстена зато није само ударац на Сауранову душу – оно је уништење Машине и зависности од ње. Спашени су и носилац Прстена и цела Средња земља. Сукоб је и у особи и изван ње: технологија раздире и људску душу и природу, као што се види у случају предела којима влада Саурон.

Још један аспект Саурановог машинско-технолошког духа јесу његови поданици, те ваља рећи нешто и о њима како бисмо што свестраније осветлили дух технологије и његову претњу хуманости. Орци су киборзи Средње Земље. Говорећи о киборзима Харавејева усталом и говори о укидању полности; у Толкиновој романси се пре ради о *сужавању* полности. То је нарочито изражено у Џексоновој екранизацији. Насупрот људима, вилењацима, патуљцима и хобитима код којих је приказано или споменуто постојање и мушких и женских јединки, међу орцима видимо само мушке представнике врсте. Орци су некада били вилењаци, али су деловањем мрачне силе изопачени и изобличени. Код Џексона имамо модерну позицију и његови орци су производ насилне еволуције и генетског инжењеринга. Од њих се могу правити савршеније верзије, које су, у случају Саруманових орка, издржљивије и могу дуже поднети светлост Сунца. Толкин је процес рађања орка оставио машти, не дајући назнаке о начину њиховог постанка осим

⁴⁴⁸ “The Ring, however, throughout the entire novel until its climax is in the hands of the good characters and is the agent by which the hero can become a monster, if not worse, at any moment. Thus an essential plane of the conflict between good and evil is internal: either internal to the hero or his community.”

интуитивне: да и они, као сва жива бића, морају имати родитеље и бити одгајани. Код Џексона орци се рађају из некаквих мехурастих постељица из којих излазе као одрасле јединке, истог трена спремне за ратовање. На делу није просто занемаривање улоге мајке и, уопште, женског, већ потпуно укидање женског принципа. Орци готово и да нису жива бића, већ ратне машине које само треба укључити. Џексон се својим технолошким приказом настанка орка приближава научној фантастици и кибернетици, због чега адаптација представља „хибридни“ жанр.

Још једна индикација да се ради о роботима чија је једина сврха да испуњавају вољу свог контролора јесте сцена када Фродо, пошто је посрнуо под тежином свога задатка, навлачи прстен на Планини Усуда. Саурон га одједном постаје свестан и бива преплављен страхом и гневом:

Свих подлости и мрежа страха и издајства, свих ратних лукавстава и бојева свест се његова отресе, и кроз цело његово краљевство један дрхтај пројури; робови му малаксаше, и армије му застадоше, и његови заповедници, изненада без водича, лишени воље, усколебаше се и очајаваху. Јер они су били заборављени. Читава свест и циљ Силе која је њима владала биле су сад окренуте страшном силином ка Планини. На његов позив, Назгули, Утваре Прстена, окренувши се раздирућим криком, у последњој очајничкој трци летели су, бржи од ветрова, и у олуји од крила хујали на југ ка Планини Усуда.⁴⁴⁹ (RK: 957).

Када Саурон више не обраћа пажњу на њих, његови работи су лишени циља. Његова пажња премешта се са робота-пешадица на летеће роботе, односно назгуле, који истог тренутка крећу ка Планини. Џексон је аутоматско роботско деловање летећих назгула прилично верно приказао; оно што је пропустио да јасније прикаже, и за шта нам је потребно и читање романсе да бисмо разумели природу роботског код орка, јесте елемент конфузије код робота-пешадица. Он је то пропустио да прикаже и у сцени када је прстен

⁴⁴⁹ “From all his policies and webs of fear and treachery, from all his stratagems and wars his mind shook free; and throughout his realm a tremor ran, his slaves quailed, and his armies halted, and his captains suddenly steerless, bereft of will, wavered and despaired. For they were forgotten. The whole mind and purpose of the Power that wielded them was now bent with overwhelming force upon the Mountain. At his summons, wheeling with a rending cry, in a last desperate race there flew, faster than the winds, the Nazgûl, the Ringwraiths, and with a storm of wings they hurtled southwards to Mount Doom.”

уништен, и не нарочито суптилно је решио да их све једноставно прогута провалија настала тектонским урушавањем Црне Капије.

Умреженост и управљање на даљину могу се ставити у контекст модерних проблема. Разматрајући филозофске доприносе Мартина Хајдегера (Martin Heidegger) и Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas) у вези са феноменом мобилне телефоније, Џорџ Мајерсон (George Myerson) примећује како нови, мобилни свет не само да трансформише комуникацију већ уз њу трансформише и човека. Бежична, брза и лако остварива комуникација на даљину ствара „атмосферу мобилизације. Безбројни – али избројани – појединци засебно траже испуњење својих жеља, а ипак су, не знајући, ухваћени у једном великом систему.“⁴⁵⁰ (Мајерсон 2001: 21). Бежична технологија изокреће људски приступ стварима, каже Мајерсон, „комуницирате да бисте 'рекли шта желите'. То не значи оно што *мислите да кажете* – то значи шта *морате поседовати*.“⁴⁵¹ (Мајерсон 2001: 25-6). Поседовање, а не разумевање другог, постаје битно. Додз с тим у вези каже: „Све што није воља почиње да се посматра као сировина на коју ће воља деловати. Не само у спољном свету већ и у самоме себи. И људска природа која постаје сировина за нечије 'креативно' стварање не почива искључиво у сопству, већ и у другим људима.“⁴⁵² (Додз 1993: 170). Другим речима, у савременом свету технике сви смо у опасности да постанемо орци. Саурон није само зли непријатељ из романсе, древно зло из давних времена, већ симбол претње која је увек присутна.

Како победити киборге и ко је у стању да их победи? Добру страну представљају јунаци који поштују природу, што је у оба вида *Господара прстенова*, и књижевном и филмском, јасно наглашено. Представници добре стране путују пешке или на коњима – у тактилној су комуникацији са тлом. Хобити су чак и босоноги те између њих и тла не посредује обућа. Хобитски однос према технологији је окарактерисан не толико противљењем, колико незаинтересованошћу:

⁴⁵⁰ “[This paradox creates] the atmosphere of mobilisation. Countless— but counted—individuals are seeking their desires separately, and yet unknowingly they are caught up in a huge system.”

⁴⁵¹ “...you communicate in order to ‘say what you want’. This does not mean what you *mean to say*—it means what you *have to have*.”

⁴⁵² “All that is not will comes to be seen as raw material for will to act upon. Not only in the external world but in oneself. And the human nature which becomes raw material for one’s ‘creative’ making is not only in oneself, but other people.”

Они не схватају, и нису схватили нити волели, машине сложеније од каквог ковачког меха, воденице или ручног разбоја, премда су умешни са алаткама.⁴⁵³ (FR: 1).

Чланови дружине прстена не уништавају природу нити врше насиље над њом; они јој штете таман колико им је потребно да би опстали, тако да понекад убегу биљку са хранљивим или лековитим својством. Они увек изнова откривају природу током свог путовања и у сталном су осећају чуђења, дивљења и страхопоштовања при сусрету са старим шумама, огромним планинама и сеновитим доловима. И окружења су битно различита од оних у Мордору, те имамо пасторални Округ, последњу домаћинску кућу Ривендала, златни Лоријен у ком вилењаци живе у симбиози са дрвећем. Доминантни тонови су они који се најрадије повезују са природом – зелена боја шума и трава, плава боја потока и језера, бела боја снега. У Лотлоријену се спајају два битна аспекта романсе: осећај за природне лепоте и ефекат чудесног.

Сетимо се да је у *Деци Хуриновој* провејавала атмосфера десакрализације природе. У *Господару прстенова*, романи успеше потраге, имамо више представника природе. За Округ, или шире подручје око њега, то би могла бити Златозрна; њу је Џексон изузео из екранизације, али она је у романи представљена као женски дух природе, заједно са Томом Бомбадилом (такође одсутним из екранизације), представником и чуваром природног света. У Ривендалу имамо Аруену, вилењакињу, а у Лотлоријену Галадријелу. Она је господарица шумске краљевине, за њу се веже светлост јутра, неописиво је лепа и величанствена, краљица је међу вилењацима и као симбол врхунске чистоте и опирања привлачној моћи прстена представља пандан Девици Марији у Средњој земљи. Њеним ликом и појавом Толкин је природи доделио суштински најузвишенију функцију у читавом роману, будући да се Бог као такав не спомиње – осим између редова, као извор Провиђења које Фрода води ка успешном окончању задатка. Галадријелина бочица дарована Фроду и Сему осветљава пут чак и у мраку Мордора. Тиме она представља оно лепо, стваралачко и мајчинско у природи.

⁴⁵³“They do not and did not understand or like machines more complicated than a forge-bellows, a water-mill, or a hand-loom, though they were skilful with tools.”

Округ, пасторално окружење хобита, представља анархично друштво. У Округу постоји неколико истакнутих породица и пар симболичних носицала власти без праве моћи. Градоначелник је једино стварно званично лице у Округу; он се бира сваких седам година на Слободном сајму, а „безмало једина дужност му је да председава на банкетима...“⁴⁵⁴ (FR: 10). Толкину је очигледно врло стало да идилу Округа наслика детаљно преко три одељка у Прологу („О Хобитима“, „О трави-за-лулу“, „О уређењу округа“). Уз њих прилаже мапу те се види да је Округ испресецан речицама и брдима, без окомитих планинских венаца. Хобити живе у рупама у земљи (у самој утроби мајке природе, може се рећи, или поетичније исказано, *у њеном загрљају*) или у приземним кућама. Они воле једноставне ствари, не занимају их ратови, воле „мир и тишину и добро обделавану земљу: лепо уређен и ваљано обрађен сеоски предео је њихово најмилије боравиште.“⁴⁵⁵ (FR: 1). Они признају краља, али немају неке велике обавезе према њему, осим да потпомажу његове гласнике и одржавају мостове и путеве.

Толкин се питањем Округа као идеалне заједнице бави и на крају своје романсе када описује његово кварење. Нимало неочекивано, оно се спроводи управо путем индустрије коју у Округ доноси Саруман, у свом последњем покушају да нанесе штету Средњој земљи. Њеним уласком у пољопривредни свет хобита, успоставља се ауторитарни систем и Саруман нема само симболичну, већ и практичну, властодржачку улогу. Он организује полицију, отвара затворе, гради ружне вишеспратнице, а у исто време руши лепе, приземне хобитске куће.

Занимљиво је колико су се са обрнутом пропорционалношћу Толкин и Џексон позабавили питањем Округа и Мордора: Толкин је по детаљности дао предност првом, а Џексон другом. Округ се код Џексона врло мало види, тек на самом почетку филма, док је приказима Мордора и свевидећег Ока прожета читава филмска трилогија. Ако је Округ скуп расутих насеља без правих граница и административних јединица, Мордор је држава физички ограничена стрмим непремостивим планинама, и постоји само један чувани улаз. Ако у Округу немамо апсолутно никаквог правог носиоца извршне или било какве друге

⁴⁵⁴“almost his only duty was to preside at banquets...”

⁴⁵⁵“for they love peace and quiet and good tilled earth: a well-ordered and well-farmed countryside was their favourite haunt.”

власти, у Мордору имамо тиранина апсолутисту који се бави свим аспектима своје краљевине. Сугерише се затворско окружење, или да цитирамо Фукоа (*Michel Foucault*), који пак наводи Бентамов (*Jeremy Bentham*) *Паноптикон* као пример „идеалног затвора“:

Познато је његово начело: на ободу је зграда прстенастог облика; у средишту је кула; на кули су велики прозори који гледају на унутрашњи део прстенастог здања, издељеног на многе ћелије; свака од тих ћелија пружа се целом ширином зграде и свака има два прозора, један окренут ка унутрашњем делу, спрам прозора на кули, док други на супротном зиду омогућава да светлост која долази споља пролази кроз ћелију целом њеном дужином. Довољан је, значи, само један надзорник у средишњој кули, а у свакој ћелији затворен је по један лудак, болесник, осуђеник, радник или ученик. (Фуко 1997: 194).

Није тешко протумачити Мордор као затвор, Барад-дур као кулу у средини, Сауриново Око као стражара са увидом у све ћелије; Мордор је гора тамница него у Фукоовом примеру, јер су становници Мордора окружени назубљеним планинама те немају представу шта се дешава у спољашњем свету, као што ни свет изван Мордора не може ни да слути шта се збива у Мордору.

Шта говори ова разлика између романсе и њене адаптације? Да ли је Толкинова преокупација Округом као готово идеалним друштом утопистичка? Наиме, утопистички пројекат је увек усмерен ка будућности и садржи план и програм остваривања идеалне државе, уређења, система. Нигде у *Господару прстенова* не постоји такав план. Једини циљ је да се спречи подјармљивање Средње земље, односно, негативна утопија – то јест, дистопија – Сауринова. Саурон хоће да зароби будућност у мрежу својих система. Гандалфова намера је да се садашњост ослободи оптерећености будућношћу. Пред одсудну битку са Сауроном, он каже да њихов задатак није да се предупреди свака форма зла која би могла да се појави у будућности. То је нереално; чак и када би било могуће, предупређивање будућних зала би у потпуности укинуло слободу избора и свело друштво на механизам у ком ништа ново не би смело да се догоди, јер би нови догађај могао да поремети механизам и унесе хаос. Овакав Гандалфов став Гарбовски тумачи на следећи начин: „Ово мишљење које изражава један од главних ликова доказује да је Толкинов свет

анти-утопијски: у контексту двадесетог века који је створио велико зло у име разних утопија, то није мала ствар.⁴⁴⁵⁶ (Гарбовски 2014: 429).

Толкин говори о несталом свету из прошлости као о Златном добу, у којем је идеал Округа могао постојати. Међутим, код Џексона не стичемо утисак да се Треће доба Средње земље одликовало постојањем идиле, већ пре да је тај период био поприште ужасних, крвавих битака око превласти. У његовим филмовима се наслућују савремене диктатуре, опседнуте двама стварима: одржавањем и ширењем власти. Толкин је ближи античким митовима о Аркадији; Џексон као да нас подсећа да у прошлости има нечег мрачног чему тежимо, свесно или несвесно. Толкин нуди приказ здравог стања, док нам Џексон показује болесно стање.

Међутим, зло је моћно, опомиње Толкин, и добро није увек у стању да га савлада. Олако се може донети закључак да у *Господару прстенова*, као у свакој другој бајци, добро победи и сви живе срећно до краја живота. Срећног краја нема, и чак Саруманово кварење Округа није кључни аргумент. Напротив, аргумент се налази пре тога, у сцени на Планини Усуда. Како је конфликт у овој романси у суштини унутрашњи и води се у души носиоца Прстена – Фрода – треба видети да ли је он заиста успео да се избори са својим злом. Одговор је једноставан и звучи песимистично: није. Свој задатак није извршио, јер у кључном није успео да се одвоји од Прстена и уништи га. Дакле не само да није змогао снаге да Прстен баци у гротло већ је и себе прогласио господарем прстенова. Неуспешни задатак није Толкиново откриће. Већ смо га имали и у *Сер Гавејну и Зеленом витезу*, како примећује Ана Кејхи (Anna Caughey): „Значајно је што је Фродо налик Гавејну у томе што напослетку не успева да обави задатак који му је био поверен.”⁴⁴⁵⁷ (Кејхи 2014: 411).

Чиме је Саурон побеђен? Одговор лежи у чину уништења Прстена. Прстен је део Саурона и симбол технологије. Сауроном је уништен Саурон, односно, Саурон је самог себе довео до уништења – у извесној мери, наравно, јер ипак су били неопходни напор, издржљивост и вера у успех да се добију битке против њега и Сарумана, као и да Фродо и Сем, прешавши све границе издржљивости, допру до Планине Усуда. Када кажемо да је

⁴⁵⁶ “This sentiment expressed by a major character proves Tolkien’s world is anti-utopian: in the context of a twentieth century that wrought great evil in the name of various utopias, that is saying not a little.”

⁴⁵⁷ “Significantly, Frodo is like Gawain in that he ultimately fails to achieve the task with which he has been entrusted.”

Саурон побеђен Сауроном, првенствено имамо на уму Сауранов ужас када је схватио план својих непријатеља. Као што Гандалф на једном месту каже, Саурон је очекивао да ће Прстен бити употребљен против њега. Саурон није могао да замисли да ће се неко усудити на високо ризичан потез попут уласка на непријатељску територију и одбацивања моћног оружја. Мордор је монолитан, Саурон је једноставан, његова перцепција је сужена на стицање и одржавање моћи, прављење система, управљање и предвиђање будућности. У извесном смислу, Саурон је утописта, или прецизније, имајући у виду природу његове утопије, он је „дистописта“. Он све жели да сведе на једно: управљање из једне куле, над једним царством, у којем ће постојати један закон и господар. У разговору између Гандалфа и Сарумана уочи Саруманове издаје, Гандалф наглашава да Прстен може носити само једна рука јер полуге власти чија основа је Прстен изискују постојање једног владара и централистичког система управљања.

Саураново зло је недостатак бића и укидање разлика да би се постигла ефикасност. Како каже Гарбовски, „ако је зло форма небића, Добро негује аутентично биће, које је разнолико и полифонично. Добри народи имају сопствене различите културе, и те културе теже неговању особитих вредности.“⁴⁵⁸ (Гарбовски 2014: 427). У *Tolkien and the Great War*, Гарт примећује да је ово била одлика Толкиновог мишљења уопштено говорећи: „За њега је највећи циљ нације културно самоостварење, а не моћ над другима; али од суштинске важности за ово су му били патриотизам и заједница верника.“⁴⁵⁹ (Гарт 2004: 51). Саурон у суштини има само орке-киборге као војску, док друге приморава да му служе. Супротставља му се савез најразличитијих раса – вилењака, људи, патуљака, хобита, ента, орлова – као и народа/земаља – Округа, Рохана, Гондора, Лоријена. Он један има огромну моћ, али они удружени успевају да превагну. Слободни народи супротстављени Саурону на крају крајева и морају да успеју, будући да би у случају Сауранове победе вероватно сви били сведени на орке. Ово обиље различитости приметио је и К. С. Луис у својој оцени *Повратка краља* када је рекао: „Друга одлична ствар је што ниједан појединац или врста изгледа не постоје само ради заплета. Сви постоје ради себе самих и били би вредни

⁴⁵⁸ “If evil is a form of non-being, Good nurtures authentic being, which is diverse and polyphonic. The benign people have their various cultures, and these cultures tend to foster particular virtues.”

⁴⁵⁹ “To him the nation’s greatest goal was cultural self-realization, not power over others; but essential to this were patriotism and a community of belief.”

стварања и само ради утиска који остављају чак и да су били потпуно небитни.⁴⁶⁰ (Луис 2004: 13).

Зато што пребивају у хоризонту различитости, ликови који представљају добро су у стању да замисле разлику и изнађу другачија решења. Они виде шири и разноврснији свет од Саурона и не робују *унитарној слици света* коју Саурон жели да наметне. У овом погледу видимо везу са есејем о бајкама, јер и у њему је Толкин инсистирао да фантазија није ни игра измишљања непостојећег, ни забава за децу, већ ослобођање од стега такозваног „реалног света“ и корисност, ефикасност и мерљивост. Утилитарни Саурон би све свео на бројке, декрете, решења, директиве, статистику. „Суштина модерне технологије“, каже Хајдегер, „води човека на пут откривања кроз које реално свуда, мање или више упечатљиво, постаје ресурс на располагању.“⁴⁶¹ (Хајдегер 1977: 24).

Размишљајући у тим оквирима, Саурон више не може ни да замисли да некога занимају бића по себи и опстанак различитости упркос томе што је различитост неупотребљива. Укратко, Саурон је самог себе поразио недостатком маште; односно, његови противници победили су зато што су имагинативно приступили решавању проблема. Саурон подразумева да сви деле његово становиште. Супротно томе, Саурунови противници су у стању да разумеју и његово и сопствено становиште. На когнитивном нивоу они стоје више од њега. У томе је поново присутан дух витешког романа: витез се ослобађа стега наслеђених норми и изналази оригинално решење; представници добра размишљају изван категорија које би Саурон хтео да наметне. Као што је Сер Гавејн морао да се одрекне ригидног витешког кодекса да би преживео, тако и припадници добре стране морају да се ослободе Сауруновог уског гледања и опсесије моћи. У тренутку када све делује безизлазно, једино што им може помоћи јесте вера. Вера је оно што дружина прстена има, а што Саурон нема, јер сматра да му није потребна и да може организовати будућност. Зато га пред одсудну битку Гандалф и назива *безверним и проклетим*.

⁴⁶⁰ “The other excellence is that no individual and no species, seems to exist only for the sake of the plot. All exist in their own right and would have been worth creating for their mere flavor if they had been irrelevant.”

⁴⁶¹ “The essence of modern technology starts man upon the way of that revealing through which the real everywhere, more or less distinctly, becomes standing-reserve.”

У суштини, имамо сукоб између принципа мржње и принципа љубави. Саурон мрзи народе Средње земље због тога што су слободни и не желе да буду искоришћени, смештени у категорије, расту и развијају се по упутствима за употребу и потчине се једном центру који сматра да боље зна шта је добро за њих. Принципу мржње супротстављен је принцип љубави, пуштања да ствари напосто буду такве какве јесу. *Seyn ist lassen*, говорио је Хајдегер, *Бивство је пуштање*. Линда Гринвуд (Linda Greenwood) добро примећује улогу љубави у Толкиновим делима, говорећи да „катализатор за ову слободну игру речи и значења, елемент који стварима омогућава да се окрену и преокрену јесте љубав. Љубав дефинише коначну употребу деконструкције и љубав омогућава миту да изврши упад у стварност света и постане чињеница. У Толкиновом делу, љубав мотивише веру да досегне изван граница познатог, да поново пробуди наду усред несигурности. Љубав претвара смрт у дар и преображава пораз у победу.“⁴⁶² (Гринвуд 2005: 171). Саурон је неспособан за љубав. На симболичкој равни, то је немогуће за технолошки ум, који у свему жели да види систем и метод, узроке и последице, стандарде и резултате. Билбо показује самилост према Голуму у *Хобиту* и *пушта га да живи*; иста је и Фродова пажња према Голуму у *Господару прстенова*, што је замало преобратило Голума. Отуда потиче спремност да се опрости најнижем непријатељу, дубоко запалом у грех, и да му се упркос свим његовим сагрешењима пружи шанса за покајање. Оно што Фродо чини јесте да и Голуму омогући авантуру и кроз њу евентуални препород. Голум највише поврати људскост када путује са Фродом и Семом. Авантура и њега мења на боље, макар привремено. Фродо такође пролази кроз нешто слично, са више успеха него Голум. Наиме, он раније није разумео како је могуће да Билбо није убио Голума, док је после и сâм исто поступио. Његова почетна позиција би се могла окарактерисати као легалистичка: Голум је починио злочин, грешан је, зао, покварен и не заслужује да живи. Међутим, како упознаје себе и сопствене могућности и на својој кожи осети привлачност Прстена и његову опасност, почиње да схвата и

⁴⁶² “The catalyst for this freeplay of words and meanings, the element that allows things to turn around and reverse themselves, is love. Love defines the ultimate use of deconstruction, and love allows myth to invade the reality of this world and become fact. In Tolkien’s work, love motivates faith to reach beyond the boundaries of the known, to rekindle hope in the midst of the uncertain. Love turns death into a gift and transforms defeat into victory.”

Голумову позицију. Из разумевања за које су потребни саживљавање и имагинација, проистиче самилост. Како каже Гринвудова:

Ликови који не могу да замисле другачији начин, који не могу посегнути за немогућим и гајити наду према његовим могућностима, заврше тако што изгубе битку са собом. Без моћи љубави која би напајала њихову машту они остају заглављени у свету ограничења. Њима није на располагању слободна игра значења коју љубав дозвољава нити могућност да се укину границе и издаја претвори у нешто позитивно.⁴⁶³ (Гринвуд 2005: 180-181).

Фродо се кроз самилост отвара трансценденцији. Одричући себи право да другоме суди, Фродо суд препушта Богу. Давши милост, добио је милост, тако да је у ситуацији кад је савладан силином зла упао у исту таму као и Голум, Илуватар интервенисао и спасао га. Саурон је пропао због сопствене перцепције света; на микроплану, и Голум је пропао због неутаживе глади за поседовањем Прстена. У највећем весељу због тога што је коначно повратио Прстен, направио је корак више и упао у гротло вулкана. Зло је само себе поразило: не знајући за границу, прекорачило је преко ње у пропаст.

Толкинов *Господар прстенова* у ужем, али и цело његово дело у ширем смислу, јесте апотеоза имагинације и личности. Имагинација није само онеобичавање које постоји ради чуђења и забаве – имагинација је ослобађање, она је слобода у односу на вештачке системе, легализме и фарисејство. Она је ослобађање од људске мере и другачије гледање на свет. Имагинација и чудо постају значајни проблеми у витешком роману. У лику Зеленог витеза имамо чудо које за Сер Гавејна (и читаоца) не представља само шок, већ и начин да види да витез може бити и нешто друго. Учинивши витеза зеленим песник је скренуо пажњу да се витез не сме узети здраво за готово, као што се десило у већ декадентном Камелоту који се свео на формализовано и ритуално давање поклона. Ову нит чудесног пратили смо кроз епохе и видели у чудима Толкиновог дела и у његовом есеју о бајкама. Друга нит је нит личности. Витешки роман је јунака издвојио у односу на

⁴⁶³ “The characters who cannot conceive of a different way, who cannot reach for the impossible and have hope in its possibilities, end up losing the battle within themselves. Without the power of love fueling their imagination they remain stuck in a world with limits. The freeplay of meanings that love allows, the possibilities of delimiting the boundaries and turning betrayal into something positive, is not open to them. “

заједницу и показао како мора да се осамостали и прође кроз процес *индивидуације*. У Толкиново време, ако је претерана, она не води ка стварању независне, слободне, испуњене, остварене личности, већ често ка отуђењу, неприпадању било ком друштву или заједници. Толкин нам указује да је успех у равнотежи између посебности личности и живота и борбе *кроз* заједницу. Чаробне шуме и чудесни замкови у витешким романима и 'Faery' код Толкина су области у којима јунак може да се трансформише и постане другачији и бољи. Зато су потребни авантура, подвиг, искушење и борба. У тачки у којој се сусрећу авантура, чудесно и јунак, сусрећу се витешки роман и Толкинова романса. Из те тачке исијава љубав. У есеју о *Ковачу из Великог Вутона* Толкин се осврће на вилењаке који се брину и старају о људима и каже:

Њихова добра воља види се највише у томе што покушавају да задрже или обнове односе између два света јер Вилењаци (и још увек неки Људи) схватају да је ова љубав према вилинском [Faery] од суштинске важности за пун и правилан људски развој. Љубав према вилинском је љубав према љубави: однос између свих ствари, живих и неживих, која укључује љубав и поштовање, и уклања или преиначује дух поседовања или доминације. Без ње ће чак и обична 'Корист' заправо постати мање сврсисходна; или ће се претворити у окрутност и довести до просте моћи, на крају деструктивне.⁴⁶⁴ (SWM: 131).

Саурон нема имагинацију и стога он нема ни љубав и не може осећати поштовање према бићима која је Бог створио. Као лице магије (у Средњем веку) или технологије (сада), он представља опасност за сва бића – опасност коју је Хајдегер, такође, на врло сличан начин изразио у свом есеју о технологији. У оквирима технологије бића нестају као нешто што треба да постоји за себе и постају ресурс за употребу, потрошна роба, и што је најгоре такво гледање се врло брзо усмери на човека тако да и он сам постане ресурс – људски ресурс, за који сад постоје канцеларије у скоро сваком предузећу. На супротној страни је

⁴⁶⁴ “Their good will is seen mainly in attempting to keep or restore relationships between the two worlds since the Elves (and still some Men) realize that this love of Faery is essential to the full and proper human development. The love of Faery is the love of love: a relationship towards all things, animate and inanimate, which includes love and respect, and removes or modifies the spirit of possession and domination. Without it even plain ‘Utility’ will in fact become less useful; or will turn to ruthlessness and lead only to mere power, ultimately destructive.”

лице вилинског краљевства, лице љубави које извучи бића из референцијалних система, из оквира употребљивости и неупотребљивости, и прилази им као јединственим и непоновљивим. Кључеви вилинског краљевства дати су још у витешком роману а након тога је наставила да их чува романса. Зато је Толкин посегао за романсом у свом стваралаштву – својом отвореношћу за чудо она је могла да илуструје за њега битну улогу имагинације. За Толкина ће машта (употребљена на прави начин) спасити човека и од зла технологије и од укалупљивања уопште. Ту је он веома сличан Хајдегеру када овај пише о начину откривања света на супрот технолошком откривању:

Да ли су можда лепе уметности позване на поетско откривање? Да ли можда то откривање полаже најпробитније право на уметности, тако да оне својим уделом могу неговати раст спасилачке снаге, могу пробудити и поново засновати наш поглед у оно што дарива и наше поверење у њега?⁴⁶⁵ (Хајдегер 1977: 35).

Завршићемо Толкиновим речима из наведеног есеја о *Ковачу из Великог Вутона*:

Фаеру представља у свом најслабијем облику бег (макар умни) из гвозденог обруча познатих ствари, а још више из адамантног обруча веровања да су оне спознате, поседоване, контролисане и отуда (коначно) све што је вредно разматрања – стална свест о свету изван ових обручева. У јачем облику представља љубав: то јест, љубав и поштовање према свим стварима, 'неживим' и 'живим', непосесивну љубав према њима као према 'другима'. Ова 'љубав' ће произвести и самилост и радост. Ствари виђене у њеној светлости биће поштоване, и оне ће такође изгледати изврсно, прелепо, чудесно, и чак величанствено. За Фаеру се заиста може рећи да представља Имагинацију (без дефиниције зато што узима учешће у свим дефиницијама ове речи): естетску: истраживачку и рецептивну; и уметничку: инвентивну, динамичку, (суб)креативну. Овај спој – свести о бескрајном свету изван наших домаћих оквира; љубави (у самилости и дивљењу) према стварима у њој; и жеље за чудом, дивотама, које су и опажене и замишљене – ова 'Faery' је

⁴⁶⁵ "Could it be that the fine arts are called to poetic revealing? Could it be that revealing lays claim to the arts most primally, so that they for their part may expressly foster the growth of the saving power, may awaken and found anew our look into that which grants and our trust in it?"

нужна за здравље и целовито функционисање Човека као сунчева светлост за физички живот: сунчева светлост која се, рецимо, разликује од земље, иако заправо чак и њу прожима и преиначује.⁴⁶⁶ (SWM: 145).

⁴⁶⁶ “Faery represents at its weakest a breaking out (at least in mind) from the iron ring of the familiar, still more from the adamantine ring of belief that it is known, possessed, controlled, and so (ultimately) all that is worth being considered – a constant awareness of a world beyond these rings. More strongly it represents love: that is, a love and respect for all things, 'inanimate' and 'animate', an unpossessive love of them as 'other'. This 'love' will produce both ruth and delight. Things seen in its light will be respected, and they will also appear delightful, beautiful, wonderful even glorious. Faery might be said indeed to represent Imagination (without definition because taking in all the definitions of this word): esthetic: exploratory and receptive; and artistic: inventive, dynamic, (sub)creative. This compound – of awareness of limitless world outside our domestic parish; a love (in ruth and admiration) for the things in it; and a desire for wonder, marvels, both perceived and conceived – this 'Faery' is as necessary for the health and complete functioning of the Human as is sunlight for physical life: sunlight as distinguished from the soil, say, though it in fact permeates and modifies even that.”

V

ЗАКЉУЧАК

У овој дисертацији настојали смо да истражимо везу између дела Ц. Р. Р. Толкина и средњовековног витешког романа у дијахронијском кључу. Имајући у виду комплексност Толкиновог дела, као и временски распон који је требало теоријски премостити, у дисертацији смо издвојили четири целине које су се бавиле следећим проблемима: питањем разумевања жанрова витешког романа и романсе; историјским прегледом витешке традиције и њеним паралелама са Толкиновим делом; везом између средњовековља и двадесетог века у виду проблема индивидуације и односа према чудесном; и напослетку конкретним Толкиновим делима. У овом закључку осврнућемо се на сваки од делова и сумирати њихове појединачне и опште закључке.

1. У првом делу бавили смо се проблемом одређења витешког романа. Иако је корпус витешких романа тако добро установљен да нема никакве сумње која му дела припадају, питање дефиниције остало је веома замагљено. Теоретичари су нудили решења која су имала разне недостатке.

Идеолошко одређење витешког романа као квазиутопистичког пројекта на крају је сведено на антрополошко одређење. Према овој теорији, витешки роман је само сложена бајка. Разлика није у импулсу који мотивише ову врсту причања већ у артикулацији импулса. Још проблем овог приступа је био имплицирано прогресивистичко становиште. Оно је било немогуће за бајке због тога што народна књижевност нема представу о линеарном времену коју је донела хришћанска космологија. Витешки роман се, истина, служи линеарним временом. Међутим, у њему временски ток није схваћен као прогрес, већ као *регрес*, назадовање од првобитног јединства са Богом које ће једног тренутка постати тако неподношљиво да ће изискивати поновно појављивање Бога и крај света. Још један разлог због којег овај приступ није утемељен јесте што ни витешки роман ни бајка не знају за утопистички пројекат. Срећа коју постижу и јунак бајке и јунак витешког романа је индивидуална. Друштвена срећа и постигнута друштвена равнотежа су крхке и пролазне. Сва царства из три витешка циклуса – о Карлу Великом, о Александру Великом,

и о краљу Артуру – распадају се и нестају заувек, а њихова пропаст праћена је издајствима, падовима и трагедијама. Примена није могућа ни на Толкиновом делу које би због свог срећног краја на овај начин било схваћено као витешки роман. У *Господару прстенова* такође нема никаквог пројекта за будућност. Циљ је да се зло победи сада, а да се будућим генерацијама остави да се саме боре са злима која ће се тек појавити. Поред тога, Треће доба Средње земље је као Гвоздено доба у грчкој митологији, најдаље удаљено од првобитне среће и хармоније и готово потпуно је десакрализовано. У том смислу се не може очекивати да ће победа над Сауроном донети вечну срећу, већ да је вероватно отворила врата периоду још већег материјализма, безверја и утилитарности. Имагинативно, Треће доба претходи људској историји коју знамо. Ако је Толкин заиста прогресиван, онда бисмо морали да поверујемо да хиљаде година светских ратова, разарања старих култура, црних и белих куга, уништавања планете и екосистема, представљају оно за шта су се јунаци *Господара прстенова* борили. Далеко од тога. Из наведених разлога теоријске и искуствене природе, идеолошко тумачење суштине витешког романа, романсе и, напослетку, Толкиновог дела у њиховом кључу није могуће. Не само да се суштина жанра не може свести на опредмећење идеолошких струјања, већ ни та идеолошка струјања уопште нису могла бити основа бајке, витешког романа, романсе или фантазије.

Следећи приступ на који смо се осврнули био је ништа мање проблематични покушај дефиниције у психолошком, односно, изразито психоаналитичком кључу. Ови теоретичари посматрали су причу као израз психичких садржаја, иако ни њима није било јасно *чијих*. Ако би писац био извор приче, онда би он наступао аутобиографски или аутотерапеутски. Али, за то није било пружено довољно доказа нити се могло проверити код већине аутора. Када је извор био у протагонисти приче, долазило је до апсурдних закључака да је читава прича фикција унутар фикције и да се радња одвија искључиво у свести протагонисте који фантазира не би ли разрешио своје проблеме са оцем, мајком или супротним полом. Често се јављала и дилема око одређивања протагонисте. Ко је протагониста у *Господару прстенова* чији проблем се решава? Нека од тумачења подвајала су протагонисту на више ликова (рецимо, Фрода, Арагорна, Веселог); друга су пак тврдила да је прави протагониста сâма Средња земља. Ова теорија полази од тога да је

чудесно у витешком роману само уобразиља произишла из психичке нестабилности. Неки феномени психе толико су чудни и необјашњиви да се морају јавити у фантастичном руху. Тиме се затвара метафизичко разумевање дела, тако да ниједно дело више није окренуто ка трансценденцији, што је велика штета јер шта би остало од Дантеове *Комедије* ако би се њени чудесни призори Раја, Чистилишта и Пакла свели само на израз психолошких и физиолошких проблема? Из тога следи да је психолошки приступ оптерећен методолошком непрецизношћу, док у исто време претендује да буде егзактан. Заснован на открићима психологије као нововековне науке, као и у претходном случају, он се исувише слободно примењује на писце и дела из Средњег века који су имали радикално другачији поглед на душу, космос, Бога. Толкин је са психолошком критиком био упознат али ју је одбацио. Ако желимо тумачити Толкина на тај начин, морамо имати у виду хришћанско разумевање људске душе које он дели са средњовековним ауторима, али не и са Фројдом или Јунгом.

Показало се да је и архетипско разумевање нека врста психолошког разумевања природе витешког романа и романсе. Уместо *личних* психичких садржаја у први план су избили *колективни*. Драма појединца замењена је драмом људске заједнице, чак и човечанства у целини. Место типичног појединца и његове муке заузели су стандардизована цивилизација и њени проблеми. Ипак, колективни садржаји (архетипи) подједнако су проблематични као и индивидуални (фигура оца, мајке). У оба случаја из анализе нестају писац и стваралачки принцип. Када се ове претпоставке изведу до крајњих последица, писац постоји да би схватио вечне психолошке истине и да их правилно поређа. Успелост или неуспелост књижевних дела се често оцењују на основу тога колико је писац разумео те истине и да ли их је успешно аранжирао (да ли је, рецимо, поступно приказао сазревање, или је прескочио неку фазу). Тако је Толкин трпео критике да је неозбиљан, тривијалан, чак и детињаст, јер се *Господар прстенова* није могао уклопити у готове моделе психичког развоја, сазревања или индивидуације.

Још један проблем психолошког или архетипског приступа јесте неотвореност за дијакронију. Пошто имамо посла са вечним стањима психе и универзалним сликама, свако дело је заправо само понављање истог. И Толкин и Кретјен причају исту причу. Архетипској и психолошкој критици је битан тај идентитет, а не разлике, нијансе и

историјски детаљи. Све што разликује једног писца од другог и једну епоху од друге, јесте ефемерно и на концу - неистинито, несуштински, или језиком средњовековне схоластике – акциденција.

Развијање историјске свести не значи да је књижевно дело производ историјских токова, епифеномен људске културе, била она средњовековна или модерна. Витешки роман није комбинација трагедије и комедије или манихејски сукоб између идеалног и реалног. Исто тако, Толкиново дело није непосредни производ Другог светског рата или глобалне политике, нити је настало прекомбиновањем извора или фолклорних мотива. Све док у књижевности будемо робовали априорним и аисторијским модусима и категоријама (који су заправо увек настајали у конкретним историјским околностима), дело ћемо редуковати на конкретан психички, историјски или идеолошки узрок. Веома је проблематично ако суштину дела може разумети само неки психолог, антрополог или социолог.

У оваквим оквирима не може се говорити о дијакхронијском развоју фантазије из романсе, а ове пак из витешког романа. Напротив, обе врсте критике су изразито синхронијске и описују догађање архетипских слика у вечној садашњости. Отуда би прићи Толкину из речених праваца водило ка томе да се промаши тема дисертације, чији циљ је био да се покаже и докаже историјски континуитет на којем је и сâм Толкин инсистирао.

Код Толкина имамо веома изражен негативан став према редуccionизму сваке врсте и то смо илустровали цитатима из његових стручних радова. Теоријски осврт на проблематику жанрова није служио само да се ближе испита природа витешких романа и оспоре погрешни закључци, већ да се скрене пажња и на теоријски аспект Толкиновог дела. Толкин је осмислио и теорију фантазије која непосредно проистиче из дијакхронијског развоја витешког романа и романсе. У томе је близак Кретјену који је такође правио разлику између грађе и смисла дела насталог коришћењем те грађе. За Кретјена су древне приче биле збуњујуће, али њега то није бринуло. Он је преузимао мотиве дајући им сасвим ново значење. Може се рећи да је правио феноменолошки рез између онога што јесте прави смисао нечега (који ће можда заувек остати сакривен) и онога што се њему самом чинило да може да буде смисао. На крају крајева, велика дела

књижевности и дан-данас остају необјашњена. Мотив прстена код Толкина можда никада неће бити исцрпљен у својој сложености, али то није битно писцу који ће преузети мотив и њиме произвести нови смисао. Средњовековни аутори, попут Кретјена, Марије Француске и Песника *Бисерке* су то разумели и нису наметали значење старим причама већ се окретали стварању нових прича. То је разумео и Толкин. Многи савремени критичари и теоретичари то нису разумели свдећи све на своју уску савремену перспективу.

2. У другом делу ове дисертације указали смо на непосредне Толкинове изворе у суштинској вези са темом дисертације. Континуитет између Толкина и Средњег века је двострук и грана се у два тока, од којих је један шири а други ужи. Шири ток се односи на изворе којима се Толкин служио. Други ток је теоријске природе и тиче жанра романсе. Отуда је ова дисертација била и књижевноисторијска и књижевнотеоријска. Од Џефрија од Монмута, Кретјена и Малорија до Толкиновог *Господара прстенова* пратили смо и трансформацију витешког романа у романсу и романсе у фантазију (као жанр). На тај начин дошли смо до неких веома занимљивих увида који су, верујемо, потврдили вредност дијахронијског приступа овој теми.

Поредећи Толкина са кључним писцима витешких романа, настојали смо да пронађемо сродне мотиве и теме, као и да изведемо оригиналне паралеле. Открили смо двоструко сродство Толкина са овим ауторима. Најпре, и Толкин и његови претходници обилато су користили древне митове, легенде, народне приче, тако да они заправо деле исте изворе. Са друге стране, Толкин је потомак витешке традиције коју је као писац прихватио. Код Толкина имамо (псеудо-)историчност једног Џефрија од Монмута; религиозност Песника *Бисерке*; и алитерацију како споменутог песника тако и другог анонимног песника *Алитеративне смрти краља Артура*. Као и код песника *Алитеративне смрти краља Артура*, тако и код Толкина на одређеним местима провејава епски амбијент великих битака, грандиозних победа и девастирајућих пораза, и суморна атмосфера борбе против надмоћног непријатеља. Толкиново дело је налик и на сумирање витешке традиције коју представља Малори; *Господар прстенова* и *Силмарилион* са паралелним збивањима, испреплетаним дешавањима и бројним приповедним нитима угледају се и на бескрајне преплете *Вулгаме*, преузимајући концепт провиђења које

управља наизглед неповезаним токовима и када их повеже оставља читаоца пред мистеријом скривене хармоније иза догађаја. Толкиново дело тежи целини, прозно је и поседује историјску ноту. Све ово су елементи који су се у Толкиновом делу могли открити на основу угледања или преузимања. Њихова историчност побија чисто структуралистичке приступе који наведене мотиве и теме не могу ни открити нити се за њих занимају.

Највећи број аналогја пронашли смо у оквиру артуријанског циклуса, што је логично, будући да је ова традиција била широко распрострањена у Енглеској. Ипак, као утицаји или инспирације нису изостали и такозвани Римски и Каролиншки циклуси, као и Енглески циклус. Отуда смо указали на утицај класичних узора код Толкина, нарочито приче о Орфеју и Еуридици, коју је Толкин двоструко обрадио: као преводилац *Сер Орфеа* и као писац своје варијанте, „О Берену и Лутијени“. Држава налик на Свето римско царство Карла Великог коначно је исходште победе над Сауроном. Када се ради о Енглеском циклусу, специфичном искључиво за подручје британских острва, из овог циклуса Толкин је преузео мале, потцењене људе и у хобитима истакао њихове вредности. На крају, анализа *Сер Гавејна и Зеленог витеза* открила је спој малог и великог, британског и енглеског, у лику Гавејна који је најпопуларнији енглески лик артуријанских витешких романа и који се својим поступцима приближава споменутом идеалу малог човека из енглеског циклуса. Хришћански оквир, неуспела потрага, морални пад лика и упркос томе срећан крај и потврда живота наспрам смрти – све су то мотиви који спајају аутора *Сер Гавејна и Зеленог Витеза* и Толкина.

У овом делу смо показали да је готово немогуће осврнути се на неки средњовековни витешки роман а да у њему не видимо узор или извор за Толкина или да макар не будемо у стању да изведемо поређење којим се разумевање Толкина подиже на виши ниво. Ипак, треба имати на уму да је на слагања и паралеле указивано концизно да би се илустровале везе а не доносили закључци о правој природи ових интертекстуалних односа. У том смислу се садржај овог дела дисертације може схватити као нацрт плана и програма неких будућих истраживања, нарочито оних која би се бавила проблемом извора (source criticism).

3. У трећем делу дисертације дато је једно могуће решење дијахронијског произилажења Толкиновог дела из средњовековне традиције. Пошто смо утврдили да су структуралистички, психоаналитички и антрополошки приступи суштински аисторијски и синхронијски, издвојили смо два градивна елемента витешког романа и пратили њихов развој од Средњег века до модерног доба. Ради се о протагонисти витешког романа и о специфичној мимези чудесног.

Приступивши проблему протагонисте видели смо да је средњовековни витешки роман оличавао нови, аутентични приступ судбини појединца. Овај јунак је племенит, моћан, истакнут као и јунак епа. Међутим, оно што је специфично јесте преокупација *личним* животом и развојем. Јунак епа је могао бити насилан, својеглав, лудо храбар, ирационалан, наиван; тек је јунак витешког романа могао бити *себичан*. Неки критичари су исправно повезали културу дворске љубави (*courtly love*) са овим књижевним жанром. Мишљења смо да није прво развијан концепт дворске љубави који је онда нашао своје место у витешком роману. Напротив, у витешком роману је јунак коначно могао бити преокупиран својим личним животом, тражити себи жену, бити неверан или трпети неверство, имати брачне проблеме. У неку руку, витез је комбинација епског мегданције и безименог јунака из бајке који је такође оптерећен породичним проблемима, немарним очевима, неверним женама и злим маћехама.

Бављење приватним животом лика само ће се повећати у наредним периодима. Како буде бледела средњовековна слика света а јачао ренесансни антропоцентризам, књижевна дела ће са све више детаља и посвећености приступати овом проблему. Кулминација су свакако реализам, натурализам и коначно књижевност тока свести у којој се дешава да се читава радња сведе на један дан у животу и где готово да више нема збивања изван оквира јунакове свести. Помало је иронично да корен ове врсте књижевности почива у бајци која је у доба реализма постала синоним за измишљотину. Управо је бајка открила малог човека и његове проблеме. Витешки роман је потом извршио њихову транспозицију у културу двора и ставио их наспрам витешког кодекса, хришћанске етике и онтологије. Нововековни роман одбацио је ове историјско-културолошке слојеве Средњег века. Толкинова романса се стога према роману односи као антитеза. У хобитима поново имамо малог човека, али зато имамо и хришћански

оквир. На самом почетку и *Хобита* и *Господара прстенова* (али и *Фармера Џајлза од Хема*) суочени смо са ликовима који веома подсећају на ликове из романа. Ипак, како приче одмичу тако се шире њихови уски погледи на свет и роман почиње да корача уназад ка витешком роману. Наравно да се у двадесетом веку не може очекивати поновна појава витешке традиције. Вршећи трансформацију својих ликова Толкин не оживљава овај стари, изумрли жанр већ се служи новим жанром (или модусом, како га радије називају неки теоретичари) који се назива романса. Наша теза је да се односом према протагонисти витешког романа историја књижевних жанрова подвојила. Протагониста који пребива у отуђеном и десакрализованом свету нашао се у жанру романа. Са друге стране, романса је жанр/модус који наспрам појединца и даље поставља чудесни, необјашњиви свет несводив на садржај јунакове свести. Роман нужно тежи наративима бесмисла, отуђења, узалудности тражења смисла на чисто материјалном плану егзистенције. Јунак романа не уме да изађе из себе и карактеришу га досада, *сплин*, егзистенцијална криза. Романописци су у стању да нам беспрекорно покажу распад психе на безброј појединачних искустава која је немогуће повезати јер лик романа не верује у духовно јединство свих ствари. Са друге стране, романса ће често баратати чудом, извлачењем лика из обичног, свакодневног света навике и рутине. Прича романсе је прича реинтеграције у свет и друштво и враћање осећаја за духовно, свето, натчулно. Није, наравно, свака романса успешна. Постоје и песимистичне романсе. Напротив, као што у задњем делу дисертације показујемо, постоје романсе које говоре о неуспешној реинтеграцији, о неуспелом спасавању од отуђености што доводи до пропасти јунака и катастрофе за њихове заједнице. Ипак, битна је разлика у ставу. Читалац је све време свестан да изван перцепције јунака постоји широк свет могућности, али је јунак тај који није у стању да се томе свету врати, са њим измири и у њему нађе своје место. Потрага је неуспела јер је јунак у свету чуда заузео став јунака романа, света без чуда. У свом цинизму и иронији он није у стању да се нечему искрено диви и победи страх од смрти и пролазности који је могућ само уз снагу вере и препуштања. Обе ситуације присутне су у Толкиновом делу.

Споменуто је да је модус романсе задржао фокус на личном развоју појединца али да је то учинио и са миметиком чудесног. Није могуће разумети оно што се данас назива фантазијом (*fantasy*, „фентези“, како неки критичари и теоретичари воле да кажу), док се

не разумеју феномен романсе и историјска веза романсе са витешким романом. Закључак се може сумирати једном паралелом. Ако је наглашавањем индивидуације од витешког романа постао роман, онда је сличним процесом по питању чудесног постала романса.

Судбина чудесног у књижевној историји блиско је пратила однос према чудесном, неуобичајеном, неприродном или натприродном у филозофији и наукама. Средњи век, доба вере, био је прожет поверењем у натприродне силе. Христос је рекао да је са јаком вером могуће померати брда. Наравно, средњовековни човек сигурно није био наиван и веровао у све што чита или чује. Њему је само било лакше да верује. Међутим, престанком средњовековне цивилизације и наступањем ренесансе и потом Новог века, изграђују се системи рационализма, емпиризма и радикалног скептицизма. Картезијански дуализам, који је и данас доминантан у наукама, поделио је свет на природу и друштво, објективно и субјективно, научно и уметничко, не нудећи начин да се ова два аспекта стварности икако повежу. У Средњем веку, књига је била метафора за свет, и цео свет и сва бића у њему могли су се метафорички тумачити као записи у књизи стварања. У таквој атмосфери међусобног прожимања реалног и симболичног читаоцу или слушаоцу било је далеко лакше да урони у свет дела и препусти се причи. Нови век научио је човека скептицизму. Декарт је сматрао да се може сумњати и у стварност света око себе. Књижевност би ту имала само симболичку улогу која би описивала друштво, свет субјективног. Отуда није чудно што је у својим првим ренесансним инкарнацијама авантуристичка прича у стилу витешких романа постала у великој мери алегорична (на пример, Спенсорова *Вилинска краљица*). Чудо, које је у витешком роману означавало магијско или божанско чудо, у делима рационалиста постаје средство за поуку. Отуда Свифтови Лилипутанци нису налик патуљцима или змајевима из артуријанских легенди, већ представљају карикатуре одређених људских особина. Чудесно у Свифтовим и сличним делима не извире из трансценденције и користи се само да би привукло пажњу на неки друштвени проблем. Јер, као што смо рекли, поље друштвеног и поље књижевности сродни су у томе што припадају субјективном свету. Од књижевности се не може очекивати да говори о метафизичким темама или се дотакне природног света. Успон рационализма је успон басне, јер ни у басни говор животиња није став о способностима животињског света већ начин да се изразе људске мане и врлине. Чудо се антропоморфизује.

Наспрам овакве интелектуалне климе треба разумети успон романсе, која није могла бити повољно примана у ученим круговима. Од витешког романа, романса је преузела авантуру, развој лика, непредвидљива дешавања. Али, то је радио и реалистички роман. Разлика између романсе и романа је што непредвидљивом, чудесном, неприродном и натприродном романса приступа наивно, искрено и са дивљењем. У готској романси духови заиста постоје и нису само производ психопатолошког обољења. У романтичарским делима несвакидашње представља изливање духа на природу, слободу наспрам механицистичке нужности. Зато је романтизам добио име управо по романси која је проистекла из витешког романа. Исто тако је природно што је један романтичарски филозоф и песник, Колриџ, изградио прву значајну теорију фантазије. Он је поново повезао веру и чудо. Да бисмо истински уживали у неком делу, неопходно је да напрегнемо вољу, да сами себе натерамо да верујемо у то што нам се прича. Толико је скептицизам пустио корена у људској свести да је, према Колриџу, потребна нека врста аутохипнозе.

Имамо следећи низ – витешки роман - романса - романтизам – и парадигму овог низа која се може описати речима чудесно, вера, натприродно, духовно, божанско, онострано. Колриџ је сматрао да се они могу довести у спој снагом воље субјекта. Толкин је, међутим, битан јер је разумео оно што Колриџ није. Према Толкину ми такозвани реални свет не прихватимо зато што нам је неко рекао да тако треба. Напротив, стварност је убедљива, кохерентна и логична. Природни закони нису потпуно исцрпни и не могу описати све феномене али дају извесност разумевању природног света. Ниједног тренутка ми себе не убеђујемо да је свет стваран, већ смо преплављени многобројним доказима да је то тако. Као хришћанин, Толкин је убеђен да је ово доказ постојања Бога творца чијом промисли је све у природи повезано и упућено једно на друго. Умност света потиче од Бога и ми смо убеђени у то да он постоји јер као божја створења такође учествујемо у тој умности. Човек је направљен по Божјем лику. Зато Толкин изводи аналогију и обрће ствар. Не може се очекивати од читаоца да снагом воље остварује фантастично. Напротив, писац је тај који као суб-креатор, који се угледа на Бога творца, креира убедљив, детаљан, кохерентан свет који бројем детаља бива у стању да у свести читаоца оствари илузију истинитости. У рашчараном и разочараном свету, Толкин позива на поново очаравање и

зачаравање читаоца. Он позива на *стварање светова* којим се човек приближава Богу и обогаћује стварност. Толкин сматра да је живот без вере у онострано живот у лажи. Зато фантазија за Толкина представља повратак у стварност, појављивање истине, чишћење погледа. Фантазија је лековита. И пре уживљавања у фантастичне светове је човек знао да је свет логичан и повезан. Али, након читања он ће иступити из фикционалног дела са осећањем да постоји нешто више, да је два и два једнако пет зато што се не сабира само материјално и видљиво, већ и духовно и невидљиво. Фантазија се тиче невидљивог које тиме није мање стварно. Сврха фантазије није обарање научног погледа на свет, већ давање смисла научним открићима, указивање на њихову трансцендентну суштину. Како се ова сврха тиче човековог духовног опоравка, Толкин сматра да је природни крај фантастичног дела срећан крај. Романса и бајка се угледају на јеванђеља. И Христос је Бог који је сишао у свет нужности, материје, смрти. Христос је умро: смрт је стварна, природни закони постоје, правила су јасна. Али онда је Христос васкрсао, и то значи да има нечег изван, нека невидљива јединица између две двојке. Уместо четири, добијамо пет. Уместо смрти васкрсење. Исто тако, Фродо навлачи прстен. Сила овог света, сила космократора Саурона је надмоћна. Он не може да надјача Саурона, али у том тренутку, виша сила Илуватара преокреће све и Сауриново царство се распада. Неминовност смрти и пораза развејана је победом и тријумфом живота.

Оно што Толкин жели да постигне својим есејем о вилинским причама, а што непосредно потиче из средњовековне хришћанске мисли, јесте да поново повеже свет природе и друштва, објективно и субјективно. Зато се у есеју он не осврће само на врсте приповедања, већ говори и о односу између језика и свести. Толкинова теорија фантазије јесте превазилажење картезијанског расцепа. Приповедање се поново тиче и духовног и природног и то преко језика. Јер све што се на неки начин тиче свести јесте стварно, ма ком домену стварности припадало. Како је језик нераскидиво повезан са свешћу, тако је и човек, биће језика у сталној, живој вези са разним нивоима стварности. Вилинска прича, (односно, фантазија или романса) јесте један начин остваривања овог континуитета. Она је причешће, мистеријско дешавање скривеног смисла. У Толкиновом делу је романса, која је до тада постојала и без хришћанске теологије, направила пун круг и вратила се хришћанским коренима. Било је романи и пре Толкина – код сер Волтера Скота, Џорџа

Мекдоналда, Вилијама Мориса, Х. Рајдера Хагарда – али нигде као код Толкина нисмо имали тај спој сензибилитета за проблеме модерности, хришћанске теологије, познавања средњовековне и народне књижевности, филозофске и филолошке образовности. Овим спојем се у *Господару прстенова* романса – изданак витешког романа – својим коренима вратила на аутентичан начин.

4. У четвртом делу дисертације показали смо како се претходна разматрања укрштају на примеру конкретних Толкинових дела. У историјском прегледу витешких романа истицали смо сличности са Толкиновим делима. У овом делу ишли смо историјски уназад, и тумачећи *Децу Хуринову*, *Песму о Отруу и Итрун*, *Пропаст Артурову*, *Фармера Цајлза од Хема*, *Хобита* и *Господара прстенова* водили смо рачуна да истакнемо средњовековне узор.

Дела смо сагледавали користећи теоријски оквир до којег смо дошли у претходном делу дисертације. Расправа о проблемима индивидуације и чудесног непосредно је изведена из ишчитавања и разумевања витешких романа и представља мост од Средњег века ка двадесетом веку. Својим есејем о бајкама, Толкин се теоријски укључио у историјску дијалектику жанрова витешког романа, романа и романсе. Сада је било неопходно видети како се стечени теоријски оквир може применити у интерпретацији конкретних дела. Корист од тога је двострука. Прва је да смо у дисертацији дошли до солидних увида који могу послужити и другим истраживачима. А друга се односи на самог Толкина. Ако се и у његовом фикционалном делу огледа исти начин мишљења као и у теоријским, онда је Толкин доследан писац чија дела су и поетичка и аутопоетичка. Другим речима, Толкин нам излаже и теорију романсе и како он мисли да је најбоље писати романсу, и у исто време примењује сопствене принципе. Бројна дела фантастике која су настала након Толкина и која стандардно поседују мапе, измишљене језике, детаљно изграђен свет, логичност, кохерентност, говоре о томе да је Толкин успешно промовисао свој модел.

У овом делу је пак за нас било битније да видимо како се сâм Толкин бавио темама индивидуације и смисла фантастичног. Обе теме вуку корен из витешког романа, и обе се сједињују у Толкиновим делима. Индивидуација је више везана за роман, али Толкин подједнако успешно слика отуђеног појединца без праве вере, неспособног да изађе из

себе: резултат су Мордред, Отру и Турин – апсурд и бесмислена смрт у Магбетовом стилу. Његош је говорио да „свет жељи не може угодити“. Ништа световно не може нам донети коначни мир и утеху. Потребан је излазак из себе као световног бића и прихватање духовне стварности. Проблем Мордред, Отруа и Турина јесте робовање видљивом, материјалном, из којих проиходе очај, разочараност и грубост. Али, да ли је уздизање у надсветовност могуће без вере? Вера да постоји нешто шире од чулног света избављује човека из самонаметнутих уских оквира. Змајеви нису стварни, али зло јесте. Чудесност змаја је значајна јер указује да је свет у суштини необјашњив и постоји много више од онога што можемо да видимо, опипамо, чујемо и омиришемо. Кретање Мордред, Отруа и Турина је кретање у задатим оквирима: нема изласка изван уског хоризонта, све је, како каже Шекспир у *Магбету*, „прича коју прича идиот, пуна буке и беса која ништа не значи“. Постојање вере говори да постоји нешто изван наших моћи, чиме ми не можемо да владамо, што не можемо разумски да обухватимо.

Фантазија је ту да пробуди веру поразом логике и ломљењем слике света. Билбо, Џајлз, Фродо и Сем крећу у походе против моћнијег непријатеља немајући ништа осим вере. То није вера у себе. У себе верују Мордред, Отру и Турин јер су моћни, славни, јаки, богати, али упркос свој сили не само што не савладају непријатеља већ потпуно пропадају. Ради се о поверењу у нешто изван нас, у случај, сврсисходност добра иако оно на први поглед делује неисплативо и слабашно наспрам силе зла. Отуда наизглед слаби, мали људи побеђују и то се сигурно не догађа због њихове снаге или нарочите памети. Њихово залагање је искрено, њихове намере чисте, они не подлежу искушењима. Јер на чему почива етика ако не на поверењу да се искрен труд исплати, да срећа прати храбре, и да је добро вредно борбе, макар и борбе која је део једног дугог пораза (тако је Галадријела у *Господару прстенова* описала историју Средње земље)? Зато је Саурон „безверан и проклет“ и не успева да победи. Он је моћнији од свих и упркос томе не може приволети цео свет својој вољи. Саурон тражи систем природе у којем ће све до краја света бити предвидљиво. Јасно је да у таквој визији света није могуће оно индивидуално. Људска личност одбија да буде сведена на одређену професију, друштвену улогу, *персону*, маску, на једну улогу у позоришту живота. Ништа слободним људима Средње земље не гарантује да ће имати слободу, нарочито кад су сукобљени са Сауроном који им лако може одузети

све. Њима не преостаје ништа осим да истрајавају у вери и надају се да ће за то бити награђени. То се на крају и дешава. Њихови појединачни напори, мали, незнатни, удаљени и временски и просторно, сједињавају се и свет је спасен. Змај је побеђен, Саурон је сломљен. Десило се чудо које разара очекивања, отклања присилу тако да појединац поново више не мора да се потчињава систему и добија могућност да постане личност, аутентичан, свој. Отуда је веома битно сетити се да победа над Сауроном није вечна те да ће будућа времена донети своја зла. Свака победа која би довела до вечног благостања убрзо би се од стечене утопије претворила у дистопију. Сваки од ликова могао је узети прстен, свргнути Саурона и успоставити нови поредак. Међутим, управо је Толкинова порука да је било који стални поредак опасан, а нарочито када се успоставља са стране или са висине.

У Толкиновим делима имамо мале људе који желе да буду слободне личности. Начин да се остваре јесте путем потраге и авантуре. То је Толкин преузео из витешког романа. Да би, међутим, та индивидуација била успешна потребан је и свет који је широк, има дубину и висину, духовно и материјално, видљиво и невидљиво, предвидљиво и непредвидљиво. Отуда продор чудесног, фантастичног у свет ових малих људи њима помаже да се остваре као личности. Чудесно потврђује веру, тако да воља малог човека не малаксава и он је спреман да се бори до краја и победи. Хобит је савремени витез, не по снази или издржљивости или вештини, већ по хармонији коју жели да оствари са светом и друштвом. Толкинова романса је савремени витешки роман по свом бављењу судбином појединца. У победи хобита сједињавају се личност, вера и чудо; у успеху Толкинове књиге сједињавају се нити индивидуације и фантазије.

Овај закључак окончаћемо кратким освртом на речи филозофа Жарка Видовића које се односе на дело Петра II Петровића Његоша, али које се могу у једној мери применити и на Толкиново дело:

Поезија је једина озбиљна могућност да се доживљавање света и човека испита са становишта искуства трансценденције (надсветовности); једина могућност, дакле, да се коначно отклони свака метафизичка мистификација (којом је искуство трансценденције само замагљено и потцењено!); а та могућност може бити искоришћена једино ако се поетско искуство испита у својој разлици између епског, лирског, трагедијског и обредно-литургијског... У ЈЕДНОЈ ЛИЧНОСТИ човека! Зато је Његош велика шанса за философску мисао уопште!

(Видовић 2013: 73).

Без намере да сада на крају поредимо тако различита дела као што су Толкиново и Његошево, не можемо а да не приметимо исту врсту синтезе код Толкина као и код Његоша. Наиме, и на примеру Толкина имамо присуство и теорије књижевности и књижевности, и унутар његове књижевности разнородне књижевне врсте и стилове, од поезије до прозе, као и епику и лирику и трагедију и комедију. Толкин је захвалан за истраживање јер испитивање једног аспекта нужно осветљава све друге.

Жарко Видовић нам је (као неоплатоничар и хришћански филозоф и отуда сродан Толкину на тој равни) користан и да сумирамо Толкинов позив против антиредукционизма и у књижевној критици али и у животу уопште. Јер, сматрамо да је прилично убедљиво изнесено становиште зашто је било која врста свођења неплодотворан и штетан поступак. Међутим, каква је школа тумачења и прилажења књижевноуметничком делу која происходи из антиредукционистичког става? Видовић као да сумира оно што следи из претходних разматрања:

За разумевање уметности (и поезије) није довољан разум (моћ мишљења), јер разум (рационална обрада искуства, података и утисака) мора већ имати на располагању свој предмет и „материјал“ у чијем стварању или добављању он сам *није могао имати никаквог учешћа* јер само уметношћу може бити стечен уметнички „материјал“ који ће бити обрађен разумом. Као моћ мишљења, разум мисли само о искуству. Ако то треба да буде искуство уметности, онда је оно и стечено уметношћу коју је у нама пробудио сам песник, тако да се ми непосредно сећамо не само песникове поезије (Његошеве), него оног *нашег* посебног осећања,

поетског осећања којим смо доживели Његошеву поезију: она је посредована *нашим сопственим осећањем* његове поезије; то наше осећање је у непосредној вези с Његошевом поезијом јер је она, та поезија, пробудила у нама, као свој одјек или Лучу, то наше осећање. [...] Пре него што ће настати мишљење о нечему, мора му бити прибављен „материјал“ (предмет мишљења), а у прибављању тога „материјала“ мишљење нема никаквог учешћа! То прибављање је у „надлежности“ *доживљаја или осећања* (поетског, музичког итд., већ према томе о којој уметности или уметнику је реч). Тражи се, дакле, херменеутички приступ јер је метафизички приступ - као изразито нововековни, „књишки“, са својом методологијом неограниченог поверења у саму моћ мишљења! - приступ немоћан и конформистички. [...] Ако нема „слуха“ (тј. доживљаја), узалудна му је наука; метафизичке методологије се лађају управо зато што или немају „слуха“ за аутентичан доживљај дела, или немају времена потребног за доживљај сваког појединог од оних дела о којима ипак желе да донесу свој суд, те онда доживљај уметности замењују појмовима уметности, у оквиру неке - наравно, метафизичке! - свеобухватне историје књижевности (света, Европе, неке нације, неке епохе или периода). (Видовић 2013: 27-29).

Осећај за индивидуално, имагинативни приступ, ослобађање од сцијентистичких и метафизичких структурализама, психолошких образаца, антрополошких нужности, идеолошких матрица, јесу проблеми обрађени у овој дисертацији. Већ је наведено да је Толкин одбијао да пише исцрпне свеобухватне студије неког периода и да се уопште бави историографијом књижевности, преферирајући детаљ, специфичност одређеног дела или песника. У књижевну теорију вратио је имагинацију, осећајност, алегорије, метафоре; књижевност је видео као могућност да се изразе не само људски егзистенцијални проблеми већ и проблеми односа језика и свести (тврдио је да је инспирација за *Господара прстенова* лингвистичке природе). Када своје погледе на филологију, религију, филозофију није могао или хтео да изрази у научном раду, одлазио је у књижевност. А нејасна места из својих дела третирао је као да су научни проблеми и много времена посветио разумевању и рашчлањивању свог дела на минуциозан, студиозан начин. Када

Видовић каже да је уметност могуће разумети уметношћу, слично мисли и Толкин када поручује да је имагинативно дело могуће разумети само имагинацијом. У имагинацији, ослобођеној метафизичких система, открива се љубав према појединачном и спречава насиље и укалупљивање, било дела у жанр, архетип, комплекс, било човека у професију, улогу или фигуру.

Пут од првих витешких романа до Толкинове романсе био је дуг и водио је кроз књижевну историју и књижевну теорију. Сматрамо да смо овом дисертацијом оправдали наслов и да смо дијахронијски показали како се одвијала ова занимљива динамика и какво је њено значење не само за савременог читаоца који се занима за Толкинова дела, већ уопште и за сваког човека који је у потрази за смислом. Сматрамо да смо дошли до закључака и теза који су и посебни (односећи се на Толкина, витешки роман, фантазију) и општи (бавећи се човековом судбином, природом мишљења, осећања и имагинације, питањем смисла живота и постојања). Другим речима, угледајући се на велике узоре, међу којима је и Толкин, трудили смо се да постигнемо синтезу и повежемо различите и раздвојене нити књижевности, културе, филозофије, религије, као и осталих домена мишљења, делања и осећања.

VI

ЛИТЕРАТУРА

1. Примарна литература

Средњовековни витешки роман:

1. *Beowulf*: Seamus Heany. *Beowulf: A New Verse Translation*. London: Faber and Faber.
2. *Floris and Blancheflour*: Donald B. Sands. *Middle English Metrical Romances*. Exeter: University of Exeter Press, 1986, 279-309.
3. *Sir Orfeo*: Donald B. Sands. *Middle English Metrical Romances*. Exeter: University of Exeter Press, 1986, 185-200.
4. *Roman de Brut*: Wace. *Arthurian Chronicles: Roman de Brut* (translated by Eugene Mason). the Pennsylvania State University, Electronic Classics Series, 2007.
5. *The Alliterative Morte Arthure*: Valerie Kishna (translator). *The Alliterative Morte Arthure*. Washington: University Press of America, Inc, 1983.
6. *Le Morte d'Arthur*: Thomas Malory. *Le Morte d'Arthur* (ed. Stephen H. A. Shepherd). New York: WW Norton & Co, 2003.
7. *Sir Gawain and the Green Knight*.: J. R. R. Tolkien and E. V. Gordon (eds.). *Sir Gawain and the Green Knight*. Oxford: Oxford University Press, 1967; Malcom Andrew and Ronald Waldron. *The Poems of the Pearl Manuscript: Pearl, Cleanness, Patience, Sir Gawain and the Green Knight*. Exeter: University of Exeter Press.
8. Хејл и Френч 1964: Walter Hoyt French, Charles Brockway Hale (eds.). *Middle English Metrical Romances*. Russell and Russell.

Џ. Р. Р. Толкин⁴⁶⁷:

1. **ВМС**: J. R. R. Tolkien. “*Beowulf: The Monsters and the Critics*”. *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 2006.
2. **ВТС**: J. R. R. Tolkien. *Beowulf: Translation and Commentary* (edited by Christopher Tolkien). London: HarperCollinsPublishers, 2014
3. **СН**: Dž. R. R. Tolkin. *Deca Hurinova (priređio Kristofer Tolkin)*. Beograd: Alnari, 2007 (*J. R. R. Tolkien. The Children of Hurin*).
4. **ФА**: J. R. R. Tolkien. *The Fall of Arthur* (edited by Christopher Tolkien). London: HarperCollinsPublishers, 2013
5. **FR**: J. R. R. Tolkien. *The Fellowship of the Ring*, London: HarperCollinsPublishers, 2002 (Dž. R. R. Tolkin, *Družina prstena*, Beograd: IP ESOTHERIA, 2002, превео Зоран Станојевић).
6. **Н**: J. R. R. Tolkien. *The Hobbit* (London: HarperCollinsPublishers, 1997; Џ. Р. Р. Толкин, *Хобит*, Нови Сад: Соларис, 2011, превели Мери и Милан Милишић).
7. **ЛАИ**: J. R. R. Tolkien. *The Legend of Aoutrou and Itroun* (Џ. Р. Р. Толкин. *Песма о Отруу и Итрун*. Нови Сад: Александар Микић и Сновиђења, 2015)
8. **Letters**: *The Letters of J.R.R. Tolkien*, eds. Humphrey Carpenter, Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin, 1981.
9. **OFS**: J. R. R. Tolkien. *Tolkien On Fairy-stories* (edited by Verlyn Flieger and Douglas Anderson). London: HarperCollinsPublishers, 2008.
10. **РК**: J. R. R. Tolkien. *The Return of the King*. London: HarperCollinsPublishers, 2002 (Dž. R. R. Tolkin, *Povratak kralja*, Beograd: IP ESOTHERIA, 2002, превео Зоран Станојевић).
11. **S**: J. R. R. Tolkien. *The Silmarillion*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company, 2004.
12. **SWM**: J. R. R. Tolkien. *Smith of Wootton Major* (edited by Verlyn Flieger and illustrated by Pauline Baynes). London: HarperCollinsPublishers, 2015.

⁴⁶⁷ Због честог цитирања, дате су стандардне скраћенице које се користе у студијама Толкинових дела.

13. *The Lord of the Rings: The Fellowship of the Ring*. Produced by Peter Jackson et al., directed by Jackson, New Line Cinema, 2001.
14. *The Lord of the Rings: The Return of the King*. Produced by Peter Jackson et al., directed by Jackson, New Line Cinema, 2003.
15. *The Lord of the Rings: The Two Towers*. Produced by Peter Jackson et al., directed by Jackson, New Line Cinema, 2002.
16. **ТПС**: J. R. R. Tolkien. *Tales from the Perilous Realm*. Boston, New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2008.
17. **ТТ**: J. R. R. Tolkien. *The Two Towers*. London: HarperCollinsPublishers, 2002 (Dž. R. R. Tolkin, *Dve kule*, Beograd: IP ESOTHERIA, 2002, превео Зоран Станојевић).
18. **ВА**: J. R. R. Tolkien, “The Valedictory Address”, у: *The Monsters and the Critics and Other Essays*. London: HarperCollins, 2006.

2. Секундарна литература

Витешки роман и романса:

1. Акерман 2001: Robert W. Ackerman, “The English Rimed and Prose Romances”, у: Лумис 2001, 480-519.
2. Арчибалд 2007: Elizabeth Archibald, “Ancient Romance”, у: Сондерз 2007, 10-25.
3. Арчибалд/Патер 2009: Elizabeth Archibald, Ad Putter. *The Cambridge Companion to the Arthurian Legend*. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Ауербах 2003: Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Princeton University Press/Princeton and Oxford 2003.
5. Барон 1987: W. R. J. Barron. *English Medieval Romance*. London and New York: Longman.
6. Барон 2007: W. R. J. Barron, “Arthurian Romance”, у: Сондерз 2007, 65-84.
7. Бероу 1990: J. A. Burrow, “Sir Gawain and the Green Knight“, у: Форд 1990, 208-223.
8. Бероу 2008: J. A. Burrow. *Medieval Writers and their Work: Middle English Literature 1100-1500 (second edition)*. Oxford: Oxford University Press(1st ed. 1982).

9. Бероу 2009: J. A. Burrow, "The fourteenth-century Arthur", у Арчибалд/Патер 2009, 69-83.
10. Бетелхажм 2010: Bruno Bettelheim. *The Uses of Enchantment*. Vintage Books/New York.
11. Бламајрз 2010: Alcuin Blamires, "Individuality", у: Трехарн/Вокер/Грин 2010, 478-495.
12. Блох 1988: Ernst Bloch. *The Utopian Function of Art and Literature: Selected Essays* (translated by Jack Zipes and Frank Mecklenburg). Cambridge, Mass.: MIT Press.
13. Блох 2002: Ernst Bloch, "The Fairy Tale Moves on its Own in Time" (tr. Jack Zipes), у: Зајпс 2002, 150-153.
14. Браун 2009а: ed. Peter Brown, *A Companion to Medieval English Literature and Culture, c. 1350-c.1500*. Oxford: Wiley-Blackwell (hardback edition 2007).
15. Браун 2009б: Peter Brown, "Introduction", у: Браун 2009а, 1-6.
16. Бруер 1988: Derek Brewer. *Symbolic Stories*. London and New York: Longman (1st edition D. S. Brewer 1980).
17. Бруер 1990: Derek Brewer, "The Social Context of Medieval English Literature", у: Форд 1990, 15-38.
18. Бруер 2007: Derek Brewer, "The Popular English Metrical Romances", у: Сондерз 2007, 45-64.
19. Бруер 2007а: Derek Brewer, "The Colour Green", у: Бруер/Гибсон 2007, 181-190.
20. Бруер 2007б: Derek Brewer, "Introduction", у: Бруер/Гибсон 2007, 1-22.
21. Бруер 2007в: Elisabeth Brewer, "The Sources of Sir Gawain", у: Бруер/Гибсон 2007, 243-256.
22. Бруер/Гибсон 2007: eds. Derek Brewer / Jonathan Gibson. *A Companion to the Gawain-poet*. Cambridge: D. S. Brewer (1st edition 1997).
23. Брук-Роуз 2010: Christine Brooke-Rose. *A Rhetoric of the Unreal*. Cambridge: Cambridge University Press (1st edition 1981).
24. Буржуас Ричмонд 1975: Velma Bourgeois Richmond. *The Popularity of Middle English Romance*. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Press.

25. Bajc 2007: Judith Weiss, "Insular Beginnings: Anglo-Norman Romance", у: Сондерз 2007, 26-44.
26. Варго 2007: Lisa Vargo, "Women's Gothic Romance: Writers, Readers, and the Pleasures of the Form", у: Сондерз 2007, 233-250.
27. Вас 2007: Wace. *Arthurian Chronicles: Roman de Brut* (translated by Eugene Mason). the Pennsylvania State University, Electronic Classics Series.
28. Вилсон 1976: Anne Wilson. *Traditional Romance and Tale: How Stories Mean*. Ipswich: D. S. Brewer.
29. Винавер 1971: Eugène Vinaver. *The Rise of Romance*. Oxford: Oxford University Press.
30. Винавер 2001: Eugène Vinaver, "Sir Thomas Malory", у: Лумис 2001, 541-552.
31. Виндиат 2007: Barry Windeatt, "Love", у: Браун 2009а, 322-338.
32. Виндиат 2009: Barry Windeatt, "The fifteenth-century Arthur", у Арчибалд/Патер 2009, 84-102.
33. Волас 2009: David Wallace, "Sir Thomas Malory", у: Скенлон 2009, 229-242.
34. Вотсон 1949: Melvin R. Watson, "The Chronology of Sir Gawain and the Green Knight", *Modern Language Studies*, Vol. 64, No. 2 (Feb., 1949), 85-86.
35. Гонт 2006: Simon Gaunt, "Romance and other genres", у: Кругер 2006, 45-59.
36. Гонт и Кей 2008а: Simon Gaunt and Sarah Kay. *The Cambridge Companion to Medieval French Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
37. Гонт и Кей 2008б: Simon Gaunt and Sarah Kay, "Introduction", у: Гонт и Кей 2008а, 1-18.
38. Грејвз 1997: Robert Graves. *The White Goddess*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
39. Густафсон 2009: Kevin Gustafson, "Sir Gawain and the Green Knight", у: Браун 2009а, 619-633.
40. Естел 1985: Ann W. Astell, "Sir Gawain and the Green Knight": A Study in the Rhetoric of Romance. *The Journal of English and Germanic Philology*, Vol. 84, No. 2 (Apr., 1985), 188-202.
41. Ештон 2010: Gail Ashton. *Medieval Romance in Context*. London: Continuum.
42. Зайпс 2002: Jack Zipes. *Breaking the Magic Spell*. Lexington: The University Press of Kentucky, (1st edition 1979).

43. Камчевски 2011: Danko Kamčevski/Jelena Andrejić/Maja Milutinović, „Dve vrste lutanja u anglosaksonskoj elegiji *Potukač*“, *Filološki pregled*, 38, 2, 2011, 143-155.
44. Камчевски 2013: Danko Kamčevski, “Orality and Humour in Sir Gawain and the Green Knight”, *Fabula*. Volume 54, Issue 3-4, ISSN (Online) 1613-0464, ISSN (Print) 0014-6242, DOI: 10.1515/fabula-2013-0021, November 2013, 263–274.
45. Кей 2006: Sarah Kay, “Courts, clerks, and courtly love”, у: Кругер 2006, 81-96.
46. Кер 1908: W. P. Ker. *Epic and Romance: Essays on Medieval Literature*. Dodo Press.
47. Кинг 2007: Andrew King, “Sidney and Spenser”, у: Сондерз 2007, 140-159.
48. Коупер 1999: Richard W. Kaeuper. *Chivalry and Violence in Medieval Europe*. Oxford: University Press.
49. Коупер 2006: Richard Kaeuper, “The Societal Role of Chivalry in Romance”, у: Кругер 2006, 97-114.
50. Кришна 1983: Valerie Kishna (translator). *The Alliterative Morte Arthure*. Washington: University Press of America, Inc.
51. Кронин 2007: Richard Cronin, “Victorian Romance: Medievalism”, у: Сондерз 2007, 341-360.
52. Кросли-Холанд 2009: ed. tr. Kevin Crossley-Holland. *The Anglo-Saxon World: An Anthology*. Oxford: Oxford University Press.
53. Кругер 2006: ed. Roberta L. Krueger. *The Cambridge Companion to Medieval Romance*. Cambridge: Cambridge University Press (1st edition 2000).
54. Купер 2003: Helen Cooper, “Counter-Romance”, у: Малори 2003, 819-829.
55. Купер 2007а: Helen Cooper, “Malory and the Early Prose Romances”, у: Сондерз 2007, 104-120.
56. Купер 2007б: Helen Cooper, “The Supernatural”, у: Бруер/Гибсон 2007, 277-292.
57. Лавезо 2010: Kathy Lavezzo, “Complex Identities: Selves and Others”, у: Трехарн/Вокер/Грин 2010, 434-456.
58. Латрел 1980: Claude Luttrel, “The Folk-Tale Element in “Sir Gawain and the Green Knight”, *Studies in Philology*, Vol. 77, No. 2 (Spring, 1980), 105-127.
59. Лумис 2000: Roger Sherman Loomis. *The Development of Arthurian Romance*. New York, Dover: Dover Publications.

60. Лумис 2001: Roger Sherman Loomis (ed.). *Arthurian Literature in the Middle Ages: A Collaborative History*. Oxford: Clarendon Press.
61. Малори 2003: Thomas Malory. *Le Morte d'Arthur* (ed. Stephen H. A. Shepherd). New York: WW Norton & Co.
62. Мдлули 1994: Sibusiso Hyacinth Mdluli, "Thrice Three: Trifunctional Structure in the Third Fitt of "Sir Gawain and the Green Knight"", *Arthuriana*, Vol. 4. No. 2. Sir Gawain and the Green Knight (Summer 1994), 184-195.
63. Мекарти 2003: Terrence McCarthy, "On Malory's Style", у: Малори 2003, 856-864.
64. Мекдоналд 2004а: ed. Nicola McDonald. *Pulp Fictions of Medieval England: Essays in Popular Romance*. Manchester: Manchester University Press.
65. Мекдоналд 2004б: Nicola McDonald, "A Polemical Introduction", у: Мекдоналд 2004а, 1-21.
66. Мекракен 2008: Peggy McCracken, "The Old French Vulgate cycle", у: Гонт и Кеј 2008а, 35-47.
67. Мел 1969: Dieter Mehl. *The Middle English Romances of the Thirteenth and Fourteenth Centuries*. New York: Barnes & Noble.
68. Мелетински 2009: Јелезар М. Мелетински. *Увод у историјску поетику епа и романа* (превела Радмила Мечанин). Београд: Српска књижевна задруга.
69. Мод 2004: Ulrika Maude, "America and Romance", у: Сондерз 2007, 424-437.
70. О' Локлин 2001: J. L. N. O'Loughlin, "The English Alliterative Romance", у: Лумис 2001, 520-527.
71. О'Нил 2007: Michael O'Neill, "Poetry of the Romantic Period: Coleridge and Keats", у: Сондерз 2007, 305-320.
72. Ормонд 2007: Leonée Ormond, "Victorian Romance: Tennyson", у: Сондерз 2007, 321-340.
73. Пери 2010: Lucy Perry, "Legendary History and Chronicle: Lazamon's *Brut* and the Chronicle Tradition", у: Сондерз 2010, 219-236.
74. Пери и Колдвел 2001: John Jay Parry and Robert Caldwell, "Geoffrey of Monmouth", у: Лумис 2001, 72-93.

75. Петровић 1999: Lena Petrović. *Quest Myth in Medieval English Literature*. Niš: Izdavačka jedinica Univerziteta u Nišu.
76. Пирсал 2003: Derek Pearsall. *Arthurian Romance: A Short Introduction*. Oxford: Wiley-Blackwell.
77. Прајс 2007: Fiona Price, ““Inconsistent Rhapsodies”: Samuel Richardson and the Politics of Romance”, у: Сондерз 2007, 269-286.
78. Псаки 2007: F. Regina Psaki, “Chivalry and Medieval Italian Romance”, у: Кругер 2006, 203-217.
79. Радулеску/Раптон 2011: eds. Raluca L. Radulescu/Cory James Rushton. *A Companion to Medieval Popular Romance*. Cambridge: D. S. Brewer (1st edition 2009).
80. Рајхл 2009: Karl Reichl, “Orality and Performance”, у: Радулеску/Раптон 2009, 132-149.
81. Расмусен 2006: Ann Marie Rasmussen, “Medieval German Romance”, у: Кругер 2006, 183-202.
82. Рендал 1957: Dale B. J. Randall, “A Note on the Structure in Sir Gawain and the Green Knight“, *Modern Language Studies*, Vol. 72, No. 3 (Mar., 1957), 161-163.
83. Риди 2011: Felicity Riddy, “Middle English romance: family, marriage, intimacy”, у: Кругер 2006, 235-252.
84. Робертс 2012: Adam Roberts, “Gothic and Horror Fiction”, у: Џејмс/Мендлсон 2012, 21-35.
85. Робертсон 2004: Fiona Robertson, “Romance and the Romantic Novel: Sir Walter Scott”, у: Сондерз 2007, 287-304.
86. Робин 2007: Clive Robyn, “Paradise and Cotton-Mill: Rereading Eighteenth-Century Romance”, у: Сондерз 2007, 251-268.
87. Руд 2015: Jay Ruud, "Loveforsaken, from the land banished": The Complexity of Love and Honor in Tolkien's Fall of Arthur. *Mallorn*, Issue 56, Winter 2015, 5-10.
88. Сендерз 2007: Andrew Sanders, “Victorian Romance: Romance and Mystery”, у: Сондерз 2007, 375-388.
89. Симонс 2007: John Simons, “Chapbooks and Penny Histories”, у: Сондерз 2007, 177-196.

90. Скенлон 2009: Larry Scanlon. *The Cambridge Companion to Medieval English Literature 1100-1500*. Cambridge: Cambridge University Press.
91. Слит 1994: Charles R. Sleeth, "Gawain's Judgment Day", *Arthuriana*, Vol. 4. No. 2. Sir Gawain and the Green Knight (SUMMER 1994), 175-183.
92. Сондерз 2007: Corinne Saunders (ed.), *A Companion to Romance: from Classical to Contemporary*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd., 2007; 1st ed. 2004.
93. Сондерз 2007: ed. Corinne Saunders. *A Companion to Romance*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd. (1st edition 2004).
94. Сондерз 2010: Corinne Saunders. *A Companion to Medieval Poetry*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
95. Спирс 1990: John Speirs, "A Survey of Medieval Verse and Drama", у: Форд 1990, 43-96.
96. Спремић Кончар 2015: Milica Spremić Končar, "Tradition and Transformation: J.R.R. Tolkien's Fall of Arthur", English Department, Faculty of Philology, University of Belgrade (саопштење на научном скупу).
97. Стивенс 1974: John Stevens. *Medieval Romance: Themes and Approaches*. New York: The Norton Library.
98. Тиерни-Хајнз 2007: Rebecca Tierney-Hynes, "Hume, Romance, and the Unruly Imagination". *Studies in English Literature, 1500-1900*, Vol. 47, No. 3, Restoration and Eighteenth Century (Summer, 2007), 641-658.
99. Толкин 2006: J.R.R. Tolkien. *The Monsters and the Critics*. London: HarperCollinsPublishers.
100. Томарин Брукнер 2006: Matilda Tomaryn Bruckner, "The Shape of Romance in Medieval France", у: Кругер 2006, 13-28.
101. Томарин Брукнер 2008: Matilda Tomaryn Bruckner, "Chrétien de Troyes", у: Гонт и Кеј 2008а, 79-94.
102. Трехарн/Вокер/Грин 2010: eds. Elaine Treharne/Greg Walker/William Green. *The Oxford Handbook of Medieval Literature in English*. Oxford: Oxford University Press.
103. Ферер 2007: David Fairer, "The Farie Queene and the Eighteenth-century Spenserianism", у: Сондерз 2007, 197-215.

104. Филд 2003: P. J. C. Field, "The Rhetoric of Dialogue", у: Малори 2003, 830-834.
105. Филд 2010: Rosalind Field, "Arthurian and Courtly Romance", у: Сондерз 2010, 308-328.
106. Филд 2011: Rosalind Field, "The Material and the Problems", у: Радулеску/Џејмс Раштон 2011, 9-30.
107. Фишер 2006: Sheila Fisher, "Women and Men in Late Medieval English Romance", у: Кругер 2006, 150-166.
108. Фјукс 2004: Barbara Fuchs. *Romance*. London: Routledge.
109. Фрај 1976: Northrop Frye. *The Secular Scripture*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press.
110. Фулер 2007: David Fuller, "Shakespeare's Romances", у: Сондерз 2007, 160-176.
111. Фулон 2001: Charles Foulon, "Wace", у: Лумис 2001, 94-103.
112. Фустер 1987: Carol Fewster. *Traditionality and Genre in Middle English Romance*. Cambridge: D. S. Brewer.
113. Хамфри Њуком: Lori Humphrey Newcomb, "Gendering Prose Romance in Renaissance England", у: Сондерз 2007, 121-139.
114. Хан 2006: Thomas Hahn, "Gawain and the popular chivalric romance in Britain", у: Кругер 2006, 218-234.
115. Хан и Симонс 2009: Thomas Hahn/ Dana M.Symons, "Middle English Romance", у: Браун 2009а, 341-357.
116. Хауард 1964: Donald R. Howard, "Structure and Symmetry in Sir Gawain", *Speculum*, Vol. 39. No. 3. (Jul., 1964), 425-433.
117. Хоугл 2007: Jerrold E. Hogle, "'Gothic' Romance: Its Origins and Cultural Functions", у: Сондерз 2007, 216-232.

Ц. Р. Р. Толкин:

1. Артамонова 2014: Maria Artamonova, "Minor Works", у: Ли 2014, 189-201.
2. Атертон 2014: Mark Atherton, "Old English", у: Ли 2014, 217-230.

3. Батарби 1993: K. J. Battarbee (ed.). *Scholarship and Fantasy: Proceedings of the Tolkien Phenomenon*. Turku: University of Turku.
4. Бесни 2004 [1977]: Lionel Basney, “Myth History, and Time in *The Lord of the Rings*”, у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 183-194.
5. Вајт 2003: Michael C. White. *Tolkien: A Biography*. New York: New American Library.
6. Ванинскаја 2014, Anna Vaninskaya, “Modernity: Tolkien and His Contemporaries”, у: Ли 2014, 350-367.
7. Вест 1975: Richard C. West, “The Interlace Structure of *The Lord of the Rings*”, у: Лобдел 2003, 75-92.
8. Вуд 2003: Ralph Wood. *The Gospel According to Tolkien: Visions of the Kingdom in Middle-earth*. Kentucky: Westminster John Knox Press.
9. Гарбовски 2014: Christopher Garbowski, “Evil”, у: Ли 2014, 418-431.
10. Гарт 2004: John Garth. *Tolkien and the Great War*. London: HarperCollinsPublishers.
11. Гарт 2014: John Garth, “A Brief Biography”, у: Ли 2014, 7-24.
12. Гиливер; Маршал; Вајнер 2009: Peter Gilliver, Jeremy Marshall, and Weiner, Edmund. *Tolkien and the Oxford English Dictionary*. Oxford: Oxford University Press (1st ed. 2006).
13. Грент 2004 [1973]: Patrick Grant, “Tolkien: Archetype and Word”, у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 163-182.
14. Гринвуд 2005: Linda Greenwood, “Love: “The Gift of Death””, *Tolkien Studies II*, 171-195.
15. Даунз 2014: Jack M. Downs, “Radiant and terrible”: Tolkien’s Heroic Women as Correctives to the Romance and Epic Traditions”, у: Кембел 2014б, 55-75.
16. Дјуриз 1993: Colin Duriez, “Sub-creation and Tolkien’s Theology of Story”, у: Батарби 1993, 133-150.
17. Додз 1993: David Lllewellyn Dodds, “Technology and Sub-creation: Tolkien’s Alternative to the Dominant Worldview”, у: Батарби 1993, 165-186.
18. Зимбардо 2004 [1968]: Rose Zimbaro, “Moral Vision in *The Lord of the Rings*”, у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 68-76.

19. Зимбардо/Ајзакс 2004: Rose A. Zimbardo / Neil D. Isaacs (eds.). *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. New York: Houghton Mifflin.
20. Зиммер-Бредли 2004: Marion Zimmer Bradley, "Men, Halflings, and Hero Worship", у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 76-92.
21. Јованов 1985: Светислав Јованов, „Чишћење утопије : искушења anthropos-a: Адамс, Орвел, Толкин“, *Летопис Матице српске*, год. 161, књ. 436, св. 3 (септ. 1985), 262-265.
22. Камчевски 2011: Данко Камчевски, „Бег као функција бајке“. *Савремена проучавања језика и књижевности*, год. 2, књ. 2. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 155-162.
23. Камчевски 2011: Данко Камчевски, „Природа као женски принцип у роману Џ. Р. Р. Толкина и адаптацији Питера Џексона“, *Књижевност и језик*, LVIII/3-4, 341-356.
24. Карпентер 2008 [1976]: Humphrey Carpenter. *J. R. R. Tolkien: A Biography*. Boston: Houghton Mifflin.
25. Кејхи 2014: Anna Caughey, "The Hero's Journey", у: Ли 2014, 404-417.
26. Кембел 2014а: Liam Campbell, "Nature", у: Ли 2014, 431-445.
27. Кембел 2014б: Lori M. Campbell. *A Quest of Her Own: Essays on the Female Hero in Modern Fantasy*. Jefferson, North Carolina: Macfarland.
28. Крефт 2005: Peter J. Kreeft. *The Philosophy of Tolkien*. San Francisco: Ignatius Press.
29. Ли 2014: Stuart D. Lee. *A Companion to J. R. R. Tolkien*. Oxford: Wiley Blackwell.
30. Лобдел 2003: Jared Lobdel (ed.). *A Tolkien Compass*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court (1st ed. 1975).
31. Луис 2004: C. S. Lewis, "The Dethronement of Power", у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 11-15.
32. Марчетић 1985: Адријана Марчетић, „О Толкиновом митотворству“, *Летопис Матице српске*, год. 161, књ. 436, св. 3 (септ. 1985), 254-261.
33. Микић 2015: Александар Микић, "Песма о човеку и натприродном", у: LAI, 112-247.

34. Милер 2003: David Miller, "Narrative Pattern in *The Fellowship of the Ring*", у: Лобдел 2003, 93-104.
35. Њуман 2005: J. K. Newman, "J.R.R. Tolkien's "The Lord of the Rings": A Classical Perspective", *Illinois Classical Studies*, Vol. 30, 229-247.
36. Оден 2004 [1961]: W. H. Auden, "The Quest Hero", у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 31-51.
37. Олсен 2014: Corey Olsen, "Poetry", у: Ли 2014, 173-188.
38. Педли и Педли 2010: Jonathan Padley and Kenneth Padley, "'From Mirrored Truth the Likeness of the True': J. R. R. Tolkien and Reflections of Jesus Christ in Middle-Earth", *English: Journal of the English Association*, 2010, vol. 59, no. 224, 70-92.
39. Пинсент 2014: Pat Pinsent, "Religion: An Implicit Catholicism", у: Ли 2014, 446-460.
40. Рајли 2006: R. J. Reilly. *Romantic Religion: A Study of Owen Barfield, C. S. Lewis, Charles Williams, and J. R. R. Tolkien*. Great Barrington, MA: Lindisfarne Books.
41. Рејтлиф 2014: John D. Rateliff, "*The Hobbit*: A Turning Point", у: Ли 2014, 119-132.
42. Смит 2006: Ross Smith, "Tolkien the storyteller", *English Today*, Volume null, Issue 01, January 2006, 45-50.
43. Солопова 2014: Elizabeth Solopova, "Middle English", у: Ли 2014, 230-243.
44. Станојевић 2006: Igor Stanojević, „(Pokušaji) tumačenja Tolкина“, *Txt: studentski časopis za književnost i teoriju književnosti*, br. 11/12 (2006), 9-28.
45. Стенстрем 1993: Anders Stenström, "Giants in Tolkien's Writings", у: Батарби 1993, 53-72.
46. Томсон 1967: George H. Thomson, "The Lord of the Rings": The Novel as Traditional Romance", *Wisconsin Studies in Contemporary Literature*, Vol. 8, No. 1, The Novel in England and Europe (Winter, 1967), 43-59.
47. Тонер 2008: Christopher Toner, "Catastrophe and Eucatastrophe: Russell and Tolkien on the True Form of Fiction", *New Blackfriars*, 89, 77-87.
48. Флигер 2002: Verlyn Flieger. *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World (revised edition)*. Kent and London: The Kent State University Press.
49. Флигер 2003: Verlyn Flieger, "'There would always be a fairy-tale': J. R. R. Tolkien and the folklore controversy", у: Ченс 2003, 26-35.

50. Флигер 2004 [1977]: Verlyn Flieger, "Frodo and Aragorn: The Concept of the Hero", у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 122-145.
51. Хин 1998: Rolland Hein. *Christian Mythmakers: C. S. Lewis, Madeleine L'Engle, J. R. R. Tolkien, George MacDonald, G. K. Chesterton, Charles Williams, John Bunyan, Walter Wangerin, Robert Siegel, and Hannah Hurnard*. Chicago, IL: Cornerstone Press Chicago.
52. Хонегер 2014: Thomas Honegger, "Academic Writings", у: Ли 2014, 27-40.
53. Ченс 2001: Jane Chance. *Tolkien's Art: A Mythology for England*. Kentucky: University Press of Kentucky.
54. Ченс 2003: Jane Chance. *Tolkien the Medievalist*. Routledge: London and New York.
55. Ченс 2004 [2001]: Jane Chance, "The Lord of the Rings: Tolkien's Epic", у: Зимбардо/Ајзакс 2004, 195-232.
56. Шипи 1993: Т. А. Shippey, "Tolkien as a Post-War Writer", у: Батарби 1993, 217-237.
57. Шипи 2002: Tom Shippey. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. New York: Houghton Mifflin Company.
58. Шипи 2003: Tom Shippey. *The Road to Middle Earth*. Boston, New York: Houghton Mifflin Company.
59. Шипи 2007: Tom Shippey. *Roots and Branches: Selected Papers on Tolkien by Tom Shippey*. Zollikofen: Walking Tree Publishers.
60. Шипи 2014: Tom Shippey, "Tolkien as Editor", у: Ли 2014, 41-55.

3. Општа литература

1. Анђелковић 2002: Бранислава Анђелковић. *Увод у феминистичке теорије слике*. Београд: Центар за савремену уметност.
2. Аристотел 2008: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета, 2008.
3. Атебери 2014: Brian Attebery. *Stories about Stories: Fantasy and the Remaking of Myth*. Oxford: Oxford University Press.
4. Барнс 2000: Jonathan Barnes. *Aristotle: A Very Short Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

5. Барфилд 1977: Owen Barfield. *The Rediscovery of Meaning*, San Rafael: The Barfield Press, 1977.
6. Барфилд 2007: Owen Barfield. *History in English Words*. Great Barrington, MA: Lindisfarne Books, 2007.
7. Барфилд 2011: Owen Barfield. *Saving the Appearances*. Oxford: Barfield Press (1st edition 1957).
8. Бенсон 2006: Hugh Benson (ed.). *A Companion to Plato*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
9. Бењамин 1974: Валтер Бењамин. *Есеји*. Београд: Полит.
10. Бероу 1982: J. A. Burrow. *Medieval Writers and their Work: Middle English Literature 1100-1500 (second edition)*. Oxford: Oxford University Press.
11. Вебер 2004: Max Weber, *The Vocation Lectures*, "Science as a Vocation", eds. David Owen/Tracy B. Strong. Indianapolis/Cambridge: Hackett Publishing Company.
12. Видовић 2013: Жарко Видовић. *Његош и косовски завет у новом веку*. Београд: Алтера.
13. Вонегат 2006: Kurt Vonnegut, *Wampeters, Foma & Granfalloon*, "Why They Read Hesse", New York: The Dial Press.
14. Вонегат 2007: Kurt Vonnegut. *A Man without a Country*. London: Bloomsbury.
15. Гињон 1993а: ed. Charles B. Guignon. *The Cambridge Companion to Heidegger*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
16. Гињон 1993б: ed. Charles B. Guignon. "Introduction" у: Гињон 1993а, 1-41.
17. Достојевски 2007: Ф. М. Достојевски. *Забелешке из подземља* (превела Бранка Ковачевић). Подгорица: Октоих: Јумедиа Монт.
18. Ђурић 2012: Војислав К. Ђурић (ур.). *Антологија српских народних јуначких песама*. Београд: Српска књижевна задруга.
19. Еко 1987: Umberto Eco. *Travels in Hyperreality*. London: Picador.
20. Еко 2002: Umberto Eco. *Art and Beauty in the Middle Ages*, New Haven and London: Yale University Press.
21. Елијаде 2003: Мирча Елијаде. *Свето и профано*. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

22. Јуаса 2008: Yasuo Yuasa. *Overcoming Modernity: Synchronicity and Image-Thinking*. New York: State University of New York Press.
23. Камчевски 2012: Данко Камчевски: „О далекосежним последицама филологије Вука Стефановића Караџића и браће Грим“, *Наслеђе*, бр. 23, год IX, 103-117.
24. Кантор 1991: Norman F. Cantor. *Inventing the Middle Ages: the Lives, Works, and Ideas of the Great Medievalists of the Twentieth Century*. New York; London; Toronty; Sidney: Harper Perennial.
25. Кембел 1993: Joseph Campbell. *Myths to Live by*. Hawthorn: Penguin Group Australia (1st edition 1972).
26. Колриџ 1895: Samuel Coleridge. *Principles of Criticism: Chapters I., III., IV., XIV.-XXII. of "Biographia Literaria"*, Boston/New Work/Chicago: D.C. Heath & Co.
27. Косијер 2007: Владислава Косијер (прир.). *Бajке света*. Сремски Карловци: Каирос.
28. Луис 1996: C. S.Lewis. *God in the Dock*. Grand Rapids/US: William B Eerdmans Publishing Co.
29. Луис 1998: C. S. Lewis. *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.
30. Луис 2010: C. S.Lewis. *The Discarded Image*. Cambridge: Cambridge University Press (1st ed. 1964).
31. Луис 2012: C. S. Lewis. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press.
32. Луис 2013: C. S.Lewis. *Selected Literary Essays*. Cambridge: Cambridge University Press, Canto Classics edition (1st edition 1969).
33. Мајерсон 2001: George Myerson. *Heidegger, Habermas and the Mobile Phone*. Duxford: Icon Books Ltd.
34. Медерн 2010: Carole Maddern. *Medieval Literature*. London: Pearson: York Press.
35. Оксфорд 2009: Oxford English Dictionary. Oxford: Oxford University Press, 2nd edition 1989, electronic edition.
36. Пајо 2009: Žil Pajo. *Veština biti čovek*. Beograd: FENIKS LIBRIS.
37. Платон 2004: Платон. *Закони*. Београд: Дерета.

38. Поповић 2007: Tanja Popović. *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.
39. Роу 2006: Christopher Rowe, "Interpreting Plato", у: Бенсон 2006, 13-24.
40. Сејлер 2012: Michael Saler. *As If: Modern Enchantment and the Literary Prehistory of Virtual Reality*. Oxford: Oxford University Press.
41. Сондерз 2010: Corinne Saunders. *A Companion to Medieval Poetry*. Oxford: Blackwell.
42. Стојановић 2012: Драган Стојановић. *Енергија сакралног у уметности*. Београд: Службени гласник.
43. Стојановић 2013: Dragan Stojanović. *O idili i sreći*. Beograd: Fedon, 2013.
44. Тарнас 1993: Richard Tarnas. *The Passion of the Western Mind: Understanding the Ideas that Have Shaped Our World View*. New York: Ballantine Books.
45. Тодоров 1987: Цветан Тодоров. *Увод у фантастичну књижевност*. Београд: Рад.
46. Форд 1990: ed. Boris Ford. *Medieval Literature: Chaucer and the Alliterative Tradition, Volume I, Part One*. London: Penguin Books.
47. Фрај 1964: Northrop Frye. *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana University Press.
48. Фрај 2006: Northrop Frye. *Spiritus Mundi: Essays on Literature, Myth and Society*, Markham, Ontario: Fitzhenry and Whiteside.
49. Фрај 2007: Нортроп Фрај. *Анатомија критике*. Нови Сад: Orpheus, НОЛИТ.
50. Фуко 1997: Мишел Фуко. *Надзирати и кажњавати*. Нови Сад: Будућност.
51. Хајдегер 1977: Martin Heidegger. *The Question Concerning Technology and Other Essays*. New York and London: Garland Publishing, Inc.
52. Хајдегер 2010: Martin Heidegger. *Being and Time*, translated by Joan Stambaugh, revised by Dennis J. Smidh. Albany: State of New York University Press (originally published by Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 1953).
53. Харавеј 2002: Дона Харавеј, „Манифест за киборге: наука, технологија и социјалистички феминизам осамдесетих година двадесетог века“ (превод: Ивана Спасић), у: Анђелковић 2002, 309-347.
54. Хјум 1984: Kathryn Hume. *Fantasy and Mimesis: Responses to Reality in Western Literature*. New York and London: Methuen.

55. Честертон 1906: G. K. Chesterton. *Charles Dickens*. New York: Dodd Mead & Company.
56. Честертон 2005: G. K. Chesterton. *Orthodoxy*. Pennsylvania State University.
57. Честертон 2006: G. K. Chesterton. *Heretics*. Dover.
58. Џејмс/Мендлсон 2012: eds. Edward James/Farah Mendlesohn. *The Cambridge Companion to Fantasy Literature*. Cambridge: Cambridge University Press.

4. Извори са интернета

1. Драут 2015: Michael Drout, “The Heroic World and the Bourgeois World Each Have Something to Offer”, веб-адреса: <http://www.thetolkienist.com/2012/11/23/75-reasons-michael-drout/?utm_source=ReviveOldPost&utm_medium=social&utm_campaign=ReviveOldPost> [8.1.2015.].
2. Мекдоналд 1883: George MacDonald, “The Fantastic Imagination”, веб-адреса: <<http://gaslight.mtroyal.ca/ortsx14.htm> [8.1.2015.].
3. Стефановић-Карацић: Вук Стефановић-Карацић (прир.). *Српске народне приповјетке*. Београд: Педагошки факултет Универзитета у Београду у сарадњи са Microsoft-ом, дигитално издање преузето са вебсајта: <<http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/>>. [8.1.2015.].
4. Хелдерлин: Friedrich Hölderlin. „Patmos“. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/friedrich-h-262/132>. [10.6.2016.]

ОБРАЗАЦ 1.

Изјава о ауторству

Потписани Данко Камчевски

Број уписа:

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом *Дело Ц. Р. Р. Толкина у светлу дијахронијског сагледавања витешког романа* резултат сопственог истраживачког рада,

- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

У Крагујевцу

Потпис аутора

ОБРАЗАЦ 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Данко Камчевски

Број уписа:

Студијски програм:

Наслов рада: *Дело Ц. Р. Р. Толкина у светлу дијахронијског сагледавања витешког романа*

Ментор: др Биљана Ђорић Француски, ванредни професор, Филолошки факултет,

Универзитет у Београду

Потписани Данко Камчевски

Изјављујем

да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Крагујевцу**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења, и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Крагујевцу.

У Крагујевцу

Потпис аутора

ОБРАЗАЦ 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку да у дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Дело Ц. Р. Р. Толкина у светлу дијахронијског сагледавања витешког романа

Ова дисертација је моје ауторско дело и предао сам је у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Крагујевцу могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за који сам се одлучио:

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, чији је кратак опис дат на обрасцу број 4.)

У Крагујевцу

Потпис аутора
