

knu tradiciju, ali sa imenima preuzetim od Ksenofona ili Teokrita. Od sada će ova poluzapadnjačka rasa u mediteranskim kalupima izražavati svoju najintimniju koncepciju života: neodrediva i gorka blagost ljubavi protiče kod Rasina, kao i kod Marije Francuske, ali lice koje se u njoj ogleda jeste Berenikino lice, a ne plave Izolde. Uspeh jednog Tenisona bio je nemoguć u Francuskoj, a komad kao što je *Vitezovi okruglog stola* Žana Koktoa bio je unapred osuđen na književni hermetizam pred publikom kojoj će Hektor uvek biti bliži od Artura. Samo se, zatim, još najviše tri ili četiri velika nova mita, Don Huan i Faust, Romeo i možda Hamlet, pridodaju zajedničkom spisku, kao svedoci jednog nespokojstva ili jedne nevinosti koje antički svet nije poznao u području saznanja i ljubavi. Neobična je stvar da su svi veliki evropski mitski likovi, koji ne nose tuniku niti su nagi, obučeni u renesansni velur i brokat.

Počev od rimskog vremena, a zahvaljujući jednom od najsrećnijih slučajeva u istoriji, prestiž mitova je malo po malo u mitološke pojmove preobrazio i sama mesta na kojima se neki mit rodio, utvrđujući tako paralelu između te prostrane fiktivne zemlje sa kartografski obrađenom zemljom, u kojoj su Kitera i Lezbos ostrva, ali i pogledi na ljubav, paralelu koja obuhvata ulaze u Pakao, ali i korintski zaliv, gde Arkadija nalikuje čas Poatuu, čas Engleskoj, i koja se proširuje na Istok preko legendarnog Bliskog Istoka, pri čemu je svaki slikar po svom ključu rekonstruisao Konstantinopolj ili Jerusalim, kao i na Zapad preko zidina jednog Rima u kojem građani nose frigijsku kapu i vode parlamentarne rasprave. Pet stotina godina turskog jarma pretvorili su Grčku doslovno u gotovo neistraženu zemlju, tema s kojom se Rasin upoznao kod francuskog ambasadora, a ta činjenica je možda pomogla superponiranju imaginarnih nad realnim krajevima, ali ta operacija magijske geometrije započela je veoma brzo i voljom samih Grka. To je očigledno u horu *Edipa na Kolonu* kad nacionalni ponos doprinosi stvaranju jedne legendarne Atine, na frizu Partenona, na kojem se sudije i regruti ne razlikuju od bogova. A i Periklov govor, što ga prenosi Tukidid, pretvara Atinu iz vremena peloponeskih ratova u isto toliko apstraktno mesto koliko je to i Platonova *Država*. Tu Idealnu Grčku će zastupati Pausanija kao turista, Plutarh kao hroničar, a Hadrijan kao konzervator u Muzeju starina. Univerzitet, ali i subverzivna slika o Rimljanima predstavljala je grčki ideal kao protivstavljenu rimskoj rutini, i kao takva se razrastala tokom hiljada godina vizantinizma dok se nije pretočila tačno u antitezu živog hrišćanskog sveta. Zapadnjački srednji vek, nadražen pričama iz Krstaških ratova, ukrašava je, naprotiv, divotama jednog vizantijskog Bliskog Istoka: Arijadne i Medeje pripovedača mešaju se sa Anama i Irenama iz Konstantinopolja. U to renesansa uvodi olimpijskog kondotijera. U nju XVII stoleće smešta i svoju idiličnu i herojsku meditaciju o ljudskoj sudbini. Francuska revolucija joj pridodaje građanina. Germanski romantizam u okrilju iste antiteze stvorio je tragičkog zanesenjaka koji luta po svetim šumama. Neka smeša čežnje za izuzetnim moralnim smislovima i disciplinama, kakvu predstavlja grčki mit, kao i mit o Grčkoj, održala se koliko zahvaljujući filozofima toliko i skulptorima. Španija i Italija francuskim romantičara brzo su potonule usled nedostatka tih uzornih vrednosti. Andaluzani sa osunčanim prsima i Napolitanci sa žarkim očima postali su samo motivi za poštanske razglednice, budući da su njihovi pesnici od dva poluostrva tražili da budu samo Eldorado romanse. Jedino su Stendal i Bares u njihovoj Italiji i njihovoj Španiji tragali za nečim drugim nego što je zvuk mandoline ili kastanjeta, jedan ličan teren, snažnu koliko i slasnu sliku koja preko parmskog sela i vrtova Sevilje širi neki suvi zvuk besmrtnosti. No, to čudo koje se za Italiju i Španiju odigravalo veličanstveno i na mahove, za Grčku se obnavlja neprestano poput prirodnog fenomena. Oni koji se strasno ne opredeljuju za Jelenu, opredeljuju se strasno za Sokrata; oni koji na Areopagu ne tragaju za Orstovim znakom, tragaju za znakom Frine ili svetoga Pavla. U Francuskoj je naročito grčki običaj bio toliko duboko zadro da se zanesenjaci egzotizma putovali da tome traže protivežu – opet u Grčku: Pavle i Virginija samo su Dafnid i Hloja tropskih predela; Atala, devica, namenjena smrti, zapravo je Ifigenija iz savana. Andre Žid je išao u Maroko, a ne u Grčku, da bi tražio savete o seksualnoj slobodi i nadražaje za dušu, ali je njegova turgutska oaza ispala pastoralna Grčka u kojoj Koridon odgovara Aminti. Nadrealisti, koji su na dnu okeana sna gradili jedan svet isto toliko ličan i zatvoren koliko je to ronilačko zvono, opet su otkrili Grčku preko Edipovog kompleksa. Pa i sama dečja Grčka, u kojoj su boginje gledane odozdo izgledale kao dojkinije ili ljudožderke na plavim plažama neke mediteranske nedelje, služi Pikasu da tačno izrazi suprotnost sladstrasnom snu nekog odraslog kod Tintoreta ili Pusena. U svakom od spomenutih svetova, pesnik se kreće poput plivača koji na dnu samog sebe pronalazi potonula božanstva. Svako u njih ulazi kako može, slučajem ili po povlastici. Andre Šenije je njihov deo koliko po svome rođenju toliko i po svojim *Idilama*. Carica Austrije stupala je u njih, odlazeći na letovanje. Bajron i Rupert Bruk našli su se tamo svojom smrću.

1943.

Preveo J. Ćimin

mitsko, tipsko i komično

ivo tartalja

Kao važan ključ za razumevanje mita ističe se u nekim novijim teorijama pojam *tip*. Poznato je koliko je Tomas Man, oslanjajući se na bogato umetničko iskustvo, ne samo u oblasti romana, naglašavao unutrašnju povezanost mitova sa tipovima, mitskog sa tipskim, odnosno tipičnim. U doba kad se, kao umetnik, od psihološki obojenih tema vezanih za građanskog pojedinca okrenuo biblijskom svetu priče o Josifu i njegovoj braći, on je stao otkrivati crte opšteg, shematskog u čovekovom karakteru i ponašanju kao zajedničko obeležje mitskog sveta i umetnosti koja je dostigla višu stvaralačku zrelost. I u jednom i u drugom krugu duhovnog interesovanja, kod mitskih figura kao i kod pesničkih dela u kojima se ogleda tipično – do izražaja dolazi nešto običajno i vanvremeno. Tipični junaci i prizori koji se javljaju u umetničkim delima kao i u mitskim predanjima pokazuju određene crte što se uporno provlače kroz ponašanje različitih pojedinaca; osobine prototipova iz takvih prizora bivaju preuzimane bez obzira na razdaljine u prostoru i vremenu.

Poznavaoi Manove estetike smatraju da je ovaj pisac starije oslonce za svoje shvatanje mita našao kod Šopenhauera i Wagnera. I njegovog tumačenja prirode mita takođe je poznato da da se on nadovezao na ideje Frojda i njegovih učenika. Pominjući jedan članak Ernsta Krisa iz psihoanalitičkog časopisa *Imago*, Man beleži kako autor tu »razjašnjava da je tipsko već i mitsko«. A isto shvatanje i sam zastupa. Obrazlaže ga najpre u predavanju *Frojd i budućnost*, 1936. Zatim čini to gotovo istim rečima u svom američkom osvrtu na vlastiti roman o Josifu, 1942.

Man ističe kao pravilo da u zrelijim godinama stvaraoca nestaje ukus za sve što je individualno i posebno. U središte interesovanja stupa ono što je tipično. A to tipično, smatra Man, u osnovi je mitsko. Njegova je formulacija: »tipično, vazda – ljudsko, ono što se stalno vraća, bezvremeno, ukoliko je ono pra – norma i pra – oblik života, bezvremena shema i odvajkada dati obrazac u koji se uklapa život na taj način što reprodukuje svoje crte iz nesvesnog«. (Thomas Mann, *Gesammelte Werke*, XI Fischer, 1974, p. 656) Objašnjavajući karakter mitskog gledanja na stvari, on ističe da se tim pogledom stiče svest »o večnome, vazdašnjem, važećem, o shemi u kojoj i prema kojoj živi ono tobože potpuno individualno, u naivnom uobraženju u svojoj prvobitnosti i jedinstvenosti i ne sluteći koliko mu je život obrazac i ponavljanje, koraćanje po duboko ugaženom tragu. Karakter je uloga mitska...« (Tomas Man, *Stvaraoci i dela*, prev. Boško Petrović, Novi Sad, 1952, str. 101)

Poznati savremeni istoričar religije Mirče Elijade takođe vezuje mit za ono što je u čovekovom životu ponovljivo i trajno. Kao da parafrazira Tomasa Mana, ovaj specijalista podvlači iste zaključke. »Budući *realan i svet*, mit postaje *egzemplaran i sledstveno, ponovljiv*, jer služi kao model i zajedničko opravdanje svim ljudskim činovima«. (Mircea Eliade, *Mythes, rites et mysteres*, Paris, 1957, p. 21) Shvatanje o mitskoj zasnovanosti tipova naslućuje se i na nekim stranicama Viktora Iga, koje je Rene Veleg zapazio i ocenio kao zanimljivu anticipaciju Jungovih ideja o arhetipovima. Na svoj slikovit način, francuski romantičar naziva tipove *Adami*. »Lekcija, koja je postala čovek, mit, sa tako plastičnim ljudskim licem da vas ono gleda i da je njegov pogled jedno ogledalo, parabola, koja vas muva laktom, simbol, koji viče 'čuvaj se', ideja, koja je nerv, mišić i meso... shvatanje duše, koje ima reljefnost čina i koje, ako krvari, ispušta istinski krv, eto šta je tip« – zaključuje Igo povodom Šekspirovih junaka. (Victor Hugo, *William Shakespeare*, Paris, 1937, p. 124)

Od vezivanja tipskog za mitsko nije daleko ni jedan od najznamenitijih tumača mitologije iz XVIII veka, Dambatista Viko. U osnovi mitova su prema njegovom mišljenju »fantastične univerzalizacije«. Uostalom, prepoznavanje tipova u motivima jedna je u suštini stara duhovna navika. Još antička alegorična tumačenja mita počivala su na pretpostavci da se iza svih bogova i heroja starine redovno krije neka opštija pojava. Alegoreza bi u Posejdonu videla personifikovano more, u Kronosu koji proždire svoju decu – oličenje vremena. Kraj sveg racionalističkog pojednostavljenja, ideja o opštem, tipskom sadržaju mitova bila je u takvom tumačenju jasno

prisutna. Najzad, i sama reč *tip* ustalila se u srednjem veku da označi podudarnost likova Novog zaveta sa pretečama iz Starog zaveta, svete uzore. U hrišćanskoj teologiji i teološki inspirisanoj literaturi to staro značenje tipova nije ni danas napušteno. Tipologija bi za tumačenje svestene istorije bila otprilike ono što je alegoreza bila za tumačenje paganskih mitova.

Ukratko, teško bi bilo osporiti da je ideja o mitskoj osnovi tipa čvrsto utemeljena.

Postoji, međutim, i jedna teorija koja tip u životu i u umetnosti vezuje za nešto sasvim različito, pa i oprečno mitu, za oblast komike. U svom poznatom ogledu o značenju komičnog, pod naslovom *Smeh*, (1900) Anri Bergson je nastojao da pokaže smesnu stranu svakog tipa i da njegov značaj traži u komediji. Tip je u očima ovog filozofa intuicije neko odstupanje od života, koji podrazumeva vazda nešto pokretno, pojedinačno, jedinstveno. Kao i u svemu komičnom, Bergson je u svakom tipu video nešto kruto, mehaničko i automatizovano, protivno onoj gipkosti koju život na svakom koraku iziskuje. »U izvesnom smislu, kaže pisac *Smeha*, moglo bi se reći da je svaki karakter komičan, pod uslovom da pod karakterom podrazumevamo ono što je u našoj ličnosti *gotovo i izradeno*, što se u nama nalazi kao montirani mehanizam sposoban da automatski dejstvuje. To bi bilo, ako hoćete, ono u čemu mi sami sebe ponavljamo. I dosledno tome, to bi takođe bilo ono u čemu i drugi mogu nas da ponavljaju. Komična ličnost predstavlja jedan *tip*. Obratno, sličnost jednom tipu ima u sebi nešto komično«. (O smijehu, prev. M. Džamonja, Sarajevo, 1958, str. 84)

Svoju postavku da su tipovi u osnovi smešni Bergson potkrepljuje primerima koje pruža komedija kao književna vrsta. Uistinu, još su teoretičari francuskog klasicizma i prosvetiteljstva naglašavali da su junaci komedije ljudski tipovi, za razliku od junaka tragedije, koj bi imali biti individue. Između ostalih, ukazivali su na to Kornej i Didro. Lesing će, doduše, osporavati Didroovo gledište da samo u komediji središnje lice predstavlja veliki broj ljudi, dok je junak tragedije Brut ili Regul ili Katon i niko drugi. U 91. pismu svoje *Hamburške dramaturgije* Lesing upozorava da tragičar izvodi Regula ili Bruta na pozornicu ne da bi nas upoznao sa stvarnim životljajima tih ljudi, ne da bi obnovio sećanje na njih već da nas zabavi zbivanjima koja se mogu i moraju desiti svim ljudima njihova karaktera. Pisac *Hamburške dramaturgije* nalazi da u skladu sa Aristotelovim načelima »karakter i tragedije moraju isto tako biti opšti kao i karakteri komedijek«. Ali i on na kraju svog raspravljanja o dramskim karakterima ostavlja izvesne nedoumice; dopušta da je u pravu engleski teoretičar Herd kad smatra da tragički karakter, u odnosu na karakter komički, u manjoj meri predstavlja vrstu kojoj pripada. Da bi objasnio zašto tragički karakteri jesu uopšteniji, a ipak nisu komični, on postavlja pitanje nisu li po sredi dva različita vida opštosti: u jednom slučaju kao da igra veću ulogu nagomilavanja nje osobina svojstvenih nizu ljudi, a u drugom – prosek osobina niza ljudi, nekakva srednja proporcija.

Čini se da istorija dramske književnosti od ranih dana pruža obilna svedočanstva o važnosti opštih crta u komediografskim likovima. Čak i kad su izvodili na scenu istorijske ličnosti, komediografi su davali karikaturu. Sociološkim putem bi se, po svoj prilici, moglo utvrditi da je prilikom ismevanja ljudskih mana redovno bilo mnogo bezbolnije izbegavati istorijske figure i pojedinačne sudbine. Ali razlozi za uopštenost komičkih karaktera morali su biti i dublji. Čak i kad su izvodili na scenu istorijske ličnosti, komediografi su davali karikaturu. Komična maska od starine ima težnju da podvuče neke mane rasprostranjene među ljudima. Od Menandra i atičke nove komedije, preko Plauta i Terencija, do klasičista i novijeg doba provlači se sklonost komediografa da obraduju junake koji oličavaju mnoštvo. Knjiga Vladete Jankovića *Menandrovi likovi i evropska drama* pruža najbolju panoramu te velike komediografske tradicije.

Bergson nalazi da se komedija svojim bavljenjem onim što je čoveku tuđe bitno razlikuje od svih drugih vrsta umetnosti. Interesovanje tragičara za sudbinu pojedinca bio bi samo slučaj svojstven umetnosti uopšte: prema Bergsonovoj estetici umetnost je sva okrenuta osobenom i neponovljivom. Komedija bi predstavljala izuzetak. »Komedijak«, piše Bergson, »slika karaktere koje smo susretali i koje ćemo još susretati na svom putu. Ona beleži sličnost. Ona ide za tim da nam iznese pred oči tipove. Ona će, ako bude potrebno, stvarati čak i nove tipove. Time ona odudara od ostalih umetnosti.« (Isto, 92) Ukazujući da su i sami naslovi poznatih komedija karaktera zbirne imenice, kao što su Mizantrop, Tvrdica, Kockar, Rasejanko, Bergson napominje da i vlastito ime koje se javi u naslovu velike komedije brzo postane oznaka za sve osobe slične čudi. »Mi govorimo 'jedan Tartif', a nećemo nikada kazati 'jedna Fedra'«, primećuje pisac eseja *Smeh*. (Isto, str. 92) Pada u oči da se u tom dokazivanju individualnost tragičke junakinje podrazumeva iako je u pitanju mitska figura koja je bivala predmet različitim obrada.

Ne treba se čuditi što postoje oprečni stavovi o tome da li je tip nešto valjano u oblasti prave umetnosti. Ako se i prevladaju različite estetičke dioprije, ostaje širok prostor različitih umetničkih opredeljenja koji ostavlja jednim stvaracima dovoljno mesta da

se drže više neobičnog i individualnog, dok se drugi uspešno hvataju onoga što je opštije. No i kada se tip obrađuje u duhu zbilje, daleko od šale i komedije, zar ne ostaju ipak neke primese komike, humora ili karikature? Postoji klasična komedija, ali postoji i *Ljudska komedija*. Nisu li tipičnim crtama svog karaktera junaci književnih dela neizbežno pomalo i smešni, ma koliko ta dela bila tragično intonirana. Podvlačenjem tipičnog u individualnom, i najverniji portre kao da postaje karikatura. Možda nije slučajno što se u domaćem žargonu naziv tip prideva samo odbojnim ličnostima, čije su osobine ocenjene kao izrazito negativne.

Ukratko, i tumačenju tipa kao obeležja komike teško je odreći uverljivost.

Dakle, prema jednoj teoriji, koja ne izgleda loše utemeljena, tip bi bio karakteristično svojstvo mita, mitskog sveta uopšte, a prema drugoj, koja izgleda ništa manje dobro utemeljena, tip bi bio junak komedije, odlika komičnog. Ali mogu li se te dve teorije dovesti u sklad? Nisu li one u punoj međusobnoj opreci? Jer mitsko i komično zaista teško idu zajedno. Kad se nešto prima kao svestena istorija okružuje ga krajnja ozbiljnost u kojoj bi svaki pokušaj smeha bio svetogrđe. A tamo gde smeh vlada, u komediji i u svemu komičnom, od mitske ozbiljnosti ne ostaje nikakav trag.

Bog Dionis ili Bah bejaše slavljen u Heladi kao pokrovitelj vinogradarstva, vina i veselja; pa ipak, bilo je to božanstvo s kojim šale nema. U Evripidovoj tragediji *Bakhe*, s kraja V veka pre n. e., Dionis je osvetoljubivi bezdušnik koji vodi nevernika Pentea u užasnu pogibiju: uvređeni bog sve udešava tako da grešnog mladića rođena majka sa svojim drugama u pijanstvu raščereći na komade i u dvor donese njegovu glavu, verujući, pijana, da je donela glavu lavovu. Međutim, u Aristofanovoj komediji *Žabe* (405. pre n. e.), namenjenoj istoj publici atinskog pozorišta, Dionis je samo komediografska figura, strašljivi mekušac s kojim se zbijaju surove šale. Umesto mita, tu caruje travestija. I sad, može li se iz takvih različitim obrada iste figure za drevnog Olimpa izvući zaključak da tip podjednako biva podloga mita i podloga komedije?

U zanimljivoj diskusiji koja se povelu povodom referata – pitanja (imena učesnika ne treba da budu pomenuta jer njihove reči nisu beležene, a autorizovane pogotovo nisu) izdvajale su se dve teze, podjednako značajne za odgovor na postavljeno pitanje.

Prema jednoj tezi – koja važnost tipa za razumevanje mita ne dovodi u pitanje – treba sumnjati u zasnovanost Bergsonove postavke o komičnoj prirodi tipa. Ta sumnja se zasniva na uverenju da je tip prisutan u umetnosti tragičke baš kao i u umetnosti komičke inspiracije. Kao neuverljiva je spomenuta Tolstojeva opaska sa početka *Ane Karenjine* da su sve porodice srećne na isti način, a da je nesrećna svaka na način svoj. Ako je i u nesreći sudbina ljudi manje – više ista, tipska, neumesno bi bilo uzeti tipske crte kao znak komike. Primedba je važna i možda pogada bit Bergsonove estetike, pa i njegovu teoriju komičnog. No, ako je tip i svojstven svekolikoj umetnosti, ako, dakle, ne može biti znak raspoznavanja komike, njegovo se mesto u tvorevinama komičke inspiracije ne dovodi u pitanje. Uzme li se da Kir Janja nije smešan baš zato što postupa kao svako lice kojim je tvrdičluk ovladao, – zato, dakle, što je tip – on ne prestaje biti smešno lice koje se kao tip ponaša. Paradoks da se crte tipa uočavaju kao obeležje mita iako mogu biti zastupljene i u svakoj komediji – nije objašnjen.

Drugo gledište izraženo tokom diskusije naprosto ne nalazi ničeg paradoksalnog u tome što tip biva istican kao podloga kako mitu tako i komediji. Sa stanovišta osporavanja suprotnosti mita i komike spominjani su primeri iz kojih je vidno da se komične crte susreću i na mitskim figurama; pominjane su karikaturalne crte na fetišima i groteskno iscerene obredne maske, ukazivano je na prožimanje kulta porugom, na primer – u karnevalskim povorkama, iz kojih su postali kako helenska tragedija tako i komedija na helenskom tlu.

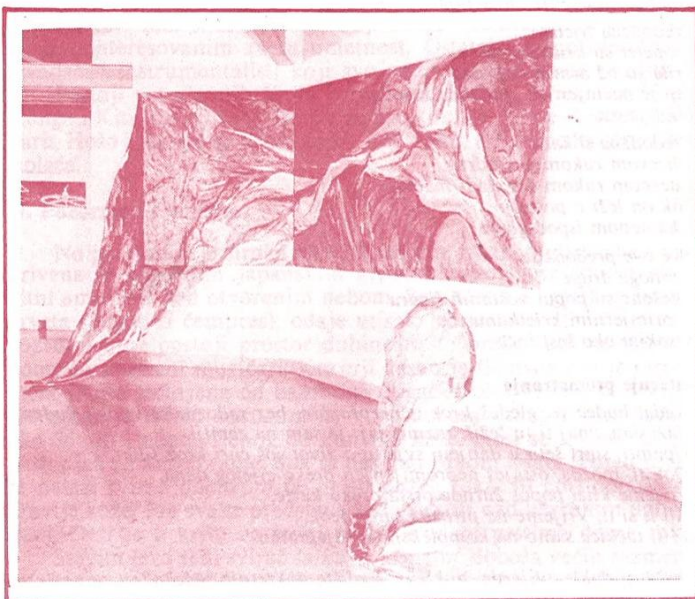
Poricati duhovno varničave susrete mitskog i komičnog bilo bi, dakako, neka vrsta klasifističke predrasude. I usred pevanja o besmrtnicima sa Olimpa odjekivao je znani »homerski kikota«. Kao što se u Šekspirovim dramama tragično i komično prepliću i međusobno oploduju, u umetničkim se delima komični momenti često susreću sa mitskim. Bilo je takođe rituala u kojima je igrao ulogu smeh. Neobične spojeve te vrste pokazuje Vojin Matić kad govori o srednjovekovnim kaluderskim šalama i njihovoj mitskoj pozadini (Polja, 1985, br. 322, str. 460 – 464) Ali kao što mitološki elementi u umetničkim delima ne ulivaju ono divljenje i strahopoštovanje koje pripada svetinjama – nisu prati mitovi – i za smeh u službi obreda moglo bi se reći da nije pravi smeh. Usiljenom smejanju koje opisuje Veselin Čajkanović u studiji *Magijski smej* nedostaje ona spontanost i duševna opuštenost bez koje istinskog smeha, za komiku vezanog raspoloženja, teško da može biti.

Predanost s kojom se pristupa mitskoj figuri suštastveno se razlikuje od one osmehnutosti koja prati zapažanje bilo čega komičnog u njoj, odnosno u figuri koja je do tog zapažanja bila mitska. Klanjanje afričkom fetišu i egzaltirano igranje pred njim odgovara

određenom nivou svesti; opažanja na tom fetišu groteskne izobličivosti ljudskog lica pretpostavlja duhovno odstojanje, stav koji tek na drukčijem nivou svesti postaje moguć. Tako nivo svesti, nestalan, gubitak u životu ličnosti i u životu kolektiva kroz istoriju – određuje u krajnjoj liniji da li jedna ista tvorevina čovekove uobrazilje pripada mitu ili pripada umetnosti.

Ako se književno delo može najbolje predstaviti, prema ukazivanju Svetozara Petrovića, kao određena igra tri dimenzije – pisca, teksta i čitaoca, mit bi se možda mogao predstaviti kao neka vrsta odreda čiji su učesnici predanje, pričalac i slušalac. A za razgraničavanje mita i književnog dela treći učesnik tog obreda ili igre, slušalac, odnosno čitalac, naročito je važan.

Kratko pretresanje paradoksa da je *tip* uziman i kao obeležje *komike*, izvršeno na skupu Estetičkog društva, olakšava da se bolje oseti nedorečenost kako Bergsonove formulacije prema kojoj »sličnost jednom tipu ima u sebi nešto komično« tako i Manove, prema kojoj je »tipsko već i mitsko«. Međutim, nedorečenosti dveju oštih tvrdnji što se međusobno poriču bivaju mnogo manje kad se posmatraju svaka u svom kontekstu. Bergson govori o tipu koji kao tip biva primećen. Man, međutim, govori o tipskim crtama koje se preuzimaju nesvesno. U svom eseju Man jasno napominje da prema shemi što se nudi mitskom pogledu živi ljudsko biće koje je *tobože* (vermeintlich) potpuno individualno. To biće živi u *naivnom uobraženju* (in dem naiven Dunkel) o svojoj prvobitnosti i jedinstvenosti. Koliko mu je život zapravo obrazac i ponavljanje, koračanje po duboko ugaženom tragu – ono *i ne sluti* (nicht ahnend). Između tipskog ponašanja o kojem govori Bergson i tipskog



ponašanja o kojem govori Man jedna je, dakle, tanana ali suštastvena razlika. U prvom slučaju postoji svest da se neko ponaša kao mnogi drugi, dok u drugom slučaju tipsko ponašanje nastupa bez te svesti.

Kao najizrazitiji primer ponašanja prema mitskom obrascu Man je obradio lik Josifovog učitelja, jednu epizodnu ali karakterističnu figuru u svom velikom romanu. Taj se učitelj, porodični prvi sluga, u toj meri nesvesno ugleda na davnog preteču, prvog slugu porodičnih predaka, da preuzima ne samo prethodnikovo ime (Eliizer) nego i govori o njemu u prvom licu jednine. Takva arhaična vezanost pojedinca za celokupan način života prethodnika bila bi samo izrazit slučaj življenja u skladu sa mitskim prototipom. Čovek se tu ponaša tako što nesvesno oponaša, dostojanstveno ponavlja postupke drugih. Ali kada o tom pojedincu – tipu stane pričati romansijer, na videlo izbija humor. Vidovi refinjene komike, jedna osetna persiflaža, blagostiva ironija i parodija, osoben su način Manovog prevodenja Svetog pisma u roman.

Suočen s mitološkim nasleđem, svaki stvaralac kanda nade vlastiti način preuzimanja ili odbacivanja, svoju meru mitopeje ili komike. A da li će njegova tvorevina ostati u okvirima mitologije ili će kliznuti putevima komike ne zavisi jedino od njega, pa ni od njegove tvorevine jedino. To zavisi takođe od publike, njenih mogućnosti viđenja, nivoa svesti svakog slušaoca, gledaoca ili čitaoca u krajnjoj liniji.

Ako je za Dionisa iz Aristofanovih *Žaba* odmah moralo biti jasno da je jedna komična figura iz pesnikove mašte, Dionis je iz Evripidovih *Bakha* morao ostaviti atinsku publiku podeljenu: neki su gledaoci na sceni mogli videti više-manje alegoričnu umotvorinu tragičkog pesnika, dok su drugi na njoj gledali predočenu istoriju.

Ovo izlaganje je zamišljeno kao pitanje za diskusiju na skupu Estetičkog društva Srbije posvećenom temi »Umetnost i mit«. Autor je zadržao pravo da u toj diskusiji i sam uzme učešće.

bregovit zaborav

krešimir bagić

Tvoje ruke, neizgovorene riječi, otajna šutnja.

svakoga trenutka mogu postati oblik, oglasiti se, mogu učiniti da počnu padati kiše i umirati manji bogovi po livadama i smetlištima, razgoropaditi se baš kao u dječjim pričama...

tvoje ruke, neizgovorene riječi, otajna šutnja.

Puna mi je soba uspomena na tebe.

Kako te opisati? Siv si i neupadljiv poput inih smrtnika: tanke ruke, kratka kosa, čelo, usta, nepravilan nos...

(...)
Svako poslijepodne hodaš nasipom kao atletskom stazom. Hodaš i šutiš. Gotovo sam uvjeren da uvijek šutiš. Šutnja je mjera tvoga bića, granica za istražitelje i prijatelje, početak i kraj prepoznavanja.

(...)
Nerijetko ti usput otpadne 'umorna' noga, oko, uho, struk... Ne uzbuđuješ se odviše zbog toga. Za tebe su to uobičajeni prizori, korisna obnavljanja tijela. Osjetivši promjenu tek se ovlašno osvrneš (ponekad čak ni to), utvrdiš nedostatak i iščezneš poput čarobnjaka – do slijedećeg poslijepodneva.

(...)
Priznajem: već duže vrijeme uporno te slijedim i sakupljam odbačene dijelove tvoga tijela. Kada mi još ostaviš desnu ruku, oči i pupak kompletirat ću i treću tvoju kopiju. (Dvije me već ispraćaju na počinak.)

Kao što rekoh: puna mi je soba uspomena na tebe.

Beta je pripremila kolače i otišla.

Što se ovo sa mnom događa?
Neprestano mi neke cigle padaju na glavu, olovna slova, pješčano meso varave klepsidre. Svaka cigla vonja na slaninu ili na pečenu butinu. Židovi se debljaju, strop se mrvli. Ruši se moj grad, puši i cvrči kao sajamska kobasica. Kupus obrasta sobu, korov zidove. Bit će salate! Ruke mi gube žilavost, oči sjaj, lice izražajnost. Razvlačim se prostorom poput glazbenih taktova. Još će me umjesto pašete na kruh mazati. Konjak je bijeli stolnjak, a olovka bremenita tišina.

Beta je pripremila kolače i otišla.

Mač moj škrt je slika, bregovit zaborav, riječ opaka.

Mnogi je put nasumce nasrtao na glasove, na prazne vokale. Sa sjenom se svojom mnogi put sudario – mrenom suglasnika. Šutnja i riječ, krevet i skelet, bića sna i njihovi dvojnici dnevni, mač su i poraz moj. Fotografiranje zraka – kažu – uzaludan je posao. A usmrćivanje tek!

Mač moj škrt je slika, bregovit zaborav, riječ opaka!

Brid. Vrata. Mrak.

Ako si u sjeni predmeti te uporno šute, miješaju s kredom, papirom, kiselinama, žbukaju zid.

Sedma cigla, drugi red lijevo: osamdeset i četiri otkucaja u minuti, osobni podaci, crnobijela fotografija. Slova se stežu, nestaju. Nema mjesta u sobi.

Hrana je protjecanje. Pijesak se odvoji od cementa kao meso od koštane srži i žudnja je zadovoljena.

Svjeta se pale.

Brid. Vrata. Mrak.