

МАРГИНАЛНИ И МАРГИНАЛИЗОВАНИ
ЖАНРОВИ У КЊИЖЕВНОСТИ
Зборник радова

НАУКА О КЊИЖЕВНОСТИ
УПОРЕДНА ИСТРАЖИВАЊА

Уредник едиције
Др БОЈАН ЈОВИЋ

Уредници зборника
Др БОЈАН ЈОВИЋ
Др ТИЈАНА ТРОПИН

Рецензенти
Др АЛЕКСАНДРА МАНЧИЋ
Проф. др ЗОРАНА ОПАЧИЋ
Др СТАНИСЛАВА БАРАЋ

МАРГИНАЛНИ
И МАРГИНАЛИЗОВАНИ
ЖАНРОВИ У КЊИЖЕВНОСТИ

Зборник радова

Институт за књижевност и уметност
Београд
2022

САДРЖАЈ

Бојан Јовић и Тијана Тропин	
Уводна реч.....	9

I

Књижевност за децу

Снежана Шаранчић Чутура	
(Не)очекивани генолошки укрштаји. О неким сусрети- ма маргинализованих жанрова усмене књижевности и књижевности за децу.....	15
Љиљана Пешикан-Љуштановић	
Од своје куће до кућице од колача. Дом и простори иску- шења у фантастичном роману за децу.....	49
Ивана Мијић Немет	
Феномен серијала у фантастичној књижевности за децу.....	73
Zorica Đergović-Joksimović	
<i>Davalac</i> Lois Lauri i <i>Prvi Gradimira Stojkovića</i> : o unifor- mama i budućnosti (naše) dece.....	103
Svetlana Kalezić-Radonjić	
Fantastika i humor u trilogiji Čeda Vukovića.....	121
Biljana Andonovska i Tijana Tropin	
Društvena utopija kao dečji raj: šetnja kroz budućnost (1924/25) i njen društveni i književni kontekst.....	151
Бојана Аћамовић	
Рушдијева имагинарна домовина као прича за лаку ноћ: једно постколонијално читање романа <i>Харун и</i> <i>море љрича</i>	169

Милош Живковић

Један аспект неомедијевализма у свету Харија Потера:
Фантасџичне звери и где их наћи и традиција средњове-
ковних бестијаријума.....199

II

Драма

Александра Кузмић

Експоненцијална маргинализација.....239

Александар С. Пејчић

Драгутин Илић и фантастика у модерној српској
драми271

III

Тривијални и хибридни жанрови

Марија Шаровић

Трострука богиња Роберта Грејвса и савремена жанровс-
ка фантастика.....309

Предраг Тодоровић

Митар Милошевић – најчитанији српски писац свих
времена.....339

Marko Teodorski

Siren/Mermaid Literature, 1870-1920.....361

Бојан Јовић, Милош Пржић

Заборављени поетички подстицаји – неки примери
улоге и значења (ратних) пловила у италијанском
футуризму.....397

Јована Јосиповић

Поетика новог доба – два романа Ж. М. Славинског као
укрштај неогностичког и књижевног искуства.....419

IV Љубавни роман

Јелена Милинковић	
Женски жанр: популарни љубавни роман.....	453
Жарка Свирчев	
Девојачки роман Гроздане Олујић: стратегије потиски- вања жанра.....	487
Соња Веселиновић	
Брачно тржиште и самоостваривање: Џејн Остин и Ми- лица Јаковљевић Мир-Јам.....	519

V Ликовна уметност

Зоја Бојић	
Појам маргиналне уметности и ликовни опус Војислава Јакића.....	545
ИНДЕКС ИМЕНА.....	567
ИНДЕКС ПОЈМОВА.....	571

Марија Шаровић

Институт за књижевност и уметност, Београд

marija.sarovic@ikum.org.rs

ТРОСТРУКА БОГИЊА РОБЕРТА ГРЕЈВСА И САВРЕМЕНА ЖАНРОВСКА ФАНТАСТИКА

Апстракт: Предмет рада је прожимање елемената и мотива тривијалне књижевности у жанровима псеудоисторијског и митолошког романа, с једне, и епске фантастике и фентезија, с друге стране. Ова питања разматраће се на примерима дела Роберта Грејвса (*Седам дана на Новом Криту*, 1949; *Бела бојиња*, 1948; *Грчки митови*, 1955), као и остварењима Мерион Цимер Бредли (*Мајле Авалона*, 1983) и Нила Гејмена (*Океан на крају џуџељка*, 2013), а кроз мотив који је свим овим делима заједнички – архетип Троструке богиње.

Кључне речи: тривијална књижевност, маргинална књижевност, фантастика, утопија, митологија, жанр, неопанизам, Тројна богиња

Тројна богиња била је предмет многих дела романописца, песника и митографа Роберта Грејвса (1895–1985). Посебно је истакнута у његовој „историјској граматици песничког мита“, како гласи поднаслов дела *Бела бојиња* (1948), као и у *Грчким митовима* (1955), али се јавља и у Грејвсовим романима и поезији. Иако троструко женско божанство није његова творевина, Грејвс се често помиње као један од најранијих и најзначајнијих представника теорије о примитивним матријархатима и Тројној богињи. Становиште о трајној превласти матријархата једна је од Грејвсових митолошких и историјских енигми о којима се широко полемисало. Утицај ових његових теза на новодобне неопанганске покрете био је значајан, а посредно се осећао и у психоаналитичким теоријама о архетип-

ском женском тројству код Јунга, Керееија и Нојмана. Он је неоспоран и када је реч о савременим књижевним фантазијама, од којих ћемо у овом раду посебну пажњу посветити роману Мерион Цимер Бредли, *Маиле Авалона* (1983)¹ и кратком роману Нила Гејмена, *Океан на крају њушелка* (2013).

Грејвс је и сам, као књижевник и песник, показао на који се начин ова тема може пренети у књижевно дело и уклопити у романескну, поетску или књижевну форму уопште. Његов роман *Сегам дана на новом Кришћу* (1949) пример је транспозиције ових тема у романескну форму. То је футуристичко-утопистичка псеудоисторија која има много заједничког са *Белом боињом*, а представља имагинарно утопијско друштво, будућу цивилизацију која исповеда религију Троструке богиње. Радња отпочиње када протагонисту, песника Едварда Вен-Томаса, донекле и Грејвсовог двојника у роману, песници-магови призову у будућност, а завршава се када се песник врати у сопствено време, несигуран поводом природе свога „путовања“ у будућност. Као утопијска фикција, овај роман нам представља напетости између полова идеализације утопијског друштва и његове сатиризације.

Песници имају моћ да оживе култ богиње – у *Новом Кришћу* Грејвс их представља као магове и свештенике новог доба и саме Тројне богиње, и том њиховом моћи објашњава и потврђује међусобну повезаност поезије и магије (Psilopoulos 2017: 245). Штавише, Грејвс је поистовећивао поезију и магију, тврдећи у разним приликама да су оне једна иста ствар (Димић 1975: 27). Песници и магови Новог Крита су свештеници богиње која се јавља у три архетипска аспекта – као де-

1 Реч је о роману изузетно популарне, а код нас мало превођене америчке ауторке, објављеном у издању „Полариса“. Превод романа у четири тома у оквиру библиотеке епске фантастике „Руне“ (*Госпођарица маиле, Узвишена краљица, Краљ-јелен, Заробљеник у храсћу*; 1995–1996) израдила је Звездана Шелмић. Гејменов роман превео је исте, 2013. године, Драшко Рогановић. У овом раду коришћена су оригинална издања поменутих дела на енглеском језику, па су сви цитати дати у преводу ауторке текста, осим тамо где је у списку литературе наглашено другачије.

војка-стрелкиња, Ниме, затим као богиња мајчинства и сексуалности, Мари, и најзад, као богиња-старица, Ана. Белу или Тројну богињу Грејвс први пут помиње у роману *Злајно руно* (1944), где она Аргонаутима одобрава путовање, не без извесних сличности са нпр. *Илијагом*, јер и она почиње зазивањем музе која песнику треба да омогући да пева (Гревс 1957: 75–78).² Овде је срећемо на самом почетку романа, кад Анкеј одлази Нимфи наранџа, кћери Велике свештенице, која с њом, уз своје кћери, чини тројство: „Девица, Нимфа, и Мајка, вечно је краљевско Тројство острва, и Богиња, која се слави туна у свакоме од ових видова, као Млад Месец, Пун Месец, и Стар Месец, врховно је божанство.“ (Исто, 10) И у *Грчким митовима* Грејвс пише о Тројној богињи, чије манифестације не открива само у ликовима конкретних богиња, већ и у фигурама муза и суђаја, које се уобичајено појављују у истом броју. Музе он сматра „Тројном богињом у оргијастичком виду“, док за богињу милости, Хариту, утврђује како се најпре јављала у два, а потом и у три вида: „Касније су Харите поштоване као тројство, да би одговарале трима Суђајама – што значи Тројној Богињи у суштинском смислу.“ (Гревс 1987: 52)

Трострука богиња типично се описује као девојка, жена и старица. Свака од њих представља одређено доба женског живота, али и мене Месеца, а често међу собом деле и владавину (једна управља земљом, друга небом, трећа подземљем). Понекад се богиња представља са својим љубавником, Рогатим богом.³

2 Ово је и увод у радњу романа, и ту се сама богиња најпотпуније представља: „Ја сам тројна Мајка Живота, господарица свих Састојака, првобитно Биће, Владарка Светлости и Тмине, Краљица Мртвих, и нема Бога који није мој подложник. Ја владам звезданим небесима, бучним зеленим морима, шареном земљом и свим њеним народима, мрачним подземним пећинама. Моја су имена безбројна.“ (Гревс 1957: 39). Следи набрајање свих имена богиње које неодољиво подсећа на одговарајући пасаж из Апулејевог *Злајној мајарца*, где богиња Изида набраја сва имена под којима је позната (Апулеј 1954: 230).

3 Рогати бог је важна фигура у антрополошким делима Маргарет Мареј. Јавља се и у њеном најзначајнијем делу, *Вештичији кули у западној Европи* (1921), као и у студији *Бој вештица* (1931), где је овоме божанству, наводно из доба палеолита, посвећено засебно

Сам назив *Тројна боиња* може се односити на појаву божанских тријада: три је број у коме се веома често појављују божанства судбине (толико има нордијских Норни, римских Парки, грчких Мојри, као и наших суђаја). Исти број биће карактеристичан и за друга митска или демонска бића – виле и вештице, на пример. Број три најважнији је број хтонских култова старине: у тријадама се јављају и демони болести, као и старогрчки демони освете – Ериније. Термин се односи и на јединствено божанско биће које се јавља у три облика или аспекта, а од њих је свакако најпознатија Хеката.

У олимпском пантеону Хеката је божанство нижег ранга, иако ју је Зевс, по Хесиодовој теогонији, толико поштовао да јој је поверио управу над деловима сваког од царстава – земаљског, небеског и морског (*Посиџанак бојова*, 411–415). Но, Хесиод пише и да је троструку власт Хеката имала још у време титана, пре Зевса и олимпског поретка. Троделна богиња влада троделним светом, па је могуће да јој је због овога приписиван троструки облик у каквом се најчешће приказује – с главом девојке, зреле жене и старице, како је описује и Вергилије у *Енеиди* (троглава Хеката, односно Дијана троструког лица; IV, 511; код њега срећемо и „мешовито божанство“, Тривију, која уједињује атрибуте Дијане и Хекате и богиња је раскршћа; VI, 9–13). Хеката је несумњиво стара творевина

поглавље. Теорије М. Мареј су, пре него што су у академским круговима биле оповргнуте и одбачене, дуго биле општеприхваћене и имале велики утицај на покрете модерног вештичарства. Посебно је то био случај код оних који су обликовани као новодобне мешавине паганизма, сексуалних фантазија, поп-културе, феминизма и психоанализе (а такви су готово сви). Књижевну представу Рогатог бога, засновану неким делом и на тезама Марејеве, дају и М. Ц. Бредли у *Мајлама Авалона* и Р. Грејвс у роману *Седам дана на Новом Кришћу*. Бредли рогато божанство приказује у причи о ритуалном браку првосвештенице Велике богиње и краља-јелена, чаробнице Моргане и њеног брата, будућег краља Артура. Грејвс у свом приказу, као и М. Бредли, прати Фрејзерове теорије о ритуалном убиству краља – бога вегетације, чија владавина у *Новом Кришћу* почиње од зимске равнодневице и траје тринаест месеци. У сваком од њих он има по једну љубавницу („нимфе месеца“), а на крају владавине бива ритуално убијен и жртвован.

религиозне маште, ипак „непоменуџа у Хомеровим спевовима“ (Роде 1991: 241).⁴

Хеката је учитељица чаробњашџтва; она лечи магијом и чаролијама, владарка је живота и смрти и пророчко божанство (Јауне 1962: 326). Често је поистовећивана с Артемидом због иконографских сличности, изузев што, уместо стрела, Хеката носи бакље. Блиска је и Деметри и Персефони – у прехомерској *Химни Деметри* описан је поновни сусрет божанске мајке и кћери, Деметре и Персефоне, коју Хеката такође дочекује и отад је не напушта (*Деметри I*, 438–440). Ова митска прича ће другде послужити као основа по којој божанско тројство представљају Деметра, Персефона и Хеката, богиња Месеца (Јунг, Керењи 2007: 157). И Грејвс Хекату у *Грчким митовима* ставља уз мајку и кћер, с тим што наглашава да је *Деметра* заједничко име ових богиња, а да *Корино* име *Персефона* уноси забуну: „Кора, Персефона и Хеката биле су, то је сасвим јасно, Тројна Богиња као Девица, Нимфа и Старица (...) Кора представља зелено жито, Персефона зрео клас, а Хеката пожњевено⁵ жито.“ (Гревс 1987: 84) Хеката је богиња раскршћа; креће се ноћу, праћена сабласном поворком духова и животиња. Такође је и богиња Месеца – „читаво Хекатино биће изражава нешто месе-

4 Одсуство Хекате, па и Деметре и Персефоне, из Хомерових епова има своје жанровско, а донекле и геополитичко оправдање. Наиме, Хеката је туђинско божанство пореклом из Мале Азије и, као таква, страна хеленском духу, посебно оном канонизованом у хомерским еповима. Кад је реч о Деметри и Персефони, оне се, истина, приказују у Хомеровим еповима, али без икаквих назнака о хтоничности њиховог култа: Персефона је само суморна краљица подземља, а њена мати – божанство које благосиља оранице. У жанровском смислу, код Хомера се представници тзв. ниже митологије „која признаје многе ствари између неба и земље о којима узвишени еп не каже ни речи“ (Роде 1991: 53) или страних пантеона веома ретко јављају. Тако је овим, у извесном смислу маргинализованим божанствима, много више простора и пажње посвећено у делима о којима овде пишемо, него у делима канонизоване или високе књижевности.

5 Самоиницијативно смо изменили превод Грејвсовог дела *Грчки митови* који је израдила Гордана Митриновић-Омчикус. Наиме, тамо стоји *покошено* жито, док овде користимо присталији израз *пожњевено*.

цолико“ (Керењи 1994: 48). Месец, који у многим митологијама оличава женски, пасивни принцип, владар је ноћи и чувар мртвих који често мења облик, али и име: тако се код Хорација доводи у везу са Дијаном (Артемидом), код Теокрита се јавља као Селена, али се често повезује и са Хекатом; ове богиње Хулио Бароха доводи у везу са „хтонско-лунарним циклусом идеја“ (Бароха 1979: 56). Грејвс Хекати придодаје још једну занимљиву иконографску карактеристику, пишући да је имала три тела и три главе – лављу, псећу и кобиљу (Гревс 1987: 111).

Троструку богињу он је описивао као вечиту музу сваке праве поезије и у старој и у модерној књижевности (Грејвс 2004: 20), а њен култ је реконструисао заснивајући га на истраживањима тада савремених научника, посебно Џејн Елен Харисон и ритуалиста са Кембриџа. У великој мери његове теорије о матријархалној култури засноване су на идејама које у *Злајној ирани* износи Џејмс Фрејзер, с тим што Грејвс Фрејзеровој теорији о божанском краљу, умирућем богу вегетације, додаје женски елемент – фигуру богиње. Фрејзер, истина, говори о култу романске Дијане која има три аспекта, а посебно је повезана са Месецом (Фрејзер 1992: 187, 221), што је још један од варијетета Тројне богиње. Божанство о ком пише Фрејзер је Мајка-богиња или Месечева богиња; њен култ поштован је у скоро свим раним религијама. Она је представница „чисте емоционалне и матријархалне религије“, потиснуте „рационалном, Аполоновом, религијом (чији је представник хришћанство), али она ће, верује Грејвс, повратити своју моћ (...) Атрибут Бела, или Месечева, добила је због тројне магичне моћи месеца, која је деловала још на Хомера.“ (Димић 1975: 34)

Карољ Керењи ће троструку богињу грчке митологије описивати на сличан начин. У делу *Бојови Грка* он уводи тројну поделу Мајке света на три божанства – богињу мора Тетиду, богињу ноћи и Мајку Земљу. Тројну поделу Керењи користи и када говори о Мојрама, као и о Хекати, коју помиње заједно с друге две

богиње, Еурибијом и Стикс (Kerényi 1976: 31–37). Сличне идеје, које верно следе Грејвсове, заступаће и археолог Марија Гамбутас у делима *Боиње и бојови старе Европе* и *Језик боиње*, писаним осамдесетих година претходнога века.⁶

Због псеудонаучног приступа и недостатка научног апарата код већине аутора који су се бавили овом темом, валидност теорија о Тројној богињи и древним матријархалним друштвима довођена је у питање. Њено постојање и значај у историји религија, међутим, нису сумњиви. Да у питању није само новодобна творевина потврђују и њени помени у античкој књижевности. Тако у шестој књизи Луканове *Фарсалије (Грађанској раји)* вештица Ерихто Персефону назива трећом инкарнацијом „наше заштитнице, Хекате, која ми дозвољава да са мртвима разговарам без речи“ (VI, 700–701). Појава Хекате, која код се код Лукана јавља у три вида – као Луна, Дијана, и она сама (при чему се под последњим именом – Хеката – објављује у доњем свету), сигнал је да је Тројна богиња и вештичје божанство, а тако нам је и Грејвс представља у *Новом Кришћу*. Још један извор налазимо у Овидијевим *Метаморфозама*, где се Јасон заклиње Медеји „светињом Троструке богиње“ (VII, 94–95).

Седам дана на Новом Кришћу

У роману *Седам дана на Новом Кришћу*, песник Вен-Томас убрзо по доласку на острво отпочиње платонску везу са једном од својих домаћица-вештица, Сафир, али ту везу ометају чудни гласови и посете који песни-

6 Идеја о старој Европи као матријархалној заједници у којој је поштовано врховно женско божанство представља окосницу најважнијег дела Џејн Елен Харисон, *Увод у проучавање грчке религије* (1903). Уз Кароља Керењија и Валтера Буркерта, Џејн Харисон сматра се оснивачем модерних студија старогрчке религије и митологије. Била је и кључна фигура тзв. митско-ригуалне школе Кембрица, која се у академским круговима данас сматра превазиђеном. Поред наведених, Грејвс је узоре пронашао и у делима Артура Еванса и Едмунда Чемберса.

ка подсећају на његову жену, Антонију. Друга вештица, Сали, интриганткиња је која се према Вен-Томасу односи хладно, док заправо покушава да га освоји. Вен-Томасова стара љубав, авантуристкиња Ерика, ненадано се појављује у његовом „сну о будућности“, тј. на Новом Криту. Она такође долази из прошлости и упозорава га на лицемерје вештице Сали и њену љубомору према Сафир. Као инкарнација богиње, Ерика је свезнајућа, па се њена тумачења и упозорења показују као исправна. На идиличном Новом Криту, месту где је све и увек у савршеном реду, почињу да се нижу смрти, убиства и нестанци, па ово утопијско друштво остаје без касте песника-магова који би га штитили. Вен-Томас се враћа кући, својој жени, чиме прекида потрагу за музом (коју оличава ћудљива Ерика), јер зна да је њу, као и сваку праву музу, немогуће задржати по својој вољи. И други женски ликови се стапају – на пример, појава песникове жене, Антоније, накнадно се разјашњава као привид, пошто је у ствари вештица Сали преузела њено обличје. Опозиција између привлачне али злоћудне Сали и нежне Сафир одговара опозицији између Ерике и Антоније, које оличавају страствену и опсесивну, те мирну, породичну љубав – а све те емоције и ћуди манифестације су богиње.

Грејвсова Тројна богиња као права вештица мења облике и најпре се наратору показује у облику ждрала, свете птице.⁷ Затим се приказује као „висока стара жена, најстарија и најпрљавија баба коју сам икада видео (...) мора да је пузала по блату иза једног од стабала“ (Graves 1949: 148). Богиња-вештица је свезнајућа, па му одговара на сва питања, укључујући и оно о томе како се зове одевни предмет који је носила једна од

⁷ Ждрал као симбол Тројне богиње појављује се и у Грејвсовој поезији. Ова птица позната је по оданости према породу; њена љубав је безусловна, као и љубав Богиње Мајке према свему што је створила, и подразумева жртвовање за потомство (Psilopoulos 2017: 249). У Грејвсовој песми „Повратак Богиње“ јавља се читав низ симбола Велике богиње, међу којима је и ждрал клецавих црвених ногу, а поред њега још и Млечни пут, „споро окрећућа Кола“, жабе из јовиног густиша, сова и извор (Грејвс 1975: 53). У уводу *Злајној руна* Грејвс помиње да је ибис (свети египатски ждрал) птица посвећена египатској богињи Месеца, Изиди (1957: XXVI), поистовећеној са Белом Богињом (Исто, XXX).

јунакиња – бели капут проткан тракама у каквом се традиционално приказује Вилинска краљица, помену-та на шкотским суђењима вештицама. Грејвс све ово наводи у само једном пасусу, у свом типичном ерудитском маниру: „Тад ми се све вратило. Суђење вештицама у Абердину 1597, о коме сам негде читао“, Вилинска краљица која је била вештица „добро упозната са својим занатом“, а сабате је посећивала јашући коња: „Вештице су је звале ‘Наша Госпа’, и она је носила таква бели капут (...) ‘Па ко је онда Ерика?’ – питао сам збуњено (...)“ (Graves 1949: 150). Старица му наговештава да то није Ерика коју познаје, већ прерушена Вилинска краљица.⁸

Грејвс је у својим делима настојао да Тројној богињи да пуну научну веродостојност и трагао је за историјском основом њеног постојања и у књижевности. Зато као редак пример потпуног опстанка древне тријаде цитира Паусанијин одељак о обожавању Хере у три лика: „Недалеко одатле, код Стимфала, било је троструко светилиште које је подигао Темен (‘међа’) Пелажанин, у част Хере као ‘девојке, невесте и удовице’, што је значајан остатак првобитног тројства. Стимфаљани рекоше Паусанији да је зову ‘удовицом’ јер се посвађала са Зевсом и повукла се да живи у Стимфалу...“ (Грејвс 2004: 359). Такође наводи и одељак из Сократове *Гозбе* у коме се помиње тријада богиња (Мојра, Елитија и Калона – Смрт, Рођење и Лепота; Грејвс 2004: 8). Грејвсову опсесију култом богиње, сматрају проучаваоци његовог дела, не треба посматрати као неку изоловану или ексцентричну преокупацију, већ као природну последицу озбиљног истраживања историје религије и митологије у потрази за духовним вредностима (Psilopoulos 2017: 245).⁹

8 Типичан грејвсовски приступ заснива се на мешавини етимолошких и историјских истраживања, збиру различитих референција на књижевну прошлост, захватању у дубине светских митологија и разјашњењу према ком су поетски мит и матријархална култура виђени као једини излаз за модерног човека.

9 Роналд Хатон као посебно важне истиче две особености Грејвсове *Беле боиње*. Прва је управо Грејвсово инсистирање на томе да ово дело не би требало схватити као „личну песничку сањарију, већ као аутентично историјско дело, тачан портрет старе

И дела *Мајле Авалона* М. Ц. Бредли и *Океан на крају џуџељка* Н. Гејмена су, свако на свој начин, идеалне транспозиције архетипа Тројне богиње. У верзији М. Бредли, реч је о демитологизованој и поново митологизованој причи о краљу Артуру, испричаној из перспективе женских ликова. Митским острвом Авалон управља ред жена, чија је првосвештеница Госпа од Језера, средишња фигура друидске религије Авалона и манифестација Богиње мајке. Утицај традиција неопаганизма и теорија о матријархату видљив је већ у предговору списатељице. Пошто је, каже М. Ц. Бредли, расположива грађа с овом темом ионако слободна поетска реконструкција у којој је веома мало чињеница, а много нагађања и романсирања, онда је и она свој избор грађе засновала на *личном нахођењу* и *пошребима жанра*: „Сваки покушај да се реконструише претхришћанска религија на Британским острвима је проблематичан, јер су се наследници потрудили да избришу све њене трагове; научне теорије се толико разликују да нећу оправдати зашто сам се, између разних извора, определила за оне који највише одговарају потребама фикције. Читала сам, али не и ропски следила, дела Маргарет Мареј и неколике књиге о гаднеријанској Вики.“ (Bradley 1983: VIII) Пошто Бредли „пише о религији врло сличној модерном неопаганизму, смештеној у историјске оквире, може се претпоставити да је (...) неопагански мит о пореклу користила како би модерним неопаганским религијама придала аутентичност.“ О томе сведочи и њено ослањање на теорије Маргарет Мареј, а не неких других научника чије теорије време није оспорило (Bindberg 2006: 3).

У Гејменовом *Океану на крају џуџељка* приповедача-дечака од мучне смрти спасава породица Хемпсток – девојчица и њене мајка и бака – очита манифестација Тројне богиње. Три женске фигуре које одговарају ас-

религије.“ Друга је посебно важна кад је реч о маргиналности – а то је да је Грејвс своју Велику богињу доживљавао као контракултурно божанство „које се залаже за вредности и особине супротне оним доминантним у европском културном свету, важећим од времена писане историје, а посебно оним из модерних времена.“ (Hutton 1999: 41–42)

пектима Тројне богиње – девојке, мајке и старице – јављају се и другде у Гејменовом књижевном опусу (*Књига о њобљу*, *Звездана њрашина*, серијал *Сендмен*). Иако ово није ни прва ни једина њихова појава у Гејменовом делу, она јесте најдетаљнија. Трио магичних жена у овом роману је први пут у центру приповедачке и читалачке пажње и њихови карактери су развијенији него у другим његовим делима.

Гејмен користи архетипске слике и мотиве и ослања се на познате митске приче, али се његови ликови не би могли назвати уобичајеном верзијом божанске тријаде. У *Сендмену* су на сличан начин транспоноване старогрчке Ериније. Везу између ове две групе могуће је успоставити захваљујући митосу који деле – тријади женских ликова, без обзира на бројне и уочљиве разлике између милосрдних и добронамерних жена породице Хемпсток и крвожедних осветница из *Сендмена*.

Океан на крају њушљка

Неименовани приповедач романа враћа се у место у ком је живео као дечак поводом једне сахране, и на концу доспева до куће у којој је одрастао. Прво се присећа како је девојчица Лети, најмлађа Хемпстокова, бару до које води путељак иза куће називала океаном. Потом се сећа и како је њихов подстанар извршио самоубиство у аутомобилу његовог оца, чиме је отворио пут бићу с другог света које ће променити цело његово детињство. Дечак се за помоћ у необичној ситуацији не обраћа својој, већ породици Хемпсток, и одлази са Лети која настоји да спречи даљи кобни утицај чудовишта на њихов свет. Иако претходно упозорен да то не чини, дечак ступа у контакт са чудовишним бићем и тиме му омогућава да се магијски веже за његово тело. Оно се потом појављује у обличју његове нове дадиље, Урсуле Монктон, и док је читава породица потпуно очарана њоме, само дечак зна да је Урсула у ствари чудовиште. Да би је коначно уништила, Лети

у помоћ позива бића које њена породица зове „птице глади“ и оне је заиста и уништавају, али убијају и Лети која својим телом штити дечака. Птице глади га нападају јер се у његовом телу и даље налази делић чудовишта које су дошле да униште. Посебном чаролијом прекрајања сећања, Летина мајка и бака стварају „рупе“ у дечаковом сећању, па он поверује како се Лети одселила у Аустралију, док се заправо вратила свом примордијалном океану, из ког ће, једног дана, опет изаћи.

Елемент воде је у вези са женским божанствима, па стога Гејмен, очигледно добро упознат с митологијом Тројне богиње, најважнији део радње смешта у воде Летиног океана. У Грејвсовој песми „Упутства орфичком искушенику“, иницијанд који пије воду сећања, све ствари доживљава онаквима какве и јесу – бесконачне. Он види иза привида појавног света, трансцендира линеарно време и увиђа јединство појединачног постојања, целог универзума и Велике богиње. На сличан начин о истој сензацији говори приповедач Гејменовог романа када кроз ведро с водом урони у Летин океан – он осећа да сада „зна све“: „Више ми није било хладно и знао сам све и нисам био гладан, и цео велики и комликован свет сада је био једноставан и докучив и било га је лако разумети. Остао бих овде до краја времена, у океану који је био универзум који је био душа која је била једино важна. Остао бих овде заувек.“ (Gaiman 2013: 97, 98). Веома слично, иницијант у Грејвсовој песми постаје свестан живота у стварности која није истргнута из контекста, у јединственом универзуму у ком ништа не постоји независно једно од другог, у ком се време преплиће, а прошлост и будућност су повезани (Psilopoulos 2017: 252).

Гејмен Хемпстокове описује користећи многе атрибуте својствене архетипу Тројне богиње (девојке, мајке и старице) популарном у неопаганизму. Колико је Грејвсова кодификација овог архетипа у *Белој бојињи* била општеприхваћена и проширена говори и то што се његова дела, иако узор за многа остварења

инспирисана неопаганством (а таква су сва о којима овде пишемо), врло ретко помињу као литература или извор – то се, једноставно, подразумева. Читалац иоле упознат с овом тематиком јасно ће у Летиној баки препознати Старицу, у Џини – Мајку, а у Лети, наравно, Девојку.

„Стара госпођа Хемпсток“, како је назива приповедач, или Бака, како је зове њена унука Лети, најстарија је и најмоћнија од три жене. У неколико наврата у роману наглашено је како само она има способности које су другим двома женама ускраћене, или пак довољно моћи да изведе „веће“ магијске чинове. Већ у првом њеном опису јављају се архетипски елементи лика Старице: „... стара жена, много старија од мојих родитеља, дуге седе косе налик на паукову мрежу и мршавог лица, стајала је поред краве.“ (Gaiman 2013: 18)¹⁰

Речит је још један њен опис – када млади приповедач побегне од куће и оца који се нашао у власти чудовишта, Бака га угреје у купки и да му врућу супу, након чега дечак каже: „Осећао сам се сигурно. Било је то као да се суштина *сџарамажинсџива* сажела на том месту и у том тренутку.“ (Gaiman 2013: 66; курзив М.

10 Паук и крава се као животињски облици типични за Велику богињу понајвише јављају у психоаналитички интонираним тумачењима, умногоме инспирисаним Грејвсовим тезама. Тако код Ериха Нојмана читамо да је амбивалентна природа Велике богиње у Индији и Египту најбоље изражена код богиња у облику или с главом краве, што подвлачи њихову животодавну природу (Neumann 1973: 55). С друге стране, њену уништитељску и прождрљиву природу симболизује женка паука, која „не само што прождире мужјака након коитуса, већ и зато што уопште симболизује женку која поставља мрежу за неопрезног мужјака.“ (Исто, 87) Друго такво тумачење налазимо у *Женској енциклопедији мишова и џајни* Барбаре Вокер, у којој се крава описује као „најтипичнија представа Велике мајке“, посебно у лику Хатор, у старом Египту сматраном богињом која ствара свет (Walker 1983: 180–181), док се паук повезује с предењем и ткањем као активностима богиња судбине (Исто, 957–958). Ово је додатна асоцијација на Велику богињу, јер три жене у *Океану* користе конач, иглу и маказе на начин који подсећа на богиње судбине, у специфичном магијском чину *комадања* – магијског расеццања одеће која се потом зашива тако да доноси заборав одређених (исечених) делова догађаја (Gaiman 2013: 67–69). Слично томе, Морган ла Феј магијски изазива смрт свога непријатеља и посинка, Авалоха, док тка седећи за разбојем (Bradley 1983: 771–775).

Ш.) Божанства су прастара, и зато, када је дечак пита колико година има, Бака каже: „Довољно (...) Сећам се кад је настао Месец.“ (Gaiman 2013: 27) Тачка гледишта приповедача – а то је седмогодишњи дечак – диктира и природу његових запажања, па тако њему често измиче оно што одраслом приповедачу не би. На пример, кад се нађу у невољи, он наваљује да се Бака пробуди, али: „Не иде то тако. Кад се умори, спада док се не пробуди сама од себе. Неколико минута или сто година. Не можеш је пробудити. Исто тако би могао да пробаш да пробудиш атомску бомбу.“ (Gaiman 2013: 103). Ипак, њему не промиче величанственост старичине појаве кад се супротстави птицама глади које нападају њену унуку. Она зрачи сребром:

Коса јој је и даље била дуга и бела, али сад је стајала, висока и усправна као девојчица. Очи су ми се и сувише навикле на таму, па нисам могао да погледам то лице да бих видео да ли ми делује познато: било је превише светло. Светло као блештање магнезијума. Светло као ватромети у ноћи. Светло као подневно сунце које се одражава на сребрном новчићу. Гледао сам у њу најдуже што сам могао да издржим, а онда сам окренуо главу и чврсто затворио очи, не могавши да видим ишта сем пулсирајућег обриса. (Gaiman 2013: 108)

Дечак је назива сребрном царицом коју је и страшно и немогуће гледати предуго, и која има моћ да птице глади, по појави и по функцијама необично сличне Еринијама, врати у непостојање.

Летина мајка, Џини, представља мајчинску фигуру тријаде. Од све три она је у најближој вези са земаљским, хранитељским начелом – она увек зна да ли су сви сити и да ли је неке хладно: у божанској тријади Мајка је „на позицији онога ко се брине о физичким потребама и практичним питањима“ (Monique 2014), ко се бави свакодневним проблемима. Описана је као сасвим земаљска персона: здепаста, обучена у зелене и смеђе нијансе, образа румених као јабуке,

практична у сваком смислу. Она је фигура хранитељке у чијем се окриљу скрива приповедач кад се појаве демонске птице глади. У првом опису приповедача који још увек није сигуран да ли је у питању Летина мајка, њена мајчинска суштина подвучена је реченицом: „Помислио сам да је она Летина мајка. Изгледала је као нечија мајка.“ (Gaiman 2013: 19).

Најзад, ту је и Лети, која је можда у најмањој мери осенчена архетипским особинама, иако је најдетаљније описана, пошто приповедач с њом проводи највише времена. Архетип је најприметнији у приповедачевој немогућности да одреди колико Лети у ствари има година. Иако му она каже да има једанаест, он у себи додаје како сигурно има једанаест година веома дуго (Gaiman 2013: 60): „Изгледала је три-четири године старије од мене. А можда је била три-четири хиљаде година старија од мене, или још хиљаду пута толико.“ (Gaiman 2013: 79)

Детаљ изнесен на самом крају романа ову тријаду „обичних“, смртних жена представља као јасну манифестацију Тројне богиње – јединствене божанске фигуре која се може (и не мора) манифестовати као тројство. По повратку на место догађаја, сада већ одавно одрасли приповедач опрашта се од Летине мајке и баке, које се наједном сливају у једну особу: „Рекао сам: ‘Чудно. На тренутак ми се учинило да вас је две. Зар то није необично?’ – ‘Ту сам само ја’, рече старица. ‘Ту сам увек само ја.’ – ‘Знам’, рекао сам. ‘Наравно.’“ (Gaiman 2013: 118)

На концу, помена је вредан још један детаљ који речито говори о умешном Гејменовом транспоновању неопаганског архетипа Тројне богиње у овом роману – приметно одсуство ауторитативних мушких фигура. Отац приповедача приказан је као слабић склон превари (иако се као такав показује само под утицајем чудовишне дадиље), па чак и насилничким испадима; подстанар који се услед коцкарског промашаја решава на самоубиство слабић је у још већој мери. Најзад, мушкараца нема ни на видику у породици Хемпсток.

На дечаково питање упућено Летиној баки зашто је то тако, Бака одговара: „‘Мушкарци!’ – хукнула је стара. Не знам стварно каква би вајда од њих била! Нема ничег на овом имању што ја не могу да урадим двапут брже и пет пута боље.“ (Gaiman 2013: 66) Архетип божанског краља, умирућег бога вегетације, овде је дат само као одсуство – по тврдњи Летине мајке, „Мушкарци ти требају само ако хоћеш да рађаш још мушараца.“ (Gaiman 2013: 112) ¹¹

Да су жене породице Хемпсток божанске потврђује и то што се не баве чинима, јер им је то испод части: „‘Ми се не бавимо врадбинама.’ Звучала је мало разочарано што то мора да призна. ‘Понекад рецептима. Али нема чини и трикова. Бака се не слаже с тим. Каже да је то *обично*.’“ (Gaiman 2013: 78)

Иако три жене из *Океана* јасно указују на митолошке предлошке на основу којих су обликоване, оне су ипак аутентичне креације. Као и код Грејвса, сами ликови упућују на своје митолошке корене. У Гејменовом роману на одступање од митолошког предлошка упућује Летина смрт. Иако се ни у једном тренутку о смрти не говори као о таквој, већ као о привременом одласку у океан постојања из ког ће се једном вратити, да је Лети само реплика митолошког лика Девојке, њен повратак био би сигуран, јер је божанска девојка увек млада и увек се враћа, као и Персефона, једна од њених манифестација. На овај начин Гејмен се удаљава од митолошког модела, стварајући причу која јасно упућује на познати мит, али је испуњава сопственом митологијом – породица Хемпсток је од свог крајње амбивалентног митолошког узора очигледно задржала

11 Одсуство мушког начела као афирмативног и постављеног у центар, за разлику од женског, као носиоца пасивности потиснуте на периферију, важна је карактеристика и других дела о којима се у раду пише. Кад је реч о жанровској маргиналности ових дела, њој у контексту рода савршено одговарају фигуре попут фигуре ратнице, дакле, жене која прелази у традиционално мушку категорију, реметећи претпостављене односе између центра и периферије. Такве и сличне доминантне, активне и одлучне женске портрете (укључујући и портрете женских божанстава) налазимо у свим поменутих делима.

само позитивну, мајчинску страну.

Код Грејвса је, међутим, мрачна страна Тројне богиње добро очувана и оличена у ликовима вештице Сали и бивше драге јунака, Ерике. „Четврто лице богиње“, како се негативни принцип овог божанства назива у *Мајлама Авалона*¹² – оно мрачно и осветољубиво – помиње се и у Грејвсовој *Белој боињи*, у причи о култу Црне Девице, а заправо Марије Египћанке, за коју се каже да је називана црном, пошто је „имала гавро лице“ (Грејвз 2004: 386–387).

Мрачно лице богиње у *Новом Кријуу* представљено је кроз намеру богиње да уништи ово место. И песник Вен-Томас утопијски Нови Крит доживљава као досадан, чак бљутав; он и богиња заправо се слажу у схватању да овакво место не би требало да постоји. Превише удобан живот без мука и трзавица који Нови Крит омогућава својим житељима не буди јаке емоције, а њих Грејвс сматра неопходним предусловом праве поезије.¹³ Поезија би требало да делује као посредник између добра и зла, и зато губи свој смисао на месту где постоји само добро. Стога Вен-Томас с миром прихвата богињин налог да буде весник уништења антипесничког утопијског друштва. Овако Грејвс уводи окрутну страну музе (богиње).

12 Првосвештеница богиње, Вивијен, објашњава својој сестричини и наследници, Моргани, да служба богињи није лака, зато што не подразумева само пријатне ствари, већ и оне друге: „... није лако бити на услузи Керидвен, кћери моја; она није само Велика мајка љубави и рођења, она је и Госпа од мрака и смрти (...) Она је и Мориган, гласник раздора, Велики гавран...“ (Bradley 1983: 156)

13 „Већина људи из наше епохе одбацила би моје нове пријатеље као превише лепе – физички су били чистокрвни, а њихове интелектуалне моћи су биле узнемиравајуће. Изгледало је као да никада нису ни дана боловали; лица су им била мирна и без бора и деловали су скоро непристојно срећно. Ипак им је недостајао онај квалитет који ценимо као карактер: израз непобедивости који настаје услед тешких искустава с којима смо се храбро суочили и која смо превазишли (...) ово је била добра епоха без капацитета за хумор, сатиру и пародију.“ (Graves 1949: 11–12)

Популарна култура, народна култура и тривијална књижевност

Иако се у академским круговима Грејвсово дело сматра псеудоисторијским и псеудонаучним – што је још једна карактеристика маргиналних дела – његове теорије не треба у потпуности искључивати. Да бисмо објаснили зашто, укратко се морамо дотаћи појма народне – и популарне – културе.

Положај тзв. народне културе, која је, и као термин и као појава, све донедавно била скрајнута, условљен је преовлађујућим схватањем културе, које Карло Гинзбург назива „аристократским“. Оба ова питања – и положај народне културе и њено разликовање од појма популарне културе – врло су важна за тему Тројне богиње због њеног синкретизма. Обликован као мотив најпре у народној религији, он је постепено прекриван слојевима теолошке и учене имагинације, да би на концу постао кључни елемент неопаганства, новодобних духовних покрета и првокласни мотив популарне културе. Да би нијансе у значењу биле јасне, Карло Гинзбург разликује термине *народна* и *популарна култура*. И Робер Мандру уводи разликовање између израза *народна култура* и *култура маса*, за које запажа да нису синонимни: народна култура означава културу која је дело народа, и која се не може поистовећивати са масовном (популарном) културом, јер ова потоња претпоставља постојање културне индустрије, релативно савремене појаве којој народна (или традиционална) култура претходи (Ginzburg 1989: 24)

Поред елитистичког поимања, за занемаривање народне културе постоји још један, и то сасвим практичан разлог: она је највећим делом *усмена*. Због мањка непосредне везе са прошлошћу, историчари се срећу са проблемом извора и приморани су да се служе пре свега писаним изворима, који су, пише Гинзбург, двоструко посредовани – прво, зато што су писани, а затим и стога што су их писали појединци „који су мање или више отворено везани за владајућу культу-

ру“ (Ginzburg 1989: 9). То значи да нам мисли, обичаји и веровања из прошлости увек стижу преко посредника који их, свесно или несвесно, изобличавају. Гинзбург, међутим, наглашава да не треба претеривати ни са утицајем посредника, као и да необјективност одређеног извора не значи да га не треба уопште користити (Ginzburg 1989: 12), посебно онда када може да послужи успостављању значајних аналогија и откривању дубљих слојева веровања који су можда очували аутентичност. То је и разлог што не треба у потпуности одбацити теорије какве су Грејвсове или оне Маргарет Мареј, без обзира на њихов „апокрифни“ статус у научним и академским круговима.¹⁴

Погледајмо сада зашто се свим овим делима приписује статус маргиналних остварења и по којим основама она припадају корпусу тзв. маргиналне књижевности. Прво, сам мотив Тројне богиње данас спада у оквиру онога што се дефинише као неопаганство и њу-ејџ, а они су већ по природи ствари маргинални, супкултурни покрети. Посматрано жанровски и тематски, мотив спада у оне који се традиционално описују као тривијални и припадајући истим таквим жанровима – ова квалификација дуго се по аутоматизму приписивала епској фантастици као типу модерне петпарачке књижевности. Такође, ниједно од поменутих дела није жанровски „чисто“; реч је о донекле хибридним остварењима, па тако у *Маилама Авалона* срећемо елементе, мотиве, стил или тип нарације карактеристичне за бајку или предање, али и за епску фантастику, па и љубавни, авантуристички или образовни роман (*bildungsroman*). Грејвсово дело може се описати као научна фантастика, утопијска литература

¹⁴ Слично наведеној примедби М. Ц. Бредли у предговору романа *Маиле Авалона*, Грејвс у уводу *Златној руни* пише да се прича о Аргонаутима јавља у толиком броју варијаната да је дословно немогуће закључити која је од њих истинита и да је, сходно томе, себи дао слободу избора у одређеним детаљима: „Разноврсност појединости типична је за целокупан збир аргонаутске легенде и даје ми право да за свој приказ изаберем ону верзију ма којег догађаја која даје најбољи смисао, па чак понекад и да импровизирам кад јаз не може да се премости помоћу постојеће грађе.“ (Гревс 1957: IX)

или псеудоисторијски роман. У овом смислу је једино можда ситуација жанровски чиста код Гејмена, иако овај писац поделу на жанрове сматра вештачком и застарелом, а жанрове формалним ознакама које постоје само да би могле да буду превазиђене, наводећи да писци углавном прелазе из једног жанра у други не мерећи много за теоријске последице.¹⁵

Све су ово жанрови тзв. популарне књижевности, која је маргинализована јер се остављала по страни од тзв. „озбиљне“ књижевности. Област фантастике по обичају се сматра погодним простором за тривијализацију тема које су вредносно неутралне, тј. могу бити и теме високе књижевности (љубав, вера, морал, моћ, правда...). Међутим, то само потврђује неправедност осуде ове књижевности као тривијалне, јер ако разлика није у самој причи, онда је у начину на који је она испричана. Деведесетих година прошлога века Мирјана Детелић је писала да у одређивању домена тривијалне књижевности „постоји, изгледа, још један тренд (...) жанровски. На основу жанровске доминанте, у тривијалну би књижевност морале ући детективска, љубавна (или еротска), авантуристичка и, у најновије време, научнофантастична проза.“ (1997: 63) Како се ситуација за последње две деценије умногоме променила, и то у тој мери да је вредносни систем – не само књижевни – и девалвиран и испреметан, ову некада важећу тврдњу данас би требало преиначити. Тако се о фантастици као о маргиналној данас може говорити још само као о предмету књижевнотеоријског изучавања, а и то са резервом, јер су се и у нашој науци о књижевности последњих деценија коначно јавила вредносно неутрална проучавања тзв. тривијалне књижевности и одговарајућих маргинализованих жанрова.

Ако термин *тривијална књижевност* схватимо као ознаку за „екстремно схематизиране приповједачке

15 О Гејменовим погледима на жанр видети заједнички интервју са Казуом Ишигуром, „Поразговарајмо о жанру“ („Let’s talk about genre“, <https://www.newstatesman.com/2015/05/neil-gaiman-kazuo-ishiguro-interview-literature-genre-machines-can-toil-they-cant-imagine>)

или драмске књижевне врсте, кадре да им продукција буде комерцијализирана“ (Шкроб 1997: 15), онда се међу делима о којима говоримо *Мајле Авалона* издвајају као веома упадљив пример. Овај роман по себи не спада толико у дати опис када је реч о књижевној врсти, колико када је реч о типу нарације који је поприлично шаблонски и на моменте (који нису ретки) веома предвидљивом низању догађаја по систему потпуних супротности.

Јасно је да тема књижевног дела није оно што условљава разликовање тривијалне и уметничке књижевности. Ту разлику треба тражити у фабулативности:

Јер, изгледа да се у области тривијалне књижевности тешко могу запазити дела без фабуле, дела дескриптивна, лирска, есејистичка, асоцијативна и слична. Дела тривијалне књижевности граде се увек на мање или више разгранатој фабули, коју карактерише чврста фабуларна основа, вештина фабуларне изградње, апстраховање и концентрација грађе, издвајање енергетски битног, економичност фабуларног поступка...“ (Радин 1997: 45)

И заиста, фабулативност је кључна реч у опису *Мајли Авалона* – овај роман има развијену фабулу, али и ауторку вичну изградњи економичне приче уз стратешку употребу мотива типичних за тривијалну књижевност, од којих су најистакнутији прељуба, инцест, егзотични ритуали, љубавни троуглови, сплетке и борбе око престола, раскол између владарских породица. Све ове особености већ у знатно мањој мери налазимо код Грејвса и Гејмена. Грејвс је склон показивању својих знатних класичних знања и познавању књижевних и поетичких питања које ће просечног савременог читаоца слабо занимати, а оног у потрази за сензационалним штивом – још и мање. Гејмен је, као и М. Ц. Бредли, вешт приповедач, али није толико предвидљив и не ослања се на површну ефектност парова супротности. *Мајле Авалона* уклапају се у дефиницију тривијалне књижевности Ане Радин и по томе што,

уместо сложености и продубљености, теже „сензационалности, често и девијантности“, као и по типу јунака који није индивидуализован, већ је „једнозначан и поновљив“ (Исто, 46). Модел бинарних опозиција налази се у основи тривијалне литературе.

Мајле Авалона

Мајле Авалона поседују све наведене карактеристике. Овај фантастични роман представља нам артуријанску легенду из перспективе женских ликова¹⁶, а прати судбину Моргане, свештенице Авалона која се бори за очување старе религије у земљи коју хришћанство почиње да преплављује. Од других верзија артуријанске легенде *Мајле Авалона* разликују се управо

16 Иако се *Мајле Авалона* често схватају и као артуријанска легенда испричана из феминистичке перспективе, ово није феминистичка књига. Жена је приказана као патница и у хришћанском свету, где се на њу гледа као на извор свега зла и узрок човековог пада, и у паганском свету, где се посматра утилитарно, у светлу функције коју би могла да врши. Тако се жене Авалона или припремају за живот свештенице испуњен разним лишавањима, између осталих и целибатом, или се пак удају зарад добробити својих породица и царстава. Осим тога, ниједна женска фигура није приказана сасвим позитивно. Можда прикази женских ликова у овом роману јесу позитивнији у односу на типичне варијанте артуријанске легенде, али никако нису позитивни по себи: Игрена и Гиневра представљене су као религијски фанатици, Моргиз као завидљива жена лаког морала, претендент на престо и опортуниста, Вивијен као превише тврда и посвећена искључиво мисији Авалона, док је Моргана представљена као лоша мајка, сестра, супруга и пријатељ. Губитак моћи такође је карактеристичан за све важније женске ликове ове књиге. За позитивна феминистичка тумачења нема много места, јер је већ и сама јунакиња романа, Моргана, маргинализована још као дете – запостављено и сувишно дете које мајка занемарује да би се посветила мужу: и најјаче биолошке релације овде су оповргнуте зарад љубави жене према мушкарцу. Ипак, таква тумачења су довољно бројна и важна за свестрано тумачење дела, па овде наводимо два примера оваквог штива: Керол Фрај – „Успон Богине: феминистичко неопаганско вештичарство у романима М. Ц. Бредли“ (Carrol Fry – “The Goddess Ascending: Feminist Neo-Pagan Witchcraft in M. Z. Bradley’s Novels”; *The Journal of Popular Culture* 27(1): 67–80, 2004) и Денис Кросби – *Казан промена. Феминистичка духовност у фантастичној прози* (*Cauldron of Changes. Feminist Spirituality in Fantastic Fiction*, McFarland & Company, Inc., Jefferson, North Carolina and London, 2000).

по измештеној приповедачкој перспективи, која није уобичајено мушка, као и по представи Морганиног лика. Типично је она представљана као искључиво зла чаробница, при чему се њено непријатељство према витезовима Округлог стола не мотивише. Код Бредлијеве је Моргана приказана као жена обдарена јединственим моћима и одговорностима у време великих политичких и религијских преврата, која се појављује када треба очувати и одбранити аутентично паганско наслеђе у борби с новим и јаким противником.

Да је реч о делу које испуњава све претпоставке тривијалног остварења можда најречитије сведочи његова популарност, јер је роман, одмах по објављивању, постао бестселер. Елементи тривијалне књижевности видљиви су и у темама које прате основни сижејни ток романа, али можда још више у неизоставном начелу контраста које је и основно структурално начело романа. Оштра поларизација свих вредности довела је до поједностављивања ликова који зато делују једнодимензионално, или до стварања бледуњавих, непечатљивих ликова чије су мисли, реплике и акције предвидљиви.¹⁷ Типови личности су најупадљивији код М. Ц. Бредли, па се поставља питање да је ли реч о приповедачкој стратегији или о недостатку инвентивности. Нарација у роману је заснована на наглашеним и оштрим супротностима – хришћанско / паганско, мушко / женско, добро / зло, бог / богиња, свештеник / свештеница... Опозиција хришћанства и паганства је доминантна, успостављена већ на првим страницама романа и прожима читаво дело. Понекад је то и у пре-

17 Видети бројне дијалоге Артура и његове одвећ побожне жене, Гиневре: они се увек одвијају по истом шаблону и увек се воде око исте теме – сукоба паганства и хришћанства. У истој мери је шаблонски и однос Ланселота и Гиневре – најбољег Артуровог витеза и пријатеља и његове жене. Овоме треба додати и вербалне дуеле Гиневре и Моргане, који су увек емотивно обојени, при чему њих две делују као амбасадори својих религија – хришћанске и паганске, друидске. Ауторка се побринула да симпатије читаоца свакако буду на паганској страни, па је Моргану опремила завидним говорничким вештинама, чврстим карактером, чак извесном распуштеношћу – што је све, наравно, апсолутна супротност гњецавом карактеру Артурове хришћанске жене.

великој мери, јер су готово сви дијалози засновани на начелу супротности, па умеју да делују заморно. Ипак, оно што овај роман чини тривијалним јесте исто оно што га чини и важним – његова универзалност и старина. У есеју „Последњи епос или роман за слушкиње“ Карел Чапек описује љубавне романе писане за слушкичад и разликује их од „календарске литературе која потиче од преслице (јер је плод женских причања) из реализма“, проглашавајући их „директним потомком романтике“ и витешке епике: „Он се може поносити традицијом која је старија од хришћанства. Његови корени допиру до митолошких времена. Његове почетке наћи ћете у бајкама.“ (Чапек 1967: 190)

Тројна богиња је, слично окрутном и тајновитом божанству Грејвсовог Новог Крита, и у *Мајлама Авалона* представљена као бескрупулозно божанство које људска бића, упркос њиховом негодовању, поставља пред дословно немогуће ситуације и изборе. Тако су све везе у овом роману представљене као последица њеног каприца који смртници доживљавају као личну неправду и неуспех. Артуров брак са фанатичном хришћанком Гиневром; узајамна љубав најбољег Артуровог витеза, Ланселота и Гиневре; Артурова љубав према обома и обрнуто; инцестуозна љубав Артура и Моргане, Морганина љубав према Артуру, Ланселоту и своме посинку Аколону – све су то последице хировитог понашања богиње која не брине за табуе смртника. С друге стране, она је овде очито послужила и као мотив који уједињује добар број тривијалних елемената сижеа, делујући као својеврсни *deus ex machina*. Ово божанство које се ненадано појављује како би решило ствар, не чини то, међутим, по вољи смртника. И овде је мотив тројног женског божанства, као и у Грејвсовом опусу – премда на другачији начин и са другачијим значењем – послужио као жижна тачка кроз коју се преламају основни сижејни токови романа и његове поруке. Такође, као и код Грејвса, бројне су манифестације богиње у ликовима смртних жена, па тако једну њену тријаду представљају две се-

стре и кћер једне од њих (зачудо, изостаје очекивани лик мајке) – Игрена, Вивијен и Моргана.¹⁸

Три улоге очите су и у Морганином животу, и прате њено одрастање – од девојаштва, преко мајчинства, до старости. Моргана на крају носи све маске богиње – она зна шта значи бити девојка, као што познаје и болове мајчинства и смирену мудрост старости. Када на крају романа полази на пут како би смртно рањеног Артура довела у Авалон, она се још једном присећа свих ових лица: „Стајала сам сама на баржи, али сам знала да уз мене стоје и друге, одевене и крунисане. Моргана Девојка, која је позвала Артура на утркивање с јеленом и изазов Краља јелена; и Моргана Мајка, која се распала у парампарчад кад се Гвидион родио, и краљица северног Велса, која изазива помрачење како би послала Аколону против Артура, и мрачна Вилинска краљица... или је то Старица-смрт стајала поред мене?“ (Bradley 1983: 998)

Жанр *Maïli Авалона* такође је важан у светлу наше теме – овај роман може се читати и као „роман старења“ (*reifungsroman*).¹⁹ Иако ликови потичу из артуријанске легенде, женска тачка гледишта помера фокус са мушких ликова и витештва на жене из ове традиције, њихове мисли, животе и авантуре, чему се има захвалити и добар део његове маргиналности, исте оне карактеристике коју Чапек истиче у романима за слушкиње – тако је овај роман истовремено и дело савремене фикције и фантастичне књижевности, али и део скоро хиљадугодишње артуријанске традиције.

18 На самом почетку дела Вивијен спомиње Тројну богињу: „Она још није девојка, а ја још нисам вешта жена... али нас је три, Игрена. Заједно чинимо богињу, и она је међу нама.“ (Bradley 1983: 26) Она такође објашњава Моргани да се богиња понекад назива тројном или троструком јер има лица девојке, мајке и старице. Затим јој каже да богиња има и четврто лице, лице уништења и зла, чиме се подвлачи сложеност женствености и њених представа у роману (Исто).

19 Термин Барбаре Фреј Ваксмен означава жанр који се наставља на *bildungsroman* и описује средње доба и старост књижевног јунака. Њега ова ауторка описује као роман сазревања, супротстављајући се уобичајеним концептима старости као доба пропадања (Waxman 1990: 2).

Маргиналност *Маили Авалона* видљива је и у портретисању ликова – најзначајнији ликови романа су они који имају улоге аутсајдера или се налазе на маргинама друштва. И његова јунакиња, Моргана ле Феј, у основи је маргинална личност. Једино што од тог статуса одудара јесте њен средишњи положај на мапи јунака романа. Испрва део јаке и доминантне паганске заједнице, она се, као и Авалон из ког долази, претвара у периферну појаву која потиче из периферног света, живог и важног још само у појединачним сећањима.

У роману се смењују два приповедачка гласа – један је Морганин, други „неутрални“, ауторски глас. Морганин приповедачки глас наглашава сопствену позицију антијунакиње која није остварила ништа од онога што јој је било поверено. Из односа мале Моргане према брату Артуру постаје јасно и да је она приказана као „сувишни човек“, а своју маргиналност задржава и као одрасла – она се не придружује друштву, али га ни не напушта у потпуности, па чак ни у току неодређено дугог боравка у вилинској земљи, где се сусреће са још једним маргиналним светом – вилењачким. Да је реч о суштински маргиналном лику говори и то што је њена породица приписује вилењачком свету, док се она и у вилењачкој и у својој земљи осећа као странац, улез. И приповедач у Грејвсовом роману, песник из прошлости призван у друштво будућности, маргиналан је јер је превазиђен – он је својим домаћинима, људима футуристичког утопијског друштва, занимљив само као егземплар прошлога времена који их из прве руке може обавестити о њима важним темама. Исто важи и за дечака-приповедача из Гејменовог романа, који се више осећа као члан породице Хемпсток, него као члан сопствене породице, а исто је и четрдесет година касније, у тренутку приповедања.²⁰

20 Већ на самом почетку романа, када се врати у град свога детињства, приповедач читаоцу ставља до знања да се према својим рођацима на сахрани понаша уљудно, али суштински хладно и незаинтересовано, док у епилогу, опраштајући се од Хемпстокових, саопштава како његова родбина уопште не зна где је, а ни њему самом то очито није важно. Као дечак, приповедач наглашава и да му родитељи не верују, да је једини који не воли нову гувернанту и

Маргиналан је и хронотоп ових дела, што је посебно приметно у *Маїлама Авалона*. Изоловани Авалон је место на ободу светова. Заштићено шумом и густим маглама, острво и дословно запада у пукотину друштвене структуре хришћанског света, а његови становници остају невидљиви за спољашњи свет, док њихов статус одговара статусу несталих особа (Моргана у свету вилењака). Ови маргиналци немају начина да опет уђу у друштво из ког су прогнани или које их је прогласило непожељним, а не могу ни да разреше свој амбивалентни статус некога ко није „ни ту, ни тамо“. Авалон је место на граници реалног света до ког се тешко стиже: мит о Авалону је мит о маргиналности, о маргиналном статусу паганског света који се повлачи пред хришћанским.

Стање маргиналности и бивања на периферији, међутим, има и једну несумњиву предност – а то је могућност да се званична култура сагледа са стране, из потпуно другачије перспективе. Важна истина књижевних периферија јесте и то да оне чине пространо подручје које је „висока“ књижевност заборавила, што суштински не умањује њен значај. Напротив, чак и схематична књижевна дела дефинисана као маргинална понекад имају форму која омогућава простор за обликовање нових уметничких истина и вредности.

ЛИТЕРАТУРА

I

- Bradley, Marion Zimmer. *The Mists of Avalon*. London: Pinguin Books, 1983.
- Gaiman, Neil: *An Ocean at the End of the Lane*. London: Harper Collins e-books, 2013.
- <https://archive.org/details/TheOceanAtTheEndOfTheLane/page/n123> (27. 3. 2020)
- Graves, Robert: *Seven Days in New Crete*, Cassell & Company Limited, London, 1949.

да нико од његове породице не може да му помогне. С друге стране, међу необичним женама породице Хемпсток, атмосфера је много приснија и пријатељскија него у његовој сопственој.

II

- Апулеј. *Златни маџарац*. Превод Албин Вилхар. Београд: Ново поколење, 1954.
- Бароха, Х. К. *Вештице и њихов свет I*. Превод Радивоје Николић. Београд: Младост, 1979.
- Вергилије, Публије Марон. *Енеида*. Превод Марјанца Пакиж. Београд: Федон, 2014.
- Гревс, Роберт. *Златно руно*. Превод Боривоје Недић и Живојин Симић. Београд: Просвета, 1957.
- Гревс, Роберт. *Грчки митови*. Превод Гордана Митриновић-Омчикус. Београд: Нолит, БИГЗ, Приштина: Јединство, 1987.
- Грејвз, Роберт. *Бела боиња. Историјска драматика њесничкој мити*. Превод Невена Мрђеновић. Београд: Досије, Службени лист СЦГ, 2004.
- Грејвс, Роберт. *Ујујсџва орфичком искушенику*. Избор и превод Раша Ливада и Давид Албахари. Зрењанин: Центар за културу, Улазница, 1975.
- Детелић, Мирјана. „О онтолошком статусу тривијалне књижевности“. *Тривијална књижевност*. Прир. С. Слапшак, Београд: Радионица СИЦ, 1997. 62–65.
- Димић, Мома. „Поезија је магија“. Грејвс, Роберт. *Ујујсџва орфичком искушенику*. Избор и превод Раша Ливада и Давид Албахари. Зрењанин: Центар за културу, Улазница, 1975. 17–35.
- Јунг, К. Г. и К. Керези. *Увод у суштинину митологије*. Превод Божидар Зеџ. Београд: Федон, 2007.
- Керези, Карољ. *Кћери Сунца*. Превод Клара Потоцки и Младен Срђан Воларевић. Чачак: Градац, 1994.
- Овидије, Публије Назон. *Метаморфозе*. Превод Томислав Маретић. Загреб: Матица хрватска, 1907.
- Радин, Ана. „Евентуалне формално-семантичке дистинкције – тривијална и уметничка књижевност“. *Тривијална књижевност*. Прир. С. Слапшак, Београд: Радионица СИЦ, 1997. 44–50.
- Роде, Ервин. *Psyche. Кулџ душе и вера у бесмртност код Грка*. Превод Дринка Гојковић и Олга Кострешевић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књијарница Зорана Стојановића, 1991.
- Фрејзер, Џејмс Ц. *Златна грана*. Превод Живојин Симић. Београд: Алфа, Драганић, 1992.
- Хесиод. *Посџанак бојова. Хомерове химне*. Превод Бранимир Главичић. Сарајево: ИП „Веселин Маслеша“, 1975.
- Чапек, Карел. *Марсија или на маринама лиџераџуре*. Превод Живорад Јевтић, Београд: Култура, 1967.

- Шкрєб, Зденко. „Тривијална књижевност“. *Тривијална књижевностї*. Прир. С. Слапшак, Београд: Радионица СИЦ, 1997. 11–16.
- Bindberg, Aili. *King Stags and Fairy Queens. Modern Religious Myth in Marion Zimmer Bradley's "The Mists of Avalon"*. Lund: Lund University, Centre for Languages and Literature, 2006.
- Jayne, Walter Adison. *The Healing Gods of Ancient Civilizations*. New York: University Books, Inc., 1962.
- Gaiman, Neil and Kazuo Ishiguro. „Let's talk about genre“, <https://www.newstatesman.com/2015/05/neil-gaiman-kazuo-ishiguro-interview-literature-genre-machines-can-toil-they-can-t-imagine> (27. 3. 2020)
- Ginzburg, Carlo. *Sir i crvi. Kozmos jednog mlinara iz 16. stoljeća*. Prijevod Franjo Čale. Zagreb: GZH, 1989.
- Ker nyi, Carl. *The Gods of the Greeks*. London: Thames and Hudson, 1976.
- Lucan. *The Civil War. Books I–X (Pharsalia)*. Transl. by J. D. Duff. London: William Heinemann, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1962.
- Monique. *Neil Gaiman's Three Ladies: Two Titles that Reconfigure the Triple Goddess Archetype*. <https://the-artifice.com/neil-gaiman-triple-goddess-archetype/> (27. 3. 2020)
- Hutton, Ronald. *The Triumph of the Moon. A History of Modern Pagan Witchcraft*. New York: Oxford University Press Inc., 1999.
- Neumann, Erich. *The Origins and History of Consciousness*. New York: Princeton University Press, 1973.
- Psilopoulos, Dionisious. *The Prophets and The Goddess: W. B. Yeats, Aleister Crowley, Ezra Pound, Robert Graves and the Chthonic Esoteric Tradition*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2017.
- Walker, Barbara G. *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row, 1983.
- Waxman, Barbara Frey. *From the Hearth to the Open Road: A Feminist Study of Aging in Contemporary Literature*. New York: Greenwood Press, 1990.

Marija Šarović

THE TRIPLE GODDESS OF ROBERT GRAVES AND
CONTEMPORARY GENRE FICTION

Summary

The subject of this paper is the permeation of elements and motifs of trivial literature in the genres of pseudo-historical and mythological novels, on the one hand, and fantasy novels, on the other. These issues will be discussed on the examples of the works of Robert Graves (*Seven Days in New Crete*, 1949; *White Goddess*, 1948; *Greek Myths*, 1955), as well as the works of Marion Zimmer Bradley (*The Mists of Avalon*, 1983) and Neil Gaiman (*An Ocean at the End of the Lane*, 2013), and via a motif common to all these works – the archetype of the Triple Goddess.

Key words: trivial literature, marginal literature, fiction, utopia, mythology, genre, neopaganism, Triple Goddess