

АЛЕКСА НИКОЛИЋ

АРХЕТИП ДУШЕ УТЕЛОВЉЕНЕ У СТАБЛУ
КАО СПОНА ИЗМЕЂУ „ЕНЕЈИДЕ”,
„БОЖАНСТВЕНЕ КОМЕДИЈЕ” И
„ОСЛОБОЂЕНОГ ЈЕРУСАЛИМА”*

Начини и примери међусобних утицаја Публија Вергилија Марона (70–19), Дантеа Алигијерија (1265–1321) и Торквата Таса (1544–1595) умногоме су испитани. Зато се сваки покушај доношења било каквог новог суда на том пољу чини помало безнадежним. Но, охрабрује нас чињеница да избор одређеног угла и начина сагледавања неког феномена могу омогућити да се изнедре, условно речено, нови закључци. Уколико се, тежећи таквим закључцима, прихватимо онога што Нортроп Фрај у својој *Анаџомији кријике* назива архетипском критиком, удаљићемо се од класичне концепције утицаја у књижевности и приближити се идеји о књижевности као простору конвенција,¹ или још конкретније – књижевности као пољу симбола колективне традиције, како је то замислила Мод Бодкин.² То је неминовно када као основну алатку користимо појам архетипа – типичну или повратну песничку слику. Управо је он, по Нортропу Фрају, „симбол који једну песму повезује с другом и тиме помаже да се сједини и интегрира наше искуство књижевности”.³ Такође, *Речник књижевних џермина* подсећа да је архетип као психолошки термин „прихваћен у књижевности да би се њиме дефинисале праслике у миту и у песништву које, потпуно

* Рад је ове године награђен Бранковом наградом Матице српске за есеј.

¹ Види: Клаудио Гиљен, *Књижевност као систем*, прев. Тихомир Вучковић, Нолит, Београд 1982.

² Види: Maud Bodkin, *Archetypal patterns in poetry: psychological studies of imagination*, Vintage Books, New York 1958.

³ Нортроп Фрај, *Анаџомија кријике*, прев. Гига Грачан, Напријед, Загреб 1979, 116.

несвесно код песника, из 'колективне подсвести' увиру у ликове и симболе и најмодернијег песништва, јер се увек изнова користе и на нов начин обликују".⁴ За архетипску критику примарно је свођење свих књижевних дела до извесних заједничких црта, чиме нам пружа могућност широких синтеза, па тиме и могућност стварања прогресивног знања о књижевности, које би, све ширим синтезама, водило приближавању спознаје о томе шта сама књижевност јесте, а не само до спознаје какво је појединачно књижевно дело.

С обзиром на то да је изворно јунговски, појам архетипа, овде прихваћен у Фрајевој интерпретацији, упућује нас на још две области људске праксе са којима можемо рачунати у нашој жељи да дођемо до свеобухватнијег увида. То су ритуал и сан. Архетипска анализа би заплет извесног књижевног дела требало да сагледа као радњу која је аналогна ритуалу, а његов значењски садржај као нешто аналогно „сукобу жеље и збиље којему је темељ деловање сна”.⁵ Принцип цикличности, дакле нестајања и поновног појављивања, иманентан је и ритуалу и сну. Кад прецизно дефинишемо сам песнички мотив којим ћемо се бавити, постаће јасно зашто ћемо се дотаћи само извесних религијских схватања (из којих ритуал и прозилази) као основа за стварање једне архетипске песничке слике.

Међу насловом истакнута три епа, мотив стабла у ком је утеловљена душа само у *Ослобођеном Јерусалиму* није слободан, споредан елемент у мотивској структури, али и као такав требало би да буде довољан да се на основу њега одговори на извесна питања. Како је контекст епохе у којој су стварали могао да утиче на међусобно стваралачко угледање ових писаца? Какво је значење архетипа душе утеловљене у стаблу у овим текстовима? Да ли је хронолошки редослед којим су писци стварали значај и развој тог мотива? Како се грађа која припада области ритуала одразила у књижевности?

Будући да добар део пажње поклањамо и нечему што је изван самог поља књижевности, ваља нам чувати се грешке доношења одређеног вредносног суда на основу ванкњижевних мерила. Јасније речено, наш суд о томе како је ванкњижевна грађа усвојена и обликована у одређеном тексту неће сам по себи бити и вредносни суд о том тексту.

⁴ Речник књижевних ѿермина, Драгиша Живковић (ур.), Нолит, Београд 1985, 45.

⁵ Сан је употребљен у ширем смислу, као „узајамно прожимљуге дјеловање жеље и одбојности у обликовању мисли”, у: Н. Фрај, нав. дело, 123. Постоји рад посвећен феномену сна у *Ослобођеном Јерусалиму*, види: Charlotte Van Den Bossche, *Il sogno e la visione nella Gerusalemme Liberata di Torquato Tasso*, Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, Gent, 2013.

Култи стабла у ритуалима

Мотив стабла у ком је утеловљена душа преминуле особе моменат је религиозног веровања распрострањеног на свим меридијанима. На то јасно указују примери из словенског контекста, где се такво дрво назива сеновитим, као и примери из веровања германских, афричких, индијских, па све до далекоазијских народа. За дрво и његове делове (од корена, преко стабла, до крошње и плодова) може се рећи да заузима централно место у сфери култова вегетације. Ради јаснијег увида, могли бисмо, угрубо пратећи идеју Мирче Елијадеа, класификовати читаво поље култова вегетације у неколико група, које су у уској вези са оним што нас занима. Можемо издвојити групе култова који се тичу идеја о: *космичком стаблу*, *стаблу животиња*, *стаблу као уточишту душе*, те стаблу као *симболу обнове*.⁶

Космичко стабло, за већину религија у којима постоји, представља симбол стожера и главног конструкционог елемента космоса. Његов је корен у доњем свету, стабло пролази кроз раван људске стварности, док крошња и плодови досежу до равни божанске стварности – неба. Тиме оно повезује човекову представу о космосу у једну иоле кохерентнију представу о свеукупној стварности. Чест је случај да неко конкретно дрво представља космичко стабло, или да, што је случај на вишим ступњевима развоја религије, свако дрво одређене врсте може да има његову функцију. Слика обрнутог космичког дрвета појављује се у *Махабхарати*,⁷ али и, што је за нас занимљиво, у Дантеовој визији представљеној у „Рају”.

Стабло живота представља симбол дрвета чији плодови нуде ону привилегију коју одређена религија прокламује као највишу. У европском контексту то је најчешће бесмртност, док је за индијску традицију то вечна младост. Тај се симбол увек јавља у тријадној концепцији човек–стабло–чувар, при чему је чувар најваријабилнија компонента јер може представљати како злог сводника, тако и верног помагача. Карактеристично је за стабло живота да је оно у средишту света, где се обично налази и извориште четири реке (присутно у Дантеовом приказивању земаљског раја). Међу култовима вегетације то је онај што га је књижевност највише узимала за своју грађу. Најбољи примери за то су канонска дела са самог почетка европске књижевне традиције (Одисеј и Калипсо; Гилгамеш, Сабиду Сидури и змија). Са змијом као хришћанским архетипским симболом злоће приближавамо се кључном примеру.

⁶ Мирча Елијаде, *Расправа о историји религија*, прев. Душан Јанић (предговор Жорж Димезил), Академска књига, Нови Сад 2011, 321.

⁷ Исто, 329.

То је библијска прича из *Књиже йосџања*, која је усложњена у погледу сваког елемента тријаде човек–стабло–чувар. Први елемент тријаде представљен је кроз човека и жену (Адам и Ева), други кроз стабло спознаје добра и зла (за које остаје нејасно да ли га сме-мо поистоветити са стаблом живота⁸), и трећи који је пак оличен у змији као злом своднику чија улога само личи на чуварску, а заправо тек након греха бог поставља херувима као правог чувара.

Стабло као уточиште душе централни је феномен који нас занима. Овде ћемо настојати да дамо претпоставку о томе шта би, на основу неких примера које ћемо навести, била његова уопштена симболика. Анализа ће омогућити да се увиди и како је та симболика прихваћена или обременењена у три епа које смо издвојили. Прво се окрећемо изворном, религијском контексту.

За човека архајске религије све је део једног живог универзума, и свему је придато право да осећа као и човек. Из тога су се у различитим заједницама развиле различите варијанте веровања у стабло које поседује нечију – или своју – душу. Тај постепени прелаз од веровања да само стабло има душу до веровања да је у њега утеловљена нечија душа кореспондира са процесом рационализације вере кроз историју. То је ток који изгледа отприлике овако: од стабла као божанства, преко бога који се манифестује кроз стабло, па душе претка који живи у стаблу, до духа неког умрлог (не мора бити само предак) који се сели у стабло.

Треба сада опримерити неке од ових ступњева. У оквирима словенског контекста већ је спомињано сеновито дрво, које може бити стан вилама или демонима. Кроз српску народну поезију јасно се виде и трагови веровања у то да се душа, обично младих умрлих, може преселити у биљку, најчешће зимзелено дрво или ружу, које се с тим разлогом сади уз гроб.⁹ Уопште, пре но што су је почели навелико крчити, Европа је била преплављена шумом. Где год би кренуо, човек би се морао суочити са њеном дивљином, са њеном надмоћи, пред којом религиозни човек оног времена своју инфериорност претаче у страхопоштовање.

⁸ Проблем је у томе што је у Библији симболика обрнута, јер ту је човек од бога већ добио благодет коју иначе доноси плод стабла живота, те је сад у њему садржано све што човек, по хришћанском учењу, не жели.

⁹ Један од примера могао би бити прављење гроба несрећно умрлој заручници барјактара Милића: „Састаше се кићени сватови / сабљама јој сандук сатесаше / нацацима раку ископаше / саранише лијепу ђевојку / откуда се јасно сунце рађа / посуше је грошим’ и дукатим’ / чело главе воду изведоше / око воде клупе поградише / посадише ружу с обје стране”, у: Војислав М. Ђурић, *Анџолоџија народних ејских йесама II*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд 1958. Пример би могло бити и сахрањивање Краљевића Марка између две јеле у гори.

Германи су имали свете гајеве где год су били, и обожавање дрвећа код њихових потомака тешко да је и данас ишчезло. Како је озбиљно било то обожавање у прошлим временима може се видети по свирепој казни коју су стари немачки закони одредили за оне који се усуде да ољуште кору са живог дрвета. Кривчев пупак морао се исећи и заковати за онај део дрвета који је био огулио, а кривца су терали да иде око дрвета док се сва његова црева не обавију око стабла.¹⁰

Шта нам то говори него да су, узимајући у обзир тадашњи контекст дистрибутивне правде (принцип спровођења потпуне еквивалентности), Германи сматрали да и дрво пати, што би даље значило да је неки облик живота настањен у њему. На Форуму, пословном центру римског живота, Ромулово свето смоквино дрво обожавано је све до времена царства, и сушење његовог стабла било је довољно да запрепасти цео град.¹¹ У неким од својих светишта Артемида је често представљана у обличју дрвета. Познати су и обреди током којих је мали кип бога Озириса остављан у издубљеном стаблу јеле, па након годину дана спаљиван.¹² Постоји и посебан мотив порекла цвета или стабла услед насилне смрти јунака, или жртвовања примордијалног чудовишта. То је, поред извесних обрада у фолклору, јасно приказано и на неким местима Овидијевих *Меџаморфоза*.¹³

Дозвољавајући себи уопштавање различитих ступњева веровања у овај феномен душе у дрвету, могли бисмо тврдити да је општа и најгрубља црта његове симболике представљена у (религиозном) ставу да „пре него што се коначно угаси, људски живот треба да исцрпи све могућности стварања и отелотворења, а ако се прекине изненадно, насилном смрћу, он ће тежити да се продужи у другом облику”.¹⁴ Када је у питању живот божанства, не мора се радити искључиво о његовом прекиду, као што се ни у случају дрвета-претка не мора радити искључиво о наглom прекиду. То је универзално значење овог архетипа које нам намеће традиција праксе ритуала.

Битно је дотаћи се овде још и групе ритуала који третирају стабло као симбол сталне обнове. Та веровања је најлакше објаснити

¹⁰ Цемс Џорџ Фрезер, *Злајна зрана – сџудија мађије и релиџије*, прев. Живојин В. Симић, Издавачко и књиџарско предузеће Геца Кон А. Д. – Космос, Београд 1937, 150.

¹¹ Исто, 151.

¹² Исто, 478.

¹³ Публије Овидије Насон, *Меџаморфозе*, превод и коментари Томо Маретић, Матица хрватска, Загреб 1907, X 512–26.

¹⁴ М. Елијаде, нав. дело, 358.

преко оних митова цивилизација Средоземља који говоре о божанствима вегетације, тј. њене годишње смрти и рађања. У основи хеленског Адониса јесте вавилонски бог Тамуз, који, разапет између воље богиње плодности и богиње доњег света, проводи пола године у паклу, а пола међу људима. То је симболика оних двају периода године у којима током једног вегетација буја, а током другог замире. Људска се делатност, и дан-данас, и те како управља у односу на такав циклус који постоји у природи. Уосталом, деловање Ероса и Танатоса у људском контексту могло би се поистоветити са тим циклусом.

Архетипови биљног света у књижевној традицији

Поседујући жељу да створи себи својствен хабитус у природи, човек њу прилагођава себи. Производ тог стваралачког дејства јесте цивилизација. У оквиру ње створени су универзални архетипски симболи као што су град, врт или брак. Њима се служе и песништво и мит, који су и сами стваралачки, дакле – творци и аспекти те исте цивилизације. Значење архетипа релативно је, зависи од контекста у ком је употребљен. Следећи Фрајев, предлог овде ћемо обухватити контекст у коме се архетип може појавити и поистоветити са појмом *модуса*.¹⁵ Нас занимају, пре свега, конвенционална значења архетипова биљног света, и то када се они појављују у оквиру митског модуса. У оквиру тог модуса архетипови могу бити присутни кроз *апокалиптичке* и *демонске* песничке слике.

У домену апокалиптичких¹⁶ слика, читав би се биљни свет могао свести на једног представника – едемско стабло живота, које представља извор човекове мудрости, или, блаже речено, моћ познавања добра и зла којом располаже само бог. Ипак, постоје и друге песничке слике биљног света које имају своје засебно значење. Ружа, у значењу небеске складне заједнице, како је употребљена и у Дантеовом „Рају”. Горућа биљка (Мојсијев купинов грм, коме ћемо се касније посветити), у значењу свете биљке, односно теофаније (место у стварности на коме се бог указује човеку). Песничка слика која представља истоветност људског тела и биљног света

¹⁵ За Фраја модус је начин на који читалац у односу на себе види конвенционалну моћ јунака књижевног дела. С тим у вези он разликује пет врста модуса: митски (божански лик са натприродним моћима), романсни (полуљудски лик са натприродним моћима), високомиметски (потпуно људски лик који је, пре свега, морално надмоћнији), нискомиметски (лик потпуно равноправан читаоцу) и иронијски (лик који је морално и делатно слабији од читаоца).

¹⁶ Значење тих симбола углавном је утврђено текстом *Откривења* Светог Јована Богослова. Значења ту успостављена опстала су у књижевној традицији читавог хришћанског Запада.

у митском модусу може да се сведе на архетипски симбол стабло-бог, а у романсном модусу из њега се рационализацијом развија лик шумског јунака (нпр. Робин Худ).

С друге стране, у домену демонских слика библијски текстови немају толики примат у придавању трајнијих значења. *Свешто писмо* представља, на пример, неплодно или непогодно тло кроз симболе јеванђељске суве смокве и крста на коме је извршено распеће. За тип демонских слика уопште, па и слика биљног света, узорним текстом могли бисмо прогласити Дантеов „Пакао” и његову слику опасне шуме као симбола искушења. Киркин зачарани врт такође је успостављен као симбол искушења за довитљивог или храброг јунака. За нас је битно и то да Тасо у свом *Ослобођеном Јерусалиму* здружује оба мотива, и опасну и зачарану шуму, не одузимајући им тиме симболику искушења.

Вергилијев Полидор и златна грана

Укратко и схематично представљен део сфере људског веровања био је неопходан како би се стекао увид у значења која спомињани феномени и култови имају у оквиру религије. Сада треба пратити развој тих мотива у једном посве друкчијем оквиру – књижевности. Приступање самим делима почећемо од Вергилијеве *Енејиде*, због тога што праћење генезе једног мотива изискује од нас поштовање хронолошког принципа.

Када Енеја пристигне на трачку обалу, тамо, иако свестан да је то против воље судбине, оснује град Енеаду. Тим поводом принесе жртву својој мајци Венери, а Јупитеру намени бика, па крене по цепанице и грање за потпалу.

Беше ту неки брежуљак: на врху је дреново жбуње
расло и тршава мирта сабљоликих гранчица густих.
Приђем и станем да зелене изданке чупам при земљи,
лиснатим, свежим да прекријем жртвеник грањем – кад оно,
чудо се некакво приказа – једим се док ово причам:
јер, како прво стабалце ишчупах, при тлу, па му корен
прекинух, с њега потекосе капи поцрнеле крви
те се на земљи угрушаше. Хладна ми удове језа
протресе, крв ми се следи у венама, гроза ме проже.
Покушах опет, још један савитљиви ишчупах пругић,
не бих ли како докучио скривене узроке тиме:
црна се опет појави крв и низ кору потече.¹⁷

¹⁷ Публије Вергилије Марон, *Енеида*, прев. Марјанца Пакиж, Федон, Београд 2014, III 22–33.

Престрављени се Енеја почне молити Марсу и нимфама са надом да ће му они неким знаком саопштити како је то нормално и како има свој објашњиви узрок.

А кад за трећом ја посегох младицом, спустих се ниже,
заправо клекох у песак, ја (да ли да испричам ово
ил' да прећутим) из неке дубине, из самог брежуљка,
јецаје зачух и плач... Па глас ми до ушију допре:
„Зашто ме кидаш, Енеја? У гробу сам, јадан; поштеди
мене, поштеди и руке, не каљај их злочином! Нисам
за тебе странац, Тројанац сам. Ово не крвари дебло!
Бежи из сурове земље, од похлепних обала, авај!
Ја сам Полидор и овде ме прекри, прободеног, хумка
гвоздена, а од копаља саздана бачених, оштрих.”¹⁸

Постоји неколико варијанти мита о томе како је најмлађи Пријамов син, Полидор, завршио након пропасти Троје. Ако следимо Хомера, Полидора је још Ахил убио под зидинама Троје.¹⁹ По Вергилију, Пријам је свога сина послао на чување трачком краљу Полимнестору, а овај га је, по пропасти Троје, убио, запленивши благо и бацивши леш у раку без икаквих обредних почести. Сервије, коментатор *Енејиде*, говори о нечему што спаја Хомерову и Вергилијеву верзију мита. По њему, Пријам јесте послао свога сина у Тракију, али је његово мртво тело бачено пред Тројом. У Овидијевој интерпретацији Полидора јесте убио Полимнестор, али је његов леш бацио у море.

Полидорове речи биле су знак Енеји и Анхизу да је град основан на *погрешном*, непогодном тлу вероломних владара. У склопу фабуле првог дела *Енејиде*, то је фактор који мотивише један од убрзаних бегова – настављања путовања. Макар и ситним детаљима и назнакама, Вергилије Енејино путовање стално прожима реминисценцијама на историју и контекст Троје. Ово место има и такву функцију у епу. Мотив Полидорове душе утеловљене у дрвету одступа од оног значења које смо приписали таквом феномену у оквиру ритуала – Полидор јесте превремено страдао, али то није разлог због кога се његова душа преселила у дрво. Разлог лежи у томе што његово тело није сахрањено уз одговарајуће обреде. То се јасно види из стихова: „Зделе пенушаваг млека, још топлог, за задушну жртву / принесемо, чинију жртвине крви још; тако у гробу / смирисмо душу и последњи пут је тад зазвасмо гласно.”²⁰

¹⁸ Исто, III 37–46.

¹⁹ Хомер, *Илијада*, прев. Милош Ђурић, Завод за уџбенике, Београд 2013, XX 407.

²⁰ Вергилије, нав. дело, III 66–8.

Још једна функција овог мотива је да допринесе грађењу лика Енеје као стоичког, кротког јунака, врло обазривог према знацима које му судбина шаље. Он и сам каже да је то божанска порука. У његовом делању нема простора противљењу судбини, која у одсудним моментима увек превагне у његову корист. Ипак, Вергилије, можда и случајно, нуди једну алтернативу за тумачење мотива о Полидору. Сусреће ли Енеја његов глас и бива престрашен зато што је Јупитеру принео за жртву бика, што је недозвољено? Тумачимо ли на тај начин, онда је глас што позива на брзи бег, у ствари, на изванредан начин, вид божије казне, а не божије смернице.

Каква нам се решења нуде ако себи поставимо задатак да пронађемо извор који је Вергилију потенцијално послужио за стварање мотива Полидорове душе заробљене у дрвету? Алтернативе су јасне – или је то његова инвенција, или му је подстрек било нешто постојеће. На основу свега до сада спомињаног о том мотиву, јасно је да је Вергилије имао пред собом распрострањену и – од стране дотадашњих религија – јасно артикулисану слику о том мотиву. Али њена распрострањеност и даље нам не даје право да тврдимо како ју је он из те сфере преузео. Римска религија није много полагала на култ душе и питања о њој, за разлику од северњачких религија Европе. Ако покушамо да нађемо извор том мотиву у оквиру римске религије, онда нас сведено римско схватање душе из доба пре грчких утицаја доводи пред само два јасно артикулисана појма. Први је *genius*, дух заштитник који се добија по рођењу, који никада није сматран за посредника између човека и бога. Други појам – *manes* – у старијој римској религији означавао је мртве. То што је коришћен само у множини, како сугерише Димезил, указује на тадашњу неиздиференцирану слику хтонског света.²¹ Касније је грчка концепција *daimon*-а знатно утицала на то да се *manes* почну схватати као демони заштитници мртвих. Тако схваћени *manes* улази и у *Енејиду*.²² Али ниједан од ова два појма није нешто што би могло да утиче на стварање архетипа душе заточене у стаблу. Довођење у везу пак мантованских²³ друида (келтских свештеника) са Вергилијевим мотивом златне гране одавно је разјашњено. Врло је вероватно да је и у пореклу мотива Полидорове душе у стабљници неко од келтских веровања послужило као директан извор. Значење је, како смо показали, у *Енејиди* измењено у односу на оно универзално значење оваквог архетипа у оквиру ритуала, које смо раније навели.

²¹ Жорж Димезил, *Древна римска религија*, прев. Јелена Новаковић, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1997.

²² Вергилије, нав. дело, VI 743.

²³ Публије Вергилије Марон рођен је у месту Андес, у близини Мантове, града у северном делу данашње Италије, 70. године пре нове ере.

Постоји у *Енејиди* мотив душе у дрвету на још једном месту, много суптилније и посредније уткан у текст – Вергилијева златна грана. Келтски извор тог мотива већ смо спомињали. Али на основу чега се може тврдити да је у златној грани утеловљена душа? У самим стиховима који говоре о моменту када две голубице Енеју доводе до авернског гротла, наизглед нема никаквих назнака.

А кад до авернског стигоше гротла, због мириса тешких,
хитро се винуше увис, полетеше ваздухом бистрим
и, где се надао јунак, на двојако слетеше дрво –
прозирни одсјаји злата кроз грање заблисташе отуд.
Као кад зими по мразу, сред шуме олиста имела
пуполке снажне кад пусти на другом док дрвету расте,
глатко кад дебло обухвате изданци злаћано жути –
тако разлистало светлеше злато сеновитом крошњом
цера; зазвечаше тихо на лаганом ветру листићи.²⁴

Но, тадашњи, и сваки следећи читалац добро упознат са римским веровањима, можда је у овим стиховима могао видети још нешто. До таквих закључака можемо стићи преко одређених закључака Џејмса Џорџа Фрејзера, које он износи у делу *Злаћина грана*. Он ту, испитујући феномен жртвовања врховног свештеника, *краља шуме*, указује на првобитна римска веровања још из доба Нуме Помпилија о томе како је врховна богиња шуме, Артемида, представљана кроз стабло, које је из тог разлога морао да чува свештеник. Онај ко одломи грану са тог дрвета имао је право да, уколико победи дотадашњег чувара, постане нови *краљ шуме*. Ради се, дакле, о веровању у неку врсту утеловљења у стабло. Након тога Фрејзер одлази даље у својим тврдњама, закључујући да је *краљ шуме* у каснијим ступњевима римске религије у ствари био оличен у храсту – дрвету на ком расте имела, у којој је краљ имао свој дух.²⁵ Тиме се овај моменат римске религије приближава општем аријевском обожавању храста, а потпуно се поистовећује са веровањем да је сваки храст погођен громом место где се утеловио Јупитеров дух! Митско веровање да се на дан дугодневице семе папрати расцвета у златној боји и води до блага у земљи, као и традиционална представа о посебности биљке имеле због њене златне боје када је осушена, казују нам много тога о разлозима због којих можемо сматрати да је Вергилије баш споменута веровања узео као грађу, са малим изменама у значењу. Енејина златна грана не води

²⁴ Исто, XI 201–9.

²⁵ Ц. Ц. Фрејзер, нав. дело, 828.

скривеном благу, већ спознаји истина о људској егзистенцији, спознаји загробног живота и спознаји будућности. Али за нас најбитнија остаје могућност да су Артемидин и Јупитеров дух утеловљени у храст, на коме је имела. У стиховима које смо горе навели спомиње се, додуше, цер, но он припада роду храстова.

Архетип који пратимо у овом случају следи ону представу из најнижег ступња рационализације религије, када је само стабло перципирано као божанство, или када се сматра да дух божанства борави у стаблу. Ту дрво симболизује континуитет живота, јер има, као један од елемената вегетације, моћ да се обнавља, и тиме је подесно да удоми бесмртну, обновљиву природу божанства.²⁶ Али Вергилије проширује ту песничку слику значењем непрекидне егзистенције, додавањем златне гране, која би као плод једног таквог дрвета могла да симболизује божији допуст за сазнање нечега што је обично изван човековог домаћаја.

*Країшак осврїї на засїуїїљеносїї архейїїїа їреображавања
у сїабло у Овидијевим „Меїшаморфозама”*

Иако његов еп нисмо укључили у најужи круг нашег интересовања, Публије Овидије Назон понудио је у својим *Меїшаморфозама* више епизода у којима долази до преображаја људског бића у стабло, и неизоставна је карика у ланцу литерарних утицаја међу писцима којима се бавимо. Потребно је зато осветлити и његов удео у изграђивању и обременјивању овог архетипа. Најпознатији је Дафнин преображај у ловор током бега од љубављу гоњеног Аполона.

Када обнемогне већ, поблиједи, од муке брзог
Бјежања свладана будућ у Пенејске погледа вале
И каже: „Оче, помози! О земљо, зини ил’ овај
Облик што чини, да трпим, пром’јени, да нема га више!”
Чим ту молитву рече, ал’ сва се укочи врло,
Око мекијех груди танушно се обави лико,
У лишће косе њој отиђоше, у гране руке,
Ноге, пред часак још брзе, сад жилама запеше тврдим,
Главу јој обузме круна; љепота јој остаде само.
Феб је и такову љуби те међући руку на дебло
Осјећа под кором младом, гдје груди јоште јој дршћу,
Грли рукама гране, ко уди да су, и грло

²⁶ Вероватно је, у представи архајског човека, од читаве вегетације изабран баш храст, зато што је, за европски контекст, једна од највећих биљака.

Цјелива, али се дрво од цјелива његових брани.²⁷

У стиховима који непосредно следе Овидије датим митским догађајем мотивише настанак традиције крунисања лоровим венцима.²⁸ По том повезивању мита и опсталих веровања, тј. објашњавању веровања кроз митске догађаје, Овидије је посебан – количином интегрисане грађе и начином њене обраде који подразумева хронолошко устројство што логичним следовима долази све до историјски познатих времена.

За нас најбитније, значење архетипа душе у стаблу, овде нимало не одудара од оног које прогласисмо универзалним у оквиру ритуала, као новог вида живљења нагло прекинутог живота. Тај нови вид егзистенције у овом Овидијевом примеру има и проширено значење – живљење кроз традицију *poeta laureatus*. Ипак се овде морамо оградити од тога да се ради о наставку живота душе, јер нам писац то нити јасно показује, нити имплицитно наговештава.

Навешћемо још неколико песничких слика из одређених епизода које би требало да послуже као аргументи за претпоставке о утицају *Енејиде* на *Мејшаморфозе*, као и ова два епа на *Ослобођени Јерусалим*. Овидије причу о Полидоровом уморству користи само као мотивацију за Хекубину освету Поликсену, само напомињући, при крају епизоде у XIII певању, да је Енеја на основу те приче схватио каква је трачка земља, те да треба отићи из ње. Занимљива је епизода о безбожнику Ерисихтону и Церерином храсту. Када га његове слуге засеку, стабло прокрвари и зајечи, лишће и жигови крену бледети. Слуги који се уплаши и не хтеде да настави са сечом Ерисихтон одруби главу, те настави сам док дрво није посекао. Када је он почео да сече, проговара из стабла Церерина нимфа и прориче му несрећу у виду неутољиве глади. Слика Дријада које играју коло око централног, светог храста, занимљива нам је због поређења са Тасовом сликом шуме у коју улази његов Риналдо.

Често су свечано коло изводиле под њим Дријаде,
Често се за руке знаху по реду држат и мјерит
Опсег онога дебла, и читавог храста ширина
Петнајст обузимаше лаката, и сва је шума
Под њим лежала мала, ко трава што по шуми лежи.²⁹

²⁷ Овидије, нав. дело, I 543–55.

²⁸ Исто, I 556–67.

²⁹ Исто, XIII 746–50.

Случај Адонисовог рођења из стабла³⁰ специфичан је јер, колико је нама познато, то је једини пример у епу који не подразумева улазак људског духа у стабло, већ обратан процес. Овидије спомиње и трачке жене које су растргле Орфеја, па за то платиле претварањем у дрвеће.³¹ Ту су Фаетонове сестре, Хелијаде, које су, за Фаетоном што је морао бити погубљен да не би спалио читав свет, туговале све док се нису претвориле у оморике.³² Из тог дела издвојићемо неколико стихова које подсећају на Вергилијевог Полидора:

И кида гранчице њежне, ал' из сваког цурити стабла
Стану кржаве капље, ко из ране какве да теку.
„Немој, молим те, мајко!“ повикаше рањене кћери,
„Немој, молим те! моје у дрвету т'јело се трга;
Остани здраво!“ – и уста при р'јечма скоре се задњим.³³

*Данџеова шума и ново, хришћанско
обликовање архетипа*

Једна од одлика средњовековне књижевности је да се приказивање природе не заснива на подражавању стварности, већ на подражавању оних места античке епске традиције која описују природу.³⁴ Тако су се развили и уобичајени типови описа савршено угодног крајолика, а Курцијус сматра да се из једног од њих, захваљујући пре свега одређеним тенденцијама филозофске епике XII века, развила и Дантеова визија земаљског раја у његовој *Божанственој комедији*. Као што, дакле, Вергилијева представа елизија значајно утиче на устројство Дантеовог раја, тако и Данте улази у пакао кроз мрачну шуму, као што је и Вергилијева Куманска шума пут до пакла. То што је Дантеов водич кроз пакао сам Вергилије, довољно поткрепљује идеје о томе да је *Енејида* била велики узор за славног Фирентинца. Данте чак и отпочиње свој спев том злогласном шумом, која представља стециште симбола људских порока.

На пола нашег животног пута
нађох се у шуми где тама пребива,
јер нога са стазе праве залута.

³⁰ Исто, X 512–26.

³¹ Исто, XI 67–84.

³² Исто, I 346–66.

³³ Исто, II 359–63.

³⁴ Ернст Роберт Курцијус, *Евројска књижевност и латинско средњовековље*, прев. Стјепан Маркуш, Накладни завод Матице хрватске, Загреб 1971, 192.

Ах тешко је рећи мучнину што скрива
та шикара шумска густа
на коју и помисао страх изазива!³⁵

Како овај спев синтетиче велики део античког и средњовековног знања и стваралаштва, у њему се нашао и мотив душе утеловљене у стаблу, који пратимо од Вергилија. Но, пре него што се окренемо нашем архетипу, указаћемо на то у којој је мери песничка слика дрвета присутна у Дантеовом спеву, и у којим све значењима. Сва таква места дају се класификовати у неколико група: дрво које проговара, библијско дрво спознаје добра и зла, обрнуто дрво, дрво као појам у оквиру метафорике, те у нешто ширем смислу, два супротна типа шуме – рајска и паклена.

Осим у другом појасу седмог круга „Пакла”, коме ћемо се ускоро детаљније посветити, дрво које говори јавља се и у „Чистилишту”. То је дрво које говори против прождрљивости – „и један глас се кроз лишће зачу гласно”³⁶ – а Данте на њега наилази на преласку из петог у шести круг „Чистилишта”. Оно има обрнуту крошњу, која се шири идући у висину, да би је било немогуће обрати. И у седмом кругу „Чистилишта”, где су и даље прождрљивци, појављује се дрво које опомиње због прождрљивости и говори како је оно израсло из дрвета са ког је Ева убрала јабуку.

Овде ћемо се одмах надовезати на слику дрвета знања добра и зла, на које Данте са поворком, у којој је и Беатриче, наилази у земаљском рају – „дрво голо попут кама, тако да ни листа није имала ниједна грана”,³⁷ високо и обрнуте крошње. Беатриче говори како онога ко похара то дрво увек стигне божија казна, а да његова величина и облик добро указују на ту његову посебност.

Опис злокобне шуме која претходи улазу у „Пакао” већ смо изложили. Шума у седмом кругу „Пакла” насликана је детаљније, описом који дочарава језивост, с интензивиранијим присуством тамнила. Ту су и гнезда харпија које застрашујућом кукњавом казују чудне јаде.

Не би зеленог лишћа, већ му је боја тамна била,
не би витих грана, већ чворноватих и кривих,
не би воћа, већ отровних жила.
Таквих честара густих, бодљикавих и сивих.³⁸

³⁵ Данте Алигијери, *Божанствена комедија*, прев. Драган Мраовић, Делета, Београд 2013, „Пакао”, I 1–6.

³⁶ Исто, „Чистилиште”, XXXII 140.

³⁷ Исто, „Чистилиште”, XXXII 38–9.

³⁸ Исто, „Пакао”, XIII 4–7.

Насупрот пакленој, стоји благодетна шума земаљског раја. Овде ћемо је приказати упоредо са Тасовом језивом шумом, која је под магијом постала идилична.

Када, ето, испред мене испречи се својим водама
нека речица која је својим малим таласима
повијала траву што је расла на њеним обалама.³⁹

§

Овде је невино људско корење трчало пољима,
овде је вечно пролеће и воће свакојако,
нектар је ово о коме сви зборе у списима.⁴⁰

§

Рубове красне има река своје,
мирис, љепота дише, све се смије.⁴¹

§

Куд пролазећи њему стопа стаје,
ко да све расте, о клијању снује,
љилан процвјета, ружа пуп одаје,
избија извор, поточић краљује.⁴²

§

Мана на свакој росној беше грани,
и мед из кора њихових се лије.⁴³

Песничке слике „Чистилишта” и „Раја” обилују наслеђем позне готике – суздржаних, витчавих форми и понеких тамнијих боја (као што су плава и зелена). С друге стране, из приложених Тасових стихова јасно се види хипербола која је надомак сладуњавости. То су стилске танчине које долазе до изражаја тек при детаљнијој анализи, и по нама ни у ком случају не умањују вредност епа, као ни значај великог гласоноше маниризма у Италији. Ипак, Тасо је то управо због тих стилских нијанси готово сметнуо с ума.

³⁹ Исто, „Чистилиште”, XXVIII 25–7.

⁴⁰ Исто, „Чистилиште”, XXVIII 142–4.

⁴¹ Торквато Тасо, *Ослобођени Јерузалем*, прев. Гјоргјо Иванковић, Зора – Матица Хрватска, Загреб 1965, XVIII 20.

⁴² Исто, XVIII 23.

⁴³ Исто, XVIII 24.

У наведеним Дантеовим стиховима поменуто *људско корење* одличан је пример и повод да кажемо нешто о метафорици. Његове метафоре које се заснивају на појму дрвета или гране постављене су најчешће у хришћанском кључу. Тако се у нашем примеру под *људским корењем* подразумевају Ева и Адам. У „Читилишту” налазимо метафору за краткоћу славе стваралаца.⁴⁴ У „Рају” пак налазимо метафоре за родно стабло,⁴⁵ за представу устројства неба,⁴⁶ за теолошки систем вере,⁴⁷ за устројство божанског времена.⁴⁸

У другом појасу седмог круга „Пакла” јавља се лик који нас у *Божанственој комедији* највише занима – Пјер дела Виња. Он је стварна историјска личност. Живео је у првој половини XIII века. Био је правник и писац говора на латинском, канцелар Фридриха II – владара Сицилије. Но, био је и песник љубавне лирике, један од сицилијанских страмботиста. Тај врли канцелар, који је уживао све поверење краља, оклеветан је због зависти која је владала на двору, а затим ослепљен и утамничен. Излаз из таквог стања нашао је у самоубиству.

Душа моја због клеветника и невере,
надајући се да ће у смрти наћи спасење,
учини неправду против себе и своје вере.⁴⁹

Раније смо наводили стихове о шуми са харпијама, у којој се налази Пјерова душа сапета у стабло. Данте је збуњен јер чује јадање, али не и онога ко се јада. Његов водич, Вергилије, неће да му објасни о чему је реч, већ га наводи да одломи гранчицу дрвета пред којим су. Када он то и учини, дрво му се болним гласом обрати и крене да крвари.

Као када сирово дрво пламен вије,
па на једној страни гори, а на другој пишти
због ваздуха што из њега бије,
тако су из стабла рањенога што вришти
излазили крв и речи, па испустих гранчицу
и стајох ко човек кога страх ништи.⁵⁰

⁴⁴ Д. Алигијери, нав. дело, „Чистилиште”, XI 91–3.

⁴⁵ Исто, „Рај”, XV 88–9.

⁴⁶ Исто, „Рај”, XVIII 28–30.

⁴⁷ Исто, „Рај”, XXIV 115–7.

⁴⁸ Исто, „Рај”, XXVII 119–20.

⁴⁹ Исто, „Пакао”, XIII 70–2.

⁵⁰ Исто, „Пакао”, XIII 40–5.

Када Вергилије Дела Вињи оправдава Дантеов поступак, он каже да је то зато што га није успео убедити довољно (Полидором) примером из своје *йесмарице*⁵¹ – *Енејиде*.

Најочигледнији поступак који Данте користи у обликовању овог архетипа је умногостручавање. Архетип се не своди на Пјера дела Вињу, већ је то шума Пјерова – шума самоубица. Тиме песник појачава морално дејство на читаоца, као и у целом „Паклу”, појачаним поетским утиском ставља до знања читаоцу о колико опасном греху се ради. Даље, архетип је обликован тако да се уклапа у принцип на коме је Данте засновао мотивисање сваког мучења – принцип редистрибутивне правде, враћања истом мером, патњом коју доноси за живота чињени грех. У случају самоубиства хришћански морални назор је супротан античком. Самоубица је за хришћанство, јасно то видимо и из круга пакла где га Данте смешта, велики грешник, док у антици, како то видимо према тадашњим трагедијама, самоубиство може да буде и дело најплеменитијих, којима је то једини частан излаз. Када се питамо о разлозима због којих Пјерова душа доспева у стабло (тј. песникове мотивације овог догађаја), они су као код Вергилија и Овидија, кршење онога што религија прописује. Али у овом, хришћанском контексту случај делује најсуровије, јер би човек требало да допусти да буде жртва зла и обешчашћен до краја, док не издахне, имајући утеху само у вери у постегзистенцијалну правду. Додуше, ни то није само по себи сурово, јер је то само обрнуто вредновање овоземаљског живота у односу на античко. Сурово је то што Дела Виња пати на оба света, иако он само бежи од туђег зла. Ипак, битна је одлика Дантеовог лика, као и Овидијевог Ерисихтона, да он сам одлучује о свом делу, и то знајући да је оно грешно по моралним назорима своје религије, за разлику од Вергилијевог Полидора, за чије је утеловљење душе у стабло одговорна само судбина. Данте води рачуна и о новом есхатолошком начину поимања времена, па зато и говори о судбини ове душе након краја времена – страшног суда. Ни тада се неће душе самоубица спојити са својим телима, већ ће она бити повешана на стабла у којима су њихове душе, „јер није право да се има, што се самом себи узима”.⁵²

Неколико наведених запажања аргументи су нашој тврдњи да се код Дантеа ради о обликовању овог архетипа по назорима средњовековних хришћанских теолошких учења. Значење архетипа, дакле, и у *Божансјивеној комедији* прати оно које смо дефинисали као универзално, јер у стабло прелази душа онога ко је нагло изгубио живот, али му је овде додат један нови слој – он не

⁵¹ Исто, „Пакао”, XIII 48.

⁵² Исто, „Пакао”, XIII 105.

символише ни злу коб Полидорове судбине, ни стабло као теофанију Церерине нимфе, ни Дафнин часни излаз, већ паклену муку хришћанина који је свестан учинио грех.

*Ренесансна обрада архетипа као средстава
психологизације у Тасовом обликовању*

Познато је да су Вергилије и Данте као књижевни узор утицали на Торквата Таса, и вероватно га својим примерима подстакли да и он у свој *Ослобођени Јерусалим* интегрише архетип душе утеловљене у стаблу. Али требало би овде макар мало проширити перспективу – није овај архетип постојао само у делима ових писаца. Постоји, на пример, у тосканској фолклорној традицији прича са мотивом преображаја вероломно убијеног човека. Ту је причу Коскин нашао у књизи Анђела де Губернатиса (*Angelo de Gubernatis*).⁵³ Коскин излаже неколико европских прича са сижемом у ком је централни мотив заплета преображење јунакиње. У тим причама вероломно убијене јунакиње пролазе кроз више преображаја и претварају се у разне ствари а не само у дрво, али ћемо из тосканске верзије издвојити као битан моменат то што јунакиња проговара из биљке у коју се претворила. Јунакиња се након убиства претворила у огромну јегуљу, која је опет убијена и бачена у поље дивљих ружа, где се претворила, по други пут, у огромну дивљу ружу. Ову ће због посебности однети владару, а пред замахом сечива она ће узвикнути: „Полако! Немој ме повредити.”⁵⁴ Затим ће краљ ружу пажљиво расећи, а из ње ће изаћи прелепа јунакиња. Све то подсећа на јављање Риналдове Армиде из мирте веће од храста, чему ћемо се ускоро посветити. У контексту култова дрвећа које смо спомињали занимљив је и један барелеф који постоји у музеју Катедрале Светог Ђорђа мученика (*Cattedrale di San Giorgio Martire*) из XII века, у Ферари, у којој је Тасо живео на двору Естеових. Наиме, на том барелефу приказан је змај, варијација мотива змије, као чувар дрвета живота. Слично томе, демони пакла ће чувати зачарану шуму од хришћанске војске, за коју је добављање дрвене грађе кључ за освајање Јерусалима. Када говоримо о стварима којима је, изузев Дантеовог и Вергилијевог свепа, Тасо можда могао бити подстакнут, могли бисмо да споме-

⁵³ Губернатисова књига *Le Tradizioni popolari di S. Stefano di Calcinaia* из 1894. године остала нам је недоступна, тако да немамо податке о времену настанка приче. Може су оне кружиле у народу и током XVI века. Црква Светог Стефана у Калчинаји (надомак Фиренце) постоји од XII века.

⁵⁴ Emmanuel Cosquin, *Les contes indiens et l'Occident*, Librairie ancienne Honoré Champion – Edouard Champion, Paris, 1922, 84.

немо и наслеђе из средњовековне књижевности, које је врло вероватно утицало на обликовање шуме надомак Јерусалима која је идилична када у њу улази Риналдо, у XVIII певању. То јако подсећа на оно што Курцијус назива *йемие мойшвом* – место насладе усред дивље шуме, који се развио у средњовековној витешкој епизи.

Муслимани су у Тасовом епу представљени као они који верују ђаволу и ослањају се на њега. То је уобичајени начин представљања муслимана у литератури хришћанског Запада у XVI и XVII веку. У Тасовој интерпретацији најупечатљивији је ђавољи сабор у IV певању којим управља Плутон, где се исказује сав гнев противника бога, који је проузрокован напретком хришћана у походу на Јерусалим. Демони из пакла често и помажу Сарацене у борби,⁵⁵ као што то богови чине у *Илијади*. Било је битно осврнути се на овај (имаголошки) моменат у епу да би се лакше схватило како је борба хришћанских јунака против шуме која је запоседнута демонима пакла, у ствари, на најширем плану, само један од видова сукоба две војске.

Ослобођени Јерусалим опева освајање града у коме је Христов гроб у Првом крсташком рату из 1099. године, под вођством франачког војводе Готфрида Бујонског. Саронова шума надомак Јерусалима појављује се у два певања. Први пут у XIII певању. Аргант и Клоринда,⁵⁶ сараценски јунак и јунакиња, излазе сами из Јерусалима и потпаљују велику покретну кулу која је била војни адут хришћана. Аргант успева да побегне назад у утврђење, а Клоринда гине од руке хришћанског јунака Танкредија, који је био заљубљен у њу, а убио ју је не знајући ко је. Пошто су Сарацени знали да ће њихови противници кренути у оближњу шуму по грађу за прављење нове куле, сараценски маг Исмен се одлучује да зазивајући демонске силе пакла зачара шуму, иако се локално становништво већ плашило вештица које ноћу, по веровању, ту праве „гозбе грешне, гнусне, и пуне смрада“.⁵⁷ Како наводи Умберто Букиони (Umberto Bucchioni), у опису шуме из XIII певања Тасо следи описе из треће књиге Луканове *Фарсалије*,⁵⁸ а физички опис Исменовог заноса наличи Дидонином очају пред смрт,⁵⁹ као и Овидијевом опису Медеје.⁶⁰ Исмен успева да призове духове пакла (*spiriti*) у шумска стабла тек након претње да ће зазвати бога, ког се цео пакао боји.

⁵⁵ Т. Тасо, нав. дело, VII 114–5.

⁵⁶ Ова јунакиња представља архетип жене ратнице, као што су Вергилијева Камила, Хомерова Пентесилеја, али и Гундулићева Соколица.

⁵⁷ Т. Тасо, нав. дело, XIII 4.

⁵⁸ Torquato Tasso, *Gerusalemme liberata: con tre tavole*. Vol. 2, introduzione e note di Umberto Bucchioni, Unione tipografico-editrice torinese, Torino 1919, 294.

⁵⁹ Вергилије, нав. дело, IV 518.

⁶⁰ Овидије, нав. дело, VII 185.

Без краја дуси, безбројни слијетали
дијел из зрака би, у којем станују,
дијел оних што такођер немали
из земље стао да се појављује.
Лагано, лагано, још су се бојали
забране да се оружјем рукује
у рату, ал ту доћ им се не крати
у стаблима и лишћу становати.⁶¹

Након што су се демони уселили, ујутру у шуму долазе први хришћани да почну са сечом. Тамо их пресрећу утваре од којих они побегну. Када је друга група тежака отишла у шуму, она зајечи многим језивим звуковима и навуче им бледило на лица, те и ови побегну. Након њих у шуму се упуту Алкаст, један од хришћанских јунака, говорећи: „Па нек кроз страшна мјеста се згоди / да сам пут видим што у пакао води”.⁶² Поред утвара и ужасних звукова пред којима Алкаст не посустаје, сада се јавља ватра која опкољава јунака – „и већ да ступит брањеном ће крају / кад пред њим ватре (ил мисли) пламсају”.⁶³ Он узмиче пред наказним лицима која му се показују на ватреном зиду. Први пут, дајући нам у загради у наведеним стиховима алтернативу да су ватре плод јунакове уобразиље, песник наговештава моменат психологизације, који ће при Танкредиевом уласку у шуму бити још очитији. Управо тај лик, један од главних јунака хришћанске војске, након што је сахранио Клоринду, решава да следећи уђе у шуму. И пред њим се створи „град огњен који гори”.⁶⁴ Након двоумљења он пролази кроз пламен, и тада нестаје ватрена варка, али одмах долази нова – дан се премеће у зимску ноћ. Тада угледа у средишту шуме чемпрес коме је у кору урезан натпис: „О ратниче ти у храм смрти смјело / што својом ногом си закорачао / (...) / живи са мртвим не смије ратовати”.⁶⁵ Ипак, и поред поруке:

На концу тргне сабљу он да сијече
што јаче стабло. Ох ал чудо ли је,
из зарезане коре крв потече,
земљу око ње свуд румен залије.
Згрози се затим удари још жешће

⁶¹ Т. Тасо, *Ослобођени Јерузалим*, XIII 11.

⁶² Исто, XIII 25.

⁶³ Исто, XIII 26.

⁶⁴ Исто, XIII, 33. У оригиналу стоји: *questa novella Dite*, чиме се алудира на дантеовску визију града Диса у паклу, који је у Дантеовом „Паклу” приказан као град опасан пламеном.

⁶⁵ Т. Тасо, *Ослобођени Јерузалим*, XIII 39.

чекајућ што се под том кором крије.
Тад ко из гроба он излазит чује
неодређени јаук што тугује.⁶⁶

Тада, неочекивано, из дрвета проговара Клориндин очајнички глас који, као код Полидора и Дела Виње, моли да се дрво не сече и гране не леме. Затим објашњава како јој се душа преселила, а удови остали. Иако се она обраћа као да не зна ко је сече, и не прича да ју је баш Танкреди убио, овај остаје непомичан, не бежи, али као што у стварима за које је потребна храброст није попустио, тако у љубави јесте.

Други пут шума се појављује у XVIII певању, када, испоставиће се, кључни хришћански јунак, Риналдо, улази у шуму и успева да је надјача. Заплет у епу који претходи овом певању сличан је оном у *Илијади*. Султан Солиман шаље лепу Армиду у хришћанске редове, да би их ова завадила. Њој то полази за руком, те се Риналдо са групом витезова одмеће од вође Гофреда и одлази у завади. Након Танкредијевог покушаја у шуми сазнаје се да је Риналдо жив, иако се до тада мислило да је мртав. Тада се шаљу изасланици на *Остърва Среће* – алегорију путеног и епикурејског раја у коме Риналдо борави са Армидом. Он се након тешког двоумљења одлучује да је напусти. Она га проклиње и жели му смрт. Риналдо се, попут Христа, покаје за своје грехе на Маслиновој гори, мири се са Гофредом и полази у шуму. Стихове који описују његов улазак у шуму већ смо наводили (упоредо с Дантеовим). Са њим демони поступају друкчије него са Алкастом и Танкредијем, јер њему на уласку нуде оно што није очекивао – идиличну шуму, пуну хлада и песме. Чак се за њега ствара и златни мост, који нестаје чим он пређе на другу страну потока. Када у средишту шуме угледа огромну, неприродно велику мирту, околна стабла крену да се отварају, а из њих почну излазити нимфе. Такву врсту овог архетипа, где је божанство настањено у стаблу, већ смо срели код Овидија. Нимфе почну играти коло око мирте уз песму и свирку, те кажу Риналду да шума више није црна јер је он дошао да би „болној здравље дао, што изгара од љубави рањена”.⁶⁷ Мирта, из које се до тада чула дивна музика, сада се отвори.

У старо доба из кипа Силена
дивна су чуда видјети се знала,
ал мирте ове њедра отворена,

⁶⁶ Исто, XIII 41.

⁶⁷ Исто, XVIII 29.

дивније, рјеђе, слике показала;
жена се откри, а сличност је њена
у привиђењу ко лијеп анђо сјала.
Риналдо гледа, видјет му приличи
ко Армиди да слатко лице сличи.⁶⁸

Јасно је колико је мотив отварања стабла и изласка демона који је узео на себе Армидин лик ближи ономе што постоји у тосканској народној причи коју је забележио Де Губернатис него Вергилијевом и Дантеовом обликовању архетипа који пратимо. Ипак, не можемо доносити никакаве даље закључке о евентуалном угледању јер нам је непознато од када та прича постоји. Пошто је изашла, Армида сузна пита Риналда да ли је дошао јер је се ужелео, и позива га да је загрли. Он, не хајући, извади сабљу и крене на мирту из које је Армида изашла. Да би га спречила, она обгрли стабло и поручи му да ће морати да убије и њу, ако жели да посече мирту.

Он диже сабљу, не слуша јој јаде,
она се мијења (нова приказа је),
као што кад сни нам разне слике граде,
из једне друга кружећи настаје;
надебљаше јој уда, лице спаде,
мрачи се, црвен бјелокост нестаје,
горостас поста, руке је развио,
оружан ко сам Бријареј био.⁶⁹

И нимфе се оружају, Бријареј се потом претвара у Киклопа, „зраком ко да су поља Стикса свуда / тол’ко по њима наказа је, чуда”,⁷⁰ почиње грмљавина и земљотрес, а Риналдо, упркос свему томе, не престаје да сече мирту свом снагом. Када је успео да пресече стабло, демони су ишчезли, уместо мирте пресечен је лежао орах,⁷¹ небо се разведрило, а Риналдо изустио: „Ох ви луде утваре, луд тко рад вас стао буде.”⁷² Дакле, демонске силе преображавају природу на онај начин на који ће Танкредија и Риналда победити не силом или страхом, јер су у томе непобедиви, већ утицајем на оно емоционално у њима. Због тога се у овом епу мотив душе у

⁶⁸ Исто, XVIII 30.

⁶⁹ Исто, XVIII 35.

⁷⁰ Исто, XVIII 36.

⁷¹ У традиционалним културама европских народа дрво ове воћке често добија епитет хтонског, и сматра се да се на њему окупљају демонска бића и нечисте силе.

⁷² Т. Тасо, *Ослобођени Јерусалем*, XVIII 38.

стаблу везује само за линију женских ликова – Клоринда, Армида, нимфе. Преко односа према лажним ликовима њихових драгана које се јављају у дрвету јасно се осликава однос карактерних типова које представљају Танкреди и Риналдо. Први, капитулиравши пред љубављу, припада типу из средњовековних витешких романа и епике, али и честим унутрашњим колебањима и дубоким интимним проживљавањем антиципира романтичарског јунака. Други, поставивши себи неке друге циљеве испред љубави, и сурово у томе истрајавајући, далеко је од типског лика средњовековног витеза који болује од љубави.

Тасо свог читаоца ставља у привилеговану позицију у односу на јунаке у епу, јер је читаоцу све време јасно да се ради о дејству нечистих сила. Могло би се, дакле, закључити да се овде ради о највећем степену рационализације и демитологизације овог мотива од стране песника, јер га он ни у једном моменту не доводи у везу са неким религијским схватањима или митским начином објашњавања стварности. То нам омогућује да говоримо о Тасовом модерном схватању књижевности, која може да црпи грађу одакле год хоће, па и из мита, али не мора да робује логици мита. Ту смо већ на пољу утицаја који су на обликовање овог архетипа имала и правила ренесансне, па и личне Тасове поетике. Овај писац инсистира на томе да оно што је фантастично мора да има своју унутрашњу логику, да буде добро мотивисано и да изгледа веродостојно. Зато је из *Ослобођеног Јерусалима* немогуће уклонити елементе радње које чине ови архетипови, а да се укупна структура епа не наруши, или бар не испадне јалова.

За Тасову шуму Сарон можемо, дакле, тврдити да је она оспољење унутрашњих слабости јунака који се с њом боре. То је, дакле, индиректним поступком изведена психологизација ликова, и то помоћу архетипа који ми пратимо. Због свега тога, значење овог архетипа, које смо узели као универзално, овде може да важи само за Клориндин случај (јер је њен живот заиста нагло прекинут), али чак и њен случај код Таса први пут потпада под јасну демистификацију, а ванкњижевна грађа се користи без везивања за њено значење у области из које потиче (код нашег архетипа мислимо конкретно на ритуал и мит). Ипак, као и код Овидијевих примера, морамо се и овде оградити у одређеној мери од наших закључака, јер се не ради о утеловљењу душе већ о утеловљењу демона у стабло, које се у Клориндином примеру врши потпуно аналогно религијском обрасцу.

Закључци

Видели смо да се сви примери, од Овидијеве нимфе и (могуће) Вергилијевог Јупитера у храсту, преко Тасових демона из пакла у ораћу, па до Дантеовог и Вергилијевог човека, могу (барем по структурној и значењској аналогiji са мотивом узором из религијског или митолошког примера) подвести под архетип душе утеловљене у стабло. Заједничка црта ових примера нашег архетипа јесте да је он увек средство кроз које се поетизује људска патња. Већ у мотивацији саме патње њихових јунака, а тиме и мотивацији појављивања самог архетипа, сви примери се разилазе.

Иако постоје на другачији начин, обред и мит који се тичу антропогеног стабла говоре о једном истом убеђењу: „Растиње је манифестација живе стварности, живота који се периодично обнавља”, а то ће рећи да у свим легендарним, етимолошким, митолошким и обредним представама „вегетација представља стварност, а ова се претвара у живот; та стварност стално ствара, поново се рађа манифестујући се у безброј облика, а никад се не исцрпљује”.⁷³ Са употребом ове грађе у књижевном делу, такво виђење, таква логика, у њему се и задржава у свим нашим примерима, изузев код Таса. То смо јасно образложили кроз примере. Извесни Овидијеви примери које смо навели одударају (нпр. они о Трачанкама) по том питању, али то одударање произилази из тога што се они увек тичу антропогеног порекла стабла, и на томе се приповест о њима и завршава.

Да покажемо на који начин је епоха, или уопште време у којем је дело стварано, утицало на обликовање архетипа, помоћи ће нам једно друго питање. Да ли заједно са хронолошким током појављивања архетипова постоји и промена у начину на који су обликовани? Желимо ли дати одговор на такво питање, морамо прво дефинисати шта подразумевамо као критеријум за установљавање промене. Наиме, као што је лик Електре⁷⁴ или Ифигеније⁷⁵ обрађен у делима више аутора, па можемо причати о различитости обрада у односу на време у коме аутор ствара, тако то можемо чинити и на примеру нашег архетипа. Критеријум који узимамо могао би да буде место које архетип задобија у структури радње, или пак комплексност мотивације самог његовог појављивања. Но, узећемо као критеријум питање промене схватања саме књижевности – тада је пут различитих употреба овог архетипа слика у малом оног пута који књижевност пролази до своје модерности.

⁷³ М. Елијаде, нав. дело, 382.

⁷⁴ Есхил, Софокле, Еурипид и Данило Киш.

⁷⁵ Еурипид, Жан Батист Расин, Јохан Волфганг фон Гете.

Дакле, иза Вергилијевог и Дантеовог коришћења овог архетипа стоји морализаторска тенденција, у вези са којом долази и религиозни аспект. Код Вергилија је тај религиозни аспект, чини нам се, посебно значајан, јер он настоји да кроз свог стоички обликованог Енеју великим бројем мотива и радњи сугерише битност и моралну исправност онога што данас називамо строгом римском побожношћу (*pietas romanis*) и што је једна од битних одлика свих песника из доба Августове рестаурације. Њему је стало да буде представник тога својим епом. Зато је Полидорова патња мотивисана непрописним сахрањивањем, а универзално значење архетипа које он има у (келтској, као и другим) религијама тиме је приподобљена песниковој потреби. Данте, који међу своје четири врсте (слоја) значења речи нуди и оно морално, много отвореније и јасније у целом свом делу, па и у случају архетипа о ком говоримо, исказује своју моралну тенденцију када прича о религији, што је свакако карактеристика великог дела средњовековне књижевности. Отуда је и лик Пјера дела Виње обликован и преиначен тако да послужи као пример морализаторске тенденције у хришћанском кључу. Али колико год били преиначени неки елементи ова два примера архетипа, они нису промењени суштински у односу на свој изворник, који постоји у (старијем) религијском веровању, јер централним моментом у овом архетипу – селидбом душе у стабло – исказују потребу за континуитетом стварности који увек постоји у религиозној перцепцији живота!

Тасово коришћење овог архетипа први пут раскида са тим да задржи онај суштински елемент који тај архетип поседује у свом изворнику – да симболизује континуум стварности и живота. Та традиција је овде изиграна, она је само фантастични елемент при чијем грађењу писац брине пре свега о поетичким питањима свог дела – да оно буде складно,⁷⁶ и да његови фантастични елементи буду веродостојни, да имају своју унутрашњу логику. Тако више није битно да ли је то што улази у стабло стварно Клориндин дух или демон, већ је битно да то читаоцу делује као нешто што је добро мотивисано, како би читалац доживео задовољство при читању епа. Није ли то одлика хедонистичке линије ренесансних поетичара Тасовог доба, који су се залагали за примат хорацијевског *dulce* над хорацијевским *utile*? Тој линији поетичара припадао је и сам Торквато Тасо. Овај нам архетип, дакле, добро осликава начин на који су поетичка начела епоха утицала на обликовање ових архетипова, али и обликовање саме књижевности.

⁷⁶ Принцип склади у једном епу подразумевао је, по Тасовој замисли, да оно даје слику малог универзума, веродостојног и целовитог, док је Лодовико Ариосто под складом подразумевао неразноврсност догађаја који се излажу у епу.