

UNIVERZITET U BEOGRADU
FILOLOŠKI FAKULTET

Tijana V. Parezanović

**MITSKE STRUKTURE U
AUSTRALIJSKOJ POEZIJI OD 1890. DO
1960. GODINE**

Doktorska disertacija

Beograd, 2015.

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Tijana V. Parezanović

**MYTHICAL STRUCTURES IN
AUSTRALIAN POETRY BETWEEN 1890
AND 1960**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2015

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Тияна В. Парезанович

**МИФИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ В
АВСТРАЛИЙСКОЙ ПОЭЗИИ
В ПЕРИОД С 1890 ДО 1960 ГОДА**

Докторская диссертация

Белград, 2015

Podaci o mentoru i članovima komisije

Mentor: doktor književnih nauka, Zoran Paunović, redovni profesor, Univerzitet u Beogradu, Filološki fakultet

Članovi komisije:

1. _____

2. _____

3. _____

Datum odbrane:

Beograd, _____

MITSKE STRUKTURE U AUSTRALIJSKOJ POEZIJI OD 1890. DO 1960. GODINE

Rezime

Predmet ove disertacije je stvaralaštvo australijskih pesnika prve polovine dvadesetog veka, tačnije u vremenskom rasponu od 1890. do 1960. godine, periodu koji je obeležen stvaranjem, oblikovanjem, razvojem i delimičnom dezintegracijom australijske legende. Australijska legenda, zasnovana na predstavi australijanstva kao tipičnog nacionalnog karaktera ove naseljeničke kolonije, predstavlja geografski i istorijski lokalizovan mit o postanju nacije, koji izraz pronalazi u proizvodima književnosti i kulture. U okviru australijske legende se krajem devetnaestog veka formiraju dve strukture: mit o bušu, zasnovan na mitu o potrazi, i mit o nestanku, a ovaj rad prati njihov razvoj do pedesetih godina dvadesetog veka. Osnovni cilj disertacije jeste da, ukazujući na društvenu ulogu i ideološku motivaciju poezije, utvrdi u kojoj je meri mit o naciji održiv u dvadesetom veku, budući da se u predmetnom slučaju zasniva na favorizovanju određene zajednice (britanskih doseljenika) i konstruisanju drugosti (pre svega, australijskih starosjedelaca). Pored toga, cilj disertacije je i da ukaže na književne postupke pomoću kojih se strukture ovog mita učvršćuju u kolektivnoj svesti, ali i na društvenoj sceni.

Tekst je podeljen na deset osnovnih poglavlja. U prvom, uvodnom, kontekstualizuje se mesto australijske poezije u dosadašnjoj književnoj istoriji i kritici. Drugo poglavlje pruža razmatranja o položaju australijske književnosti u okvirima postkolonijalnih studija i daje početnu teorijsku osnovu za iščitavanje nacije kao zamišljenog konstrukta, dok se treće bavi mitologizmom u književnosti i opisuje teorijske koncepte na kojima se zasniva dalja analiza: pojam simultanosti, mit o večitom povratku i postupak arhetipizacije. Četvrto poglavlje prikazuje istorijski razvoj poezije u Australiji, naglašavajući razliku u poimanju zemlje u devetnaestom i dvadesetom veku, koja se odražava i na pesničko stvaralaštvo. Naredna četiri poglavlja predstavljaju analitičko razmatranje stvaralaštva odabranih pesnika iz datog perioda. U petom poglavlju analiziraju se buš balade Endrjua Petersona i Henrija Losona kao forma u okviru koje dolazi do konstruisanja australijske legende, a zatim i publikacija *Knjiga Anzaka* iz Prvog svetskog rata. Dve strukture koje se tu uspostavljaju – mit o bušu i mit o nestanku (obično belog deteta) – prate se dalje dijahronijski kroz analizu poezije

Kristofera Brenana (šesto poglavlje), Keneta Slesora (sedmo poglavlje) i Erna Melija (osmo poglavlje). Ispostavlja se da se mit o bušu razvija u mit o moreplovstvu uporedo sa pokušajima da se mladoj književnosti (Bele) Australije pripiše nacionalni i istorijski legitimitet. Kao tamna strana ovog mita, nestanak belog čoveka opstaje kod svih analiziranih pesnika, gde uglavnom izražava nesigurnost u pomenuti legitimitet istorijskih kolonijalnih poduhvata, kao i strepnju pred daljim razvojem istorije. Najpotpuniji izraz nestanak dobija u ličnosti izmišljenog pesnika Erna Melija, koji se u ovoj disertaciji analizira kao ključni književni fenomen, koji donekle omogućava kasniju delimičnu dezintegraciju australijske legende i otvara prostor za upisivanje do tada potisnutih narativa u kanon australijskog pesništva. Deveto poglavlje započinje pregledom stvaralaštva nakon Erna Melija, da bi se potom uže fokusiralo na poeziju Džudit Rajt, u kojoj neki od tih potisnutih narativa zauzimaju centralno mesto. Deseto i poslednje poglavlje objedinjuje rezultate do kojih se analizom došlo i pruža sintezu stvaralaštva odabranih pesnika na osnovu poređenja posmatranog analitičkog parametra centra (kao trenutka ili mesta mitskog početka) i kontekstualizaciju njihovih pesama u okviru univerzalnog mita o potrazi.

Iz dve osnovne polazne pretpostavke: da se poezija (kao i celokupna književnost) u Australiji razvija po modelu nacionalne književnosti koji definišu Bil Eškroft, Garet Grifits i Helen Tifin, ali i da se u tom procesu ona, usled istorijskih političkih i privrednih veza sa Britanskom imperijom, snažno oslanja ne samo na britansko nasleđe, već uopštenije, na kanon zapadne kulture, izvedene su sporedne hipoteze. Prvo, pretpostavljamo da poezija odabranih pesnika formuliše i oblikuje književne slike centra Stvaranja (kao prostora simultanosti) i koncepta putovanja, koji predstavljaju, prema Benediktu Andersonu, neke od osnovnih postavki imaginarnog formiranja nacije. Zatim, u skladu sa primećenom težnjom australijske književnosti da bude priznata od strane matične britanske kulture, pretpostavljamo da se opus odabranih pesnika zasniva na postojećim i mahom univerzalnim narativnim žanrovima ili mitosima, kako ih definiše Nortrop Fraj, ali i na kolektivnim arhetipskim predstavama kakve su poznate u gotovo svakom društvenom i kulturnom sistemu. Imajući u vidu značaj kolonijalne istorije za razvoj književnog stvaralaštva u Australiji, tvrdimo dalje da su ključne slike, teme i motivi u poeziji odabranih pesnika zasnovani na istorijskim događajima (u manjoj ili većoj meri) te zatim podvrgnuti postupku arhetipizacije, kako ga definiše Mirča Elijade,

ili mitologizacije u smislu teorije Rolana Barta. Postavljeni teorijsko-metodološki okvir proučavanja predmeta ove disertacije u osnovi je strukturalistički, sa primesama sociološko-ritualističkih, psihoanalitičkih i simboličkih teorija mita.

Iščitavanje građe otkrilo je i postojeću vezu novih mitskih struktura koje nastaju u Australiji krajem devetnaestog veka sa odnosima naseljeničke kolonije prema imperijalnom centru, vezu koja se u poeziji datog perioda manifestuje kroz metaforički odnos roditeljstva. Ispostavilo se, naime, da je prisustvo mita o nestanku (posebno belog deteta) daleko izraženije nego što smo na početku pretpostavljali. Osnovni elementi ovog mita prisutni su kod svih analiziranih pesnika, koji opisuju lutanja, nestanke i smrt dece (baladisti), univerzalnog odraslog čoveka (Brenan), belog istraživača (Slesor, kao i mnogi drugi pesnici kojima je u ovom tekstu posvećena manja pažnja), umetnika (opet Slesor i Ern Meli) i na kraju starosedelaca (Džudit Rajt). Iako se doslovno ne radi uvek o deci, likovi koji nestaju poprimaju svuda simboličke i metaforičke atribute dece (što je u skladu sa viđenjem naseljeničke kolonije kao deteta Imperije), te se tako ispostavlja da su nesigurnost u nacionalni legitimitet i strepnja pred razvojem istorije sveprisutne u australijskoj poeziji i da sa stvaralaštvom Džudit Rajt dobijaju najkonkretniji izraz, koji najbolje ukazuje na potrebu za preispitivanjem tog nacionalnog legitimiteta i celokupnog mita o postanju nacije.

Rezultati analize na osnovu postavljenih hipoteza pokazuju da se književna slika centra pomera od prirodnih znamenja australijskog buša u stvaralaštvu baladista, ka izvorima evropske civilizacije u *Knjizi Anzaka* i kod Kristofera Brenana, morskom prostranstvu, brodskom i lučkom životu u moreplovačkoj poeziji Keneta Slesora i konačno, samoj pesničkoj reči u metaliterarnom slučaju Erna Melija. Koncept putovanja koji je prisutan kod svih pesnika u različitim oblicima: kao prelazak granice u baladama, ratnom stvaralaštvu i pesmama Erna Melija, ili putovanje ka izvoru centru koji se kod Kristofera Brenana smešta u Evropu, a kod Keneta Slesora u Australiju, povezan je sa Frajevim mitosima koji, prikazani kao sastavni delovi univerzalnog mita o potrazi junaka i primenjeni na stvaralaštvo odabranih pesnika, opisuju to stvaralaštvo kao komediju (balade), romansu (Brenan), tragediju (Slesor) ili satiru (Meli). Glavni junaci analiziranih pesama pritom otelovljuju dublje arhetipske strukture, među kojima Karl Jung izdvaja strukturu ponovnog rođenja (balade), arhetip majke (Brenan), mudrog starca (Slesor) ili trikstera/varalice (Meli). Ovakva sintagmatska povezanost stvaralaštva

različitih pesnika ukazuje na zajednički ciklus kojem oni pripadaju, a koji se u postkolonijalnom istorijskom kontekstu Australije vezuje za književno oblikovanje nacije i kreće od nacionalističke propagande u buš baladi, do internacionalizacije iskustva u Slesorovoj poeziji i oslobađanja glasa naseljeničke kolonije kod Erna Melija. Sami pojmovi nacionalnog/nacionalističkog, internacionalnog ili (post)kolonijalnog ukazuju na značaj istorije, koja se u odabranom stvaralaštvu ili mitologizuje i pretvara u prirodu kroz izjednačavanje istorijskih istraživača i moreplovaca (kod Slesora), vojnika, pionira i radnika u bušu (u baladama i *Knjizi Anzaka*) sa idealnim arhetipskim modelima, ili se pak naglašava Elijadeov užas istorije, posebno kod Kristofera Brenana i Džudit Rajt. Analiza je pokazala da poezija Džudit Rajt predstavlja izvesno odstupanje od dotadašnjih modela i struktura. Ona se, naime, upisuje u tradiciju pesnika prirode kao i baladisti, čime zaokružuje posmatrani ciklus australijske poezije, ali se u njenom stvaralaštvu posmatrani analitički parametri centra i putovanja/potrage vezuju za do tada svesno potiskivano i utišano iskustvo australijskih starosedelaca, te tako njena poezija, koja nastaje pri kraju perioda posmatranog u okviru ove disertacije, otvara prostor za potencijalna nova ispisivanja australijske književnosti, istorije i iskustva života na ovom kasno otkrivenom i udaljenom kontinentu.

Ključne reči: australijska poezija, australijska legenda, mit o večitom povratku, nacionalna književnost, mit o naciji, književni mitologizam, arhetipizacija, narativni žanrovi.

Naučna oblast: Društveno-humanističke nauke

Uža naučna oblast: Filološke nauke

UDK broj:

MYTHICAL STRUCTURES IN AUSTRALIAN POETRY BETWEEN 1890 AND 1960

Summary

The subject of this dissertation is Australian poetry of the first half of the twentieth century or, more precisely, the poetry written and published between 1890 and 1960, in the period marked by the invention, figuration, development and subsequent partial disintegration of the Australian legend. Based on Australianness as representation of this settler colony's typical national character, the Australian legend is historically and geographically localised myth on the origin of nations, which finds its expression in literary and cultural products. Two structures are formed by the end of the nineteenth century within the concept of the Australian legend: the bush myth, based on the quest myth, and the myth of vanishing. This dissertation follows the development of the two mythical structures towards the 1950s, setting as its main objective to determine the extent to which national myth is sustainable in the twentieth century by pointing to the social role and ideological motivation of poetry and considering the fact that the case study here given is grounded in preferences of one community (white settlers) with simultaneous construction of otherness in another (most noticeably, Australian Aborigines). The objective of this dissertation is also to locate those literary mechanisms applied with a view to strengthening the national myth both in collective consciousness and on the social stage.

The text is divided into ten chapters, with the first and introductory one providing a context for positioning Australian poetry within the existing norms and products of literary history and criticism. The second chapter offers considerations on the place of Australian literature within postcolonial studies as well as the initial theoretical framework for reading nation as an imagined construct, whereas the third deals with mythologism in literature as it describes the theoretical concepts for further analysis: simultaneity, myth of the eternal return and archetypisation process. The fourth chapter presents a historical overview of Australian poetry, putting an emphasis on different social perceptions of land and the country in the nineteenth and twentieth centuries, which are also reflected in poetic creativity. Four subsequent chapters provide analytical interpretations of the work of representative poets from the given period. The

fifth chapter analyses Andrew Paterson's and Henry Lawson's bush ballads, the form that gave rise to the construction of the Australian legend, as well as *The Anzac Book* from World War I. The two structures established therein – the bush myth and the myth of vanishing (usually of a white child) – are then diachronically observed as they further develop in the poetry of Christopher Brennan (chapter 6), Kenneth Slessor (chapter 7) and Ern Malley (chapter 8). The bush myth, as it turns out, develops into the so-called voyager myth, in the process which parallels the attempts of inscribing the young literature of (White) Australia with national and historical legitimacy. As a dark side or shadow of this myth, white vanishing continues to feature in the poems of all the representative authors, where it usually stands as an expression of insecurity about the mentioned legitimacy of historical colonial ventures or anxiety about further development of history. Vanishing acquires its fullest expression in the fictitious character of the poet Ern Malley, perceived in this dissertation as the key literary phenomenon which to a certain extent allows for the partial disintegration of the Australian legend and also opens up possibilities for the inscription of thus far suppressed narratives into the canon of Australian poetry. The ninth chapter begins with an overview of poetic production after Ern Malley, only to focus more closely on the poetry of Judith Wright, which stresses the centrality of some of these suppressed narratives. The last, tenth chapter consolidates the results obtained by analysis and provides a synthesis of representative works which is based on comparative reading of the poems, focused on the centre as analytical parameter (as the moment or place marking the mythical beginning), and contextualising their oeuvre within the universal quest myth.

The analysis is based on the two initial hypotheses: that Australian poetry (and literature on the whole) develops in the given period according to the national model defined by Bill Ashcroft, Gareth Griffiths and Helen Tiffin, and that in this process Australian poetry relies heavily on its British heritage due to the historically conditioned political and economic relations with Britain and, more broadly speaking, on the Western canon. These hypotheses provide for the formulation of secondary ones. Firstly, it is here assumed that the representative poetry of the given period gives shape to literary images of the centre of Creation (as a point of simultaneity) and the concept of journey. These two are seen by Benedict Anderson as some of the basic postulates of

forming a nation as imagined community. Secondly and in accordance with the observed tendency of Australian literature to be acknowledged and confirmed by parental British culture, we assume that the representative poets based their oeuvre on the existing and largely universal narrative genres or mythoi, as defined by Northrop Frye, as well as on collective archetypal representations which can be found in any socio-cultural system. Bearing in mind the significance of Australia's colonial history for the development of the country's literary production, we proceed to claim that crucial images, themes and motifs in analysed poetry are grounded (to a smaller or greater extent) in historical events, and then exposed to the process of archetypisation as defined by Mircea Eliade, or mythologisation as explained in Roland Barthes's theory of myth. Thus established theoretical and methodological framework of this dissertation is essentially structuralist, though it partly relies on socio-ritualistic, psychoanalytic and symbolic theories of myth.

The research has also unveiled a connection between the new mythical structures that appear in Australian literature towards the end of the nineteenth century and the settler colony's relationship with its imperial centre – connection which is manifested in the poetry of the given period through the metaphorical depictions of parenthood. Namely, it has transpired that vanishing mythology (especially in its form of the “lost white child” myth) features more prominently in poetry than we initially presumed. The basic elements of this myth are present in the analysed work of all poets, which contains descriptions of wanderings, vanishings or deaths of children (in bush ballads), universal adults (Brennan's poetry), white explorers (Slessor's and the poetry of many other authors who are not here analysed in detail), artists (Slessor's and Malley's poetry) and finally Aborigines (Wright's poetry). Although it is not always literally children who are depicted, the vanishing characters assume symbolic and metaphorical roles of children (similarly to the view of a settler colony as the Empire's child), showing thus that insecurity about national legitimacy and anxiety about the further development of history are omnipresent in Australian poetry, and that they acquire a particular expression in Judith Wright's poetry, one which best points to the need for revision and re-evaluation of national legitimacy and mythical national origin.

The results obtained from the analysis based on the given hypotheses have shown that the literary image of the centre shifts from the natural symbolism of the

Australian bush in ballads, towards the sources of European civilisation in *The Anzac Book* and Brennan's poetry, then towards the vast space of the sea, ship and harbour in Kenneth Slessor's voyager poetry, reaching finally the very field of literature in Ern Malley's metaliterary account. The concept of journey, present in all analysed poetry in its various forms – as border crossing in ballads, war poetry and Malley's poems, or travelling towards the source/centre which is identified as Europe in Brennan's case and as Australia in Slessor's – relates to Frye's mythoi which, described as constituent segments of the universal quest myth and applied to the work of representative poets, describe their oeuvre as comedy (ballads), romance (Brennan), tragedy (Slessor) or satire (Malley). Heroes of the analysed poems at the same time embody more deeply rooted archetypal structures, classified by Carl Jung into rebirth (ballads), mother archetype (Brennan), spirit or wise old man (Slessor) and trickster (Malley). Such a syntagmatic interconnection between different poets points to a common cycle that they all belong to and that is in the historical postcolonial Australian context related to the literary shaping of the nation, which moves from the bush ballads' nationalist propaganda towards internationalised experience in Kenneth Slessor's poetry and liberation of the settler colony's voice in Ern Malley. The very notions of the national(ist), international or (post)colonial literature point towards the significance of history, which is in the analysed poems either mythologised and thus naturalised by reducing historical explorers and voyagers (Slessor) or bush pioneers and soldiers (ballads and *The Anzac Book*) to the ideal archetypal models, or described in Eliade's terms of the terror of history (particularly in Brennan's and Wright's poetry). The analysis has evidenced that Judith Wright's poetry shows a certain departure from previous models and structures. More precisely, she belongs to the same tradition of nature poetry as bush balladists do, and thus represents a proper conclusion to the here observed cycle of Australian poetry. However, the analytical parameters of the centre and journey/quest are in her poems more closely related to the thus far suppressed and silenced experience of Australian Aborigines, whereby her poetry, which ends the period covered by this dissertation, also opens up new possibilities for potential readings of Australian literature, history and experiences of living in this lately discovered distant continent.

Keywords: Australian poetry, Australian legend, myth of the eternal return, national literature, national myth, mythologism in literature, archetypisation process, narrative genres.

Scientific field: Social Sciences and Humanities

Narrow scientific field: Philology

UDC number:

Sadržaj

1. Uvod: pristup australijskoj poeziji.....	1
2. Između (post)kolonijalizma i (trans)nacionalizma. Prostor australijske književnosti	13
2.1. Opšta mesta u nastanku i oblikovanju nacije	17
3. Mitologizam u književnosti	25
3.1. Prostor i počeci stvaranja.....	29
3.2. Arhetipizacija i arhetipovi	36
3.3. Strukturalistički pristup mitu. Ciklična struktura mita o večitom povratku	41
3.4. Teorija mitova kao strukturni princip poezije	47
3.5. Korpus, metodologija i struktura rada	54
4. Istorijski razvoj poezije u Australiji	60
4.1. Kolonijalno doba: istorijska poezija	67
4.2. Nacionalno doba: mitska poezija.....	83
4.2.1. Balade iz devedesetih	83
4.2.2. Australijski simbolisti.....	89
4.2.3. Žensko autorstvo	97
4.2.4. Ratna poezija	102
4.2.5. Australijski modernizam.....	106
4.2.6. Potraga za tradicijom.....	113
4.2.7. Raskid sa tradicijom	118
5. Novi mitovi Australije	124
5.1. Peterson i Loson o bušu.....	126
5.2. Čovek iz Snežne reke: narativ o granici	133
5.3. Tamna strana granice.....	140
5.4. Australijska legenda	145
5.5. Anzak: vojnički mit o postanju.....	155
5.6. Mit proleća: rađanje junaka	163
6. Zapadna kultura kao metafora majčinstva.....	166
6.1. Životna potraga Kristofera Brenana	168
6.2. Predanje o Lilit i užas istorije	172
6.3. Simbolizam ruže i arhetip majke	183
6.4. Lutalica: romansa kao simbolička forma i mit	189
7. Morska transformacija istorije.....	193

7.1. Kenet Slesor i moreplovački mit	195
7.2. Nove i stare mape: Slesorova kosmogonija.....	202
7.3. Neznani mornar u borbi sa Vremenom	214
7.4. Mit jeseni: tragični junak modernog doba.....	223
8. Pronađeno dete	226
8.1. Ern Meli: Pesnik koji možda postoji	229
8.2. Mitski prethodnici pesnika Melija.....	236
8.3. Granice književnosti	245
8.4. Smrt autora i mitos satire.....	251
9. Pastoralni pesnici pedesetih.....	257
9.1. Ukradeni raj: novi buš u pesmama Džudit Rajt.....	269
9.1.1. „Noć nas nenadano potapa kao i prošlost“	275
9.1.2. O drugom ratu: Nova godina 1943.....	282
10. „Gde je dom, Odiseju?“: zaključna razmatranja	287
Literatura	301
Biografija autora	313

1. Uvod: pristup australijskoj poeziji

Kulture se moraju osloboditi destruktivne dijalektike istorije, a imaginacija im nudi ključ za to.
(Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Empire Writes Back* 33)

Kako na samom početku svoje uticajne studije *Imperija otpisuje udarac* (*The Empire Writes Back*, 1989) primećuju Australijanci Bil Eškroft, Garet Grifits i Helen Tifin, više od tri četvrtine sveta u kojem živimo je na neki način oblikovano iskustvom kolonijalizma. Ovo iskustvo podrazumeva postojanje dominantnog, imperijalnog centra i većeg broja periferija, pri čemu je odnos između centra i periferija složen i zasnovan na međuzavisnosti i prožimanju u različitim društvenim, političkim i umetničkim sferama života. Jedna od osnovnih karakteristika svake periferije jeste mimikrija centra, „koja proističe iz želje da periferija postane ne samo prihvaćena, već i usvojena i apsorbovana“ u dominantne obrasce (*The Empire Writes Back* 4).¹ Autori primećuju četiri modela razvoja kolonijalne periferije, koji se odražavaju u postkolonijalnim književnostima: 1) nacionalni ili regionalni, 2) rasno zasnovani modeli, 3) komparativni modeli koji se zasnivaju na izvesnim zajedničkim (tematskim) karakteristikama postkolonijalnih književnosti i 4) komparativni modeli koji se zasnivaju na pretpostavci da su hibridnost i sinkretizam ključne odlike svih postkolonijalnih književnosti (14).

U ovom radu polazimo od pretpostavke da se književnost u Australiji razvija po prvom, nacionalnom modelu, koji naglašava one karakteristike koje datu kulturu i književnost čine distinktivnom i različitom od drugih (*The Empire Writes Back* 16). Iz ove početne pretpostavke proizlaze dva konkretnija i donekle suprotstavljena stava. Prvo, za razvoj kulture i književnosti u Australiji, kao britanskoj naseljeničkoj koloniji, u pravcu nacionalne (australijske) kulture i književnosti, neophodan je raskid sa kolonijalnom prošlošću i prekid veza sa evropskim kulturnim nasleđem – neophodno je, dakle, oslobađanje od istorije. Sa druge strane, u procesu u kojem periferna kultura teži da postane samosvesna, celovita i nezavisna – da postane, drugim rečima, jedan od

¹ Svi prevodi citata sa engleskog delo su autorke ovog rada, osim u slučajevima kada je drugačije naznačeno. U nastavku teksta, u fusnotama se daje original jedino kada je citirana poezija. Za označavanje literature u ovom radu koristi se MLA standard prema sedmom izdanju MLA priručnika (*MLA Handbook for Writers of Research Papers*. New York: The Modern Language Association of America, 2009).

centara u svetu koji neće priznavati ekskluzivnu hegemoniju Imperije i u kojem će kulturna politika i moć biti raspoređeni u okviru pluricentričnog sistema – neizbežno je da se ona oslanja na već postojeće obrasce čiji se nastanak i razvoj vezuju za centar. Poezija nastala u Australiji između 1890. i 1960. godine tako odražava težnju da se kultura mlade zemlje definiše i uspostavi kao različita od britanske, dok istovremeno teži i ka upisivanju u zapadni književni kanon. Ova protivrečnost odražava se i u percepciji istorije: bežeći od kolonijalne prošlosti, australijska poezija se uvek iznova vraća istorijskim ličnostima i događajima koji su imali udela u otkrivanju kontinenta i oblikovanju nacije. Ambivalentan je i odnos australijske poezije prema mitu. S jedne strane, devedesetih godina devetnaestog veka dolazi do umetničkog oblikovanja nacionalnog mita „australijanstva“, takozvane australijske legende, koji se zasniva na prostorno uslovljenim, specifično australijskim životnim i društvenim obrascima. Nacionalni mit australijanstva predstavlja diskurs konstruisan da bi australijskoj naciji pružio osećaj jedinstva i legitimitet, te stvorio tradiciju, zajedničku prošlost i zajedničku ideju porekla (Bracalente 21). Sa druge strane, stvaranje novih perifernih mitologija poput australijske podrazumeva i svest o postojanju starih mitoloških tradicija, njihovo uvažavanje, prisvajanje i potrebu da se novi mit nadoveže na stari i time upiše u postojeću tradiciju. Pretpostavka ovog rada jeste da mitske strukture u australijskoj poeziji odražavaju različite aspekte nacionalnog mita australijanstva, koji nakon nastajanja krajem devetnaestog veka prolazi kroz različite preobražaje i modifikacije, dok se te iste strukture istovremeno zasnivaju na postojećim arhetipskim obrascima, koji su različita oblička već dobili kako u zapadnim narativima, tako i u kulturama i mitologijama drevnih civilizacija. Ova pretpostavka je u skladu sa stavom koji umetnost dvadesetog veka zauzima prema mitu, otkrivajući u njemu nove izvore inspiracije i imaginacije, nakon perioda racionalizma i realizma, u kojima je mit posmatran kao praznoverica, lepa priča ili laž, za koju nema mesta u praktično ili didaktički orijentisanom umetničkom stvaralaštvu. Proces remitologizacije kao ponovnog otkrivanja mita, ili mitologizacije kao stvaranja novog mita, podrazumeva u modernoj umetnosti „prisvajanje i novu obradu mitskog materijala, ili stvaranje neke vrste 'lične' mitologije“ (Cuddon 527). Cilj ovog rada jeste da ispita mitski materijal i strukture koje formiraju poeziju datog perioda, kao i da pokaže njihovu upotrebu i ulogu u okviru kulture koja se od periferne razvija ka nacionalnoj.

Vremenski opseg koji ovaj rad pokriva zasnovan je na već postojećim uopštenim periodizacijama, primera radi, u Kembridžovom pregledu australijske književnosti (*The Cambridge Companion to Australian Literature*, 2000), koji prikazuje poeziju od 1890. do 1970. godine, ili novijem pregledu moderne australijske književnosti iz 2007. godine (*A Companion to Australian Literature since 1900*), koji pruža prikaz poezije od Keneta Slesora do Dženifer Straus ("Australian Poetry from Kenneth Slessor to Jennifer Strauss"), koja okvirno obuhvata period od završetka Prvog svetskog rata do sedamdesetih godina. Dok prva publikacija zauzima istorijski pristup, druga predstavlja modernistički orijentisan pristup, po kojem se pesnik Kenet Slesor smatra najautentičnijim glasom modernizma u Australiji. Ovakav „slesorovski“ usmeren pristup postavlja Keneta Slesora kao „centar modernističke australijske poezije“ (Birns 173) i podrazumeva isključivanje svih pesnika koji su rođeni pre 1900. godine. U ovom su radu, međutim, obuhvaćeni i pesnici rođeni u drugoj polovini devetnaestog veka, a koji stvaraju na prelazu iz devetnaestog u dvadeseti vek i u godinama oko Prvog svetskog rata, prvenstveno zbog toga što je njihovo stvaralaštvo predstavljalo prvi pokušaj pesničke mitologizacije australijske nacije.²

Tvrdnja koju Birns iznosi u pomenutom pregledu poezije od Keneta Slesora do Dženifer Straus, da je australijska poezija u okvirima modernizma bila marginalizovana i nije dobijala priznanje svetskog književnog tržišta kojem je težila – da nije bila tržišno konkurentna – svakako se odnosi i na poeziju napisanu pre modernističkog doba, koja je, zbog patriotske ideologije i nacionalnog konteksta u kome je stvarana, popularnost stekla mahom na australijskom kontinentu. U periodu koji ovaj rad obuhvata, značajni pesnici koji bi se pojavili na australijskoj književnoj sceni u svetu nisu bili odmah percipirani kao značajni, a taj „nedostatak priznanja australijske poezije od strane metropolskih centara nije odražavao sve podatke koji su u to vreme bili dostupni“ (Birns 173). Kako se danas modernizam proučava iz istorijske perspektive i sa određene vremenske distance, a između modernističkog pokreta i sadašnjeg trenutka stoje „mnogi noviji talasi specifičnih stilskih inovacija“ (174), pesnički modernizam u

² Sesil Hadgraft (Cecil Hadgraft) vrši klasifikaciju australijskih pesnika upravo pomoću nacionalnih prideva: na engleske pesnike, australijske pesnike i pesnike (4). Engleski su pesnici devetnaestog veka, koji predstavljaju nastavak i transplantaciju engleskog stvaralaštva na novo tlo – oni su „novopridošlice protiv svoje volje“ (4). Australijski su pesnici na prelasku u dvadeseti vek: baladisti, estete i javni pesnici (57), a pesnici u pravom značenju te reči su pesnici dvadesetog veka, počevši od Bernarda O'Daude Kristofera Brenana, Džona Šoa Nilsona, Hjuja Mek Kreja i Meri Gilmor (115), o kojima će više reči biti u nastavku.

Australiji je u velikoj meri ostao zanemaren i izgubljen u istorijskom toku, između marginalizacije u vreme kada je nastao i zaborava u koji je potisnut prilikom novijih evaluacija australijske književnosti.

Marginalizacija i zanemarivanje australijske poezije ovog perioda primetni su i u broju studija koje se njome bave. Elektronska pretraga Narodne biblioteke Australije pruža 62 odrednice kategorizovane pod „australijska poezija – istorija i kritika“. Ova brojka obuhvata i izdanja objavljena van Australije (koja su dostupna u Narodnoj biblioteci), ali isto tako i višestruka izdanja istih studija, pesničke manifeste, priručnike za srednje i više škole, studije o pojedinim pesnicima bez otvaranja pitanja njihove veze sa prethodnicima i sledbenicima – čime se broj studija koje australijskoj poeziji prilaze sa sintetičkog stanovišta znatno smanjuje. U prve studije ovog tipa svrstavaju se *Skice australijskih pesnika i njihovog stvaralaštva* iz 1944. godine, autora Henrija Makenzija Grina, istoričara i bibliotekara (Henry Mackenzie Green, *Fourteen Minutes: short sketches of Australian poets and their work, from Harpur to the present day*) i *Neki australijski pesnici* Arčija Džejsma Kumba (Archie James Coombes, *Some Australian poets*, 1938). Obe studije su prvenstveno fokusirane na poeziju devetnaestog veka, što je i razumljivo kada se uzmu u obzir godine objavljivanja. Od pedesetih godina počinju da se pojavljuju i knjige koje pružaju prikaze pesničkog stvaralaštva dvadesetog veka, kao što su *Eseji o poeziji, uglavnom australijskoj*, autora Vinsenta Baklija (Vincent Buckley, *Essays in poetry, mainly Australian*, 1957) i *Mapa australijskog stiha* Džejsma Mekolija (James McAuley, *A Map of Australian Verse*, 1975). Ove studije, međutim, predstavljaju prikaze značajnijih pesnika i njihovog stvaralaštva, bez stvaranja bilo kakve bitnije tematske poveznice između njih. Prva knjiga koja australijsku poeziju posmatra u celini, a u kontekstu tema i ideja koje su zajedničke većini pesnika, jeste knjiga *Preokupacije u australijskoj poeziji* pesnikinje Džudit Rajt (Judith Wright, *Preoccupations in Australian Poetry*), objavljena prvi put 1965. godine. Džudit Rajt polazi od pretpostavke da fizička izolovanost australijskih pesnika od ostatka sveta, kao i izolovanost samih australijskih gradova u kojima ovi pesnici mahom stvaraju, uslovljava njihovu različitost od ostalih anglofonih pesnika, odražavajući istovremeno njihovu duhovnu izolovanost, ali isto tako i potrebu za stvaranjem neke političke i društvene utopije koja će u budućnosti uspeti da popuni fizičku i duhovnu prazninu. Analizirajući stvaralaštvo Čarlsa Harpura (Charles Harpur), Henrija Kendala (Henry

Kendall), Adama Linzija Gordona (Adam Lindsay Gordon), Barkrofta Bouka (Barcroft Boake), Kristofera Brenana (Christopher Brennan), Keneta Slesora, Aleka Houpa (Alec Derwent Hope), Hjua Mek Kreja (Hugh McCrae), Džona Šoa Nilsona (John Shaw Neilson), Džejsma Mekolija i Roberta Ficdžeralda (Robert D. Fitzgerald), Džudit Rajt je prva koja govori o „australijanstvu“, podstaknuta idejom o dvostrukom aspektu Australije, koja je i u njoj poeziji igrala značajnu ulogu. Knjiga Džudit Rajt pruža nove poglede na pesnike iz devetnaestog veka i problematizuje ulogu pesništva u konstruisanju mlade nacije i upisivanju njenog stvaralaštva u zapadni književni kanon. Rajtova govori o dve vizije, dva načina posmatranja ove zemlje, koje su se pojavile u njoj ranoj književnosti, a koje kasnije dobijaju izraz kod svih velikih pesnika, koji Australiju vide ili kao mesto izgnanstva ili kao mesto novih mogućnosti. Rajtova dalje veruje da pesnik ima društvenu i političku ulogu i da se osnovna funkcija umetnosti pronalazi u njoj sposobnosti da ljude poveže sa zemljom i društvom u kojima žive, a njen pionirski rad na polju književne kritike dobija prikladnu nadogradnju u njoj poeziji iz četrdesetih, pedesetih i šezdesetih godina, u kojoj se ova pesnikinja među prvim bavi preispitivanjem starosedelačkog stvaralaštva i ekološkim problemima.

Pitanje prostora i prirode oduvek je predstavljalo jednu od najznačajnijih polaznih tačaka u pesničkom stvaralaštvu u Australiji, što se da videti i po samim naslovima studija: već pomenute *Mape australijskog stiha*, zatim *Predela australijske poezije* Brajana Eliota (Brian Elliott, *The Landscape of Australian Poetry*, 1967) ili *O prostorima i poeziji* pesnika Roberta Ficdžeralda (*Of places and poetry*, 1976). Druge tematske celine koje su obrađene u studijama o australijskoj poeziji obuhvataju subjektivnost pesničkog izraza, o čemu govori Džejsm Mekoli u knjizi *Lični element u australijskoj poeziji* (*The personal element in Australian poetry*, 1970),³ zasnovanoj na seriji predavanja iz 1968. godine, održanih prilikom osnivanja australijskih književnih studija u Taunsvilu; veze između američke i australijske književnosti, koje se ispituju u esejima koje je priredila profesorka Džoan Kirkbi (Joan Kirkby, *The American model: influence & independence in Australian poetry*, 1982), koja tvrdi da se u savremenoj poeziji Australije primećuje znatno veći uticaj američke poezije nego britanske; satiru, o kojoj u novijoj studiji, zasnovanoj na njegovim predavanjima, govori profesor Denis

³ Lični elementi poezije postaju izraženiji u Australiji nakon 1918. godine, kada „dolazi do blagog raskida sa nacionalističkim književnim tendencijama i postavljanja novih literarnih standarda koji zahtevaju ili veći individualni pečat autora ili favorizuju internacionalne stavove i opredeljenja“ (Kampmark 14).

Haskel (Dennis Haskell, *Australian poetic satire*, 1995);⁴ romantizam u australijskoj poeziji, o kojem u još jednoj novijoj publikaciji govori Pol Kejn (Paul Kane, *Australian Poetry: Romanticism and Negativity*, 1996), baveći se pitanjem australijanstva i tvrdeći da se, u Australiji, suštinski romantičarski nacionalni sentiment razvio na osnovu početnog nedostatka osećaja pripadanja – negativnosti – kao i na osnovu dijalektike porekla i odsustva. Vredne pomena su i studije *Tumačenje australijske poezije* pesnika Endrjua Tejlora (Andrew Taylor, *Reading Australian Poetry*, 1987) i *Umreženi jezik: kultura i istorija u australijskoj poeziji* Filipa Mida (Philip Mead, *Networked language: culture & history in Australian poetry*, 2008). Tejlor u nizu eseja govori o dvostrukom egzilu Kristofera Brenana, Slesorovom pristupu modernističkom pisanju, dvostrukom jeziku harmonije kod Aleka Houpa, dvema stranama poezije Džudit Rajt, poeziji Velikog rata kao poeziji gubitka nevinosti, ali i o savremenijim pesnicima Frensisu Vebu (Francis Webb), Gwen Harvud (Gwen Harwood), Doroti Hjujt (Dorothy Hewett) i Lesu Mareju (Les Murray). Filip Mid, uz tvrdnju da je poezija u australijskoj kulturi, uprkos obimnoj produkciji, ostala sve do danas marginalizovana, pruža tumačenje nekoliko poetskih fenomena sa sociološkog stanovišta, posmatrajući poeziju dvadesetog veka najpre kao jedan vid nacionalne propagande.

Budući da Filip Mid posmatra poeziju Australije u kontekstu istorije i kulture te zemlje, što je pristup koji i u ovom radu zauzima primarni značaj, kratko ćemo se osvrnuti na neke njegove ideje iznete u *Umreženom jeziku*. Mid smatra da je nedostatak kritičkog pristupa mnogim pesnicima dvadesetog veka uslovljen istorijskim čitanjem njihovih tekstova kao dela potrage za nacionalnim identitetom kasno naseljene i osnovane zemlje. Mid, između ostalog, analizira rad Keneta Slesora, izmišljenog pesnika Erna Melija (Ern Malley), Džejsma Mekolija i Džudit Rajt – stvaralaca o kojima će i u ovom radu biti reči. Govoreći o Kenetu Slesoru, Mid se osvrće na krajnje zanemareni aspekt njegovog stvaralaštva – činjenicu da je, tokom svoje novinarske karijere, Slesor neko vreme proveo pišući filmske kritike. U svetlu te činjenice, Mid tvrdi da je film kao novi umetnički medijum znatno uticao na Slesorovo shvatanje modernizma. Preispitujući književnu prevaru i skandal koji je nastao oko Erna Melija, i

⁴ Denis Haskel je takođe autor dve zbirke poezije (*Listening at Night*, 1984. i *All the Time in the World*, 2006), *Kritičke antologije savremene poezije Zapadne Australije* (*A Critical Anthology of Contemporary Western Australian Poetry*, 1989), priređivač dve anotirane zbirke tekstova Keneta Slesora i autor ili urednik još dvanaest publikacija, kao i većeg broja radova koji se bave savremenom australijskom poezijom (nakon 1965).

koji je u mnogome uslovio da se četrdesetih godina dvadesetog veka, nakon kratkotrajnog okretanja anglo-američkom modernizmu i britanskoj novoapokaliptičkoj školi poezije, australijsko pesništvo vrati na tradicionalni tok, Mid opisuje prevaru kao „jedan od onih nakaradnih događaja koji poeziju naglo i na kratko bacaju u otvoreni odnos sa društvenim institucijama, sa kojima ona obično ima malo veze“ (Brown n.pag). Autor dalje istražuje nadrealističke karakteristike Melijevih pesama, funkciju prevare koju naziva „novoapokaliptičkim projektom“ i ulogu Šekspira u Melijevim pesmama, tvrdeći da je sasvim moguće da su Melijevi stihovi jednako značajni za australijsku kulturu kao i Šekspirovi za britansku. U istom ključu nacionalnog mitotvorstva, Mid tumači i poemu *Kapetan Kiro* (*Captain Quiros*), koju je 1964. godine objavio Džejs Mekoli, jedan od glavnih učesnika skandala vezanog za Erna Melija. Mekoli je, u skladu sa svojom katoličkom konfesijom, pokušao da portugalskog moreplovca Ferdinanda de Kiroso (koji je radio za špansku mornaricu) predstavi kao čoveka koji je zapravo otkrio Australiju, i da time ponovo ispiše mit o otkriću zemlje, koji je 1964. već bio ustaljen u narativima o (britanskom protestantu) Džejsu Kuku. Ovu poemu Mid svrstava u australijsku herojsku i mitsku tradiciju „moreplovačke poezije“ (*voyager poetry*), čime se Mekoli nadovezuje na pesnike iz devetnaestog veka: Vilijama Čarlsa Ventvorta (William Charles Wentworth), Džona Danmora Langa (John Dunmore Lang), i dvadesetog: Reksa Ingamelsa (Rex Ingamells), Vinsenta Baklija i prvenstveno Slesora, o čijoj će moreplovačkoj poeziji više reči biti u nastavku rada.⁵ Preispitivanje australijske nacionalne istorije u Mekolijevoj poemi je, prema Midu, poslužilo u prvim godinama dvadeset prvog veka premijeru Nove Gvineje Majklu Somareu u stvaranju kulturne nezavisnosti ove mlade zemlje, koja je političku nezavisnost dobila upravo u godinama kada je *Kapetan Kiro* objavljen. Šezdesetih godina je i Australija pokušavala da se oslobodi sopstvene kolonijalne prošlosti, te je preispitivanje poput Mekolijevog odražavalo opšte nacionalno raspoloženje, koje se takođe primećivalo i u poeziji Džudit Rajt. Rajtova je smatrana pesnikinjom glavnog toka australijske poetske tradicije četrdesetih godina; međutim, njen rad u narednim decenijama je, sve do smrti 2000. godine, po rečima Filipa Mida, „često bio u sukobu sa društvenim normama u Australiji, sa uopšteno prihvaćenom retorikom 'nacije zamišljene kao bele' i sa institucijama

⁵ Mid se oslanja na Tomasa Šapkota (Thomas Shapcott), takođe pesnika, koji je 1977. godine pisao o moreplovačkim elementima kao funkcijama nacionalnog mitotvorstva u poeziji njemu savremenih pesnika poput Grejs Peri (Grace Perry), Lesa Mareja i Krisa Volasa Kreba (Chris Wallace-Crabbe).

znanja“ (cit. u Brown n.pag). Džudit Rajt je jednako doprinela kritici nacionalne kulture koliko i njenom stvaranju, a Mid smatra da je njeno kritičko preispitivanje kolonijalne prošlosti nacije danas u velikoj meri zanemareno i da je ona svedena na pesnikinju prirode. U tom smislu, Mid tumači njenu pesmu „Habitat“ („Habitat“) kao mitotvoračku, koja za cilj ima uspostavljanje mita o zajedničkom domu u Australiji – zajedničkom kako za čoveka i prirodu, tako i za belog doseljenika i starosedeoce. Džudit Rajt je bila istaknuta aktivistkinja za prava australijskih starosedelaca i očuvanje ekosistema pred nadolazećom „modernom krizom“, uslovljenom pretnjama koje su humanizmu postavili Drugi svetski rat i eksplozije atomskih bombi (Brown n.pag). Savremeno svođenje Džudit Rajt na pesnikinju prirode je, prema Midu, u skladu sa neonacionalizmom i monolingvalizmom, primetnim u Australiji s kraja dvadesetog veka, koji odbijaju bilo kakvu kanonizaciju hibridnih pesničkih formi, starosedelačkog ili emigrantskog stvaralaštva.⁶ Ovakvo stanje počinje da se menja tek sa prvom decenijom dvadeset prvog veka, kada, prema Midu, u australijskoj kulturi dolazi do spoznaje da je nacionalna književnost bila oblikovana osećanjem sopstvenog kulturnog zaostatka u odnosu na ostatak sveta i neokolonizatorskim temama „belog pripadanja“ naciji, prirodi i zemlji, dok u novom veku

pritisци neoliberalne ekonomije i globalizacije iznova oblikuju savremenu kulturu, [a] književna paradigma koja je igrala ključnu ulogu u podržavanju naseljavanja Australije se raspada. Jedan od efekata ovog raspada jeste mogućnost da jasnije prepoznamo one vrste poezije koje najbolje podržavaju prethodni/e model(e) nacionalne australijske književnosti, kao i one koje ih ne podržavaju. (cit. u Brown n.pag.)⁷

Dok u ovom radu prihvatamo Midova kritička razmatranja australijske poezije, koja su slična Haganovom prikazu postkolonijalizma, rasizma i transnacionalizma u australijskoj književnosti, o čemu će više reči biti u nastavku, vremenski opseg i tema rada ograničavaju nas na tumačenje upravo onih modela koji podržavaju nacionalnu australijsku književnost. Bez pristupanja kritičkoj diskusiji o postojanju pojma

⁶ Mid smatra da je monokulturalnost savremenog australijskog društva u velikoj meri bila uslovljena politikom premijera Džona Vinstona Hauarda (John Winston Howard), koji je na vlasti bio od 1996. do 2007. Ovaj period je „obuhvatao neprekidno ponavljanje nacionalnog junaštva, manifestovano u pojačanom slavljenju prošlih ratova, kao i konsolidaciju nacionalnog mita i istorije naseljeničke kolonije“ (Brown n.pag).

⁷ Kao dva primera savremenih pesničkih tendencija koje ne podržavaju australijski mit o beloj naciji, uzeta iz mnoštva drugih predstavnika ovih tokova, Mid navodi starosedelačkog pesnika Lajonela Fogartija (Lionel Fogarty), koji u poeziji razbija utvrđeni lingvistički red, i pesnika makedonskog porekla koji piše pod pseudonimom ПИО, takođe zanemarujući grafička i lingvistička pravila i uvodeći u poeziju elemente performansa.

isključive nacionalne književnosti u dvadeset prvom veku kao eri prihvatanja različitosti diskursa, cilj ovog rada jeste da pokaže kako se nacionalna australijska književnost razvijala u formativnom periodu od 1890. do 1960. godine i, preciznije, koju su ulogu u tom procesu imale mitske strukture, kako one stvorene u novoj zemlji, tako i one nasleđene iz zapadne tradicije. U tom smislu, u radu ćemo, kao što je već rečeno, prikazati stvaranje mita o australijanstvu u poeziji devedesetih godina devetnaestog veka, na primerima baladista Endrjua Bartona Petersona (Andrew Barton Paterson) i Henrija Losona (Henry Lawson), kao i mnogo manje zastupljeno stvaranje mračne strane ovog mita. Na poeziju baladista i mit o australijanstvu nadovezaće se mit o Anzaku, stvoren za vreme učešća australijskih vojnih jedinica u Prvom svetskom ratu. Pesnici koji će dalje biti uključeni u naše čitanje jesu Kristofer Brenan, koji nosi snažno nasleđe evropskih mitologija i kulturnih tradicija; Kenet Slesor, koji se upisuje u australijsku moreplovačku poeziju kao jedan od njenih najznačajnijih predstavnika; Ern Meli, kao konstitutivni glas i najavljiivač nove australijske poezije, poezije pomirenja, koja je dalje produbljena u delu Džudit Rajt, u velikoj meri u skladu sa tvrdnjama koje o Meliju i Rajtovoj postavlja Filip Mid.⁸ Ovakav pristup radu, koji isključuje stvaralaštvo na marginama već marginalizovane književne forme – pre svega, stvaralaštvo starosedelaca i emigranata – uslovljen je delom i nedostatkom kritičkih studija o australijskom pesništvu. Kratak prikaz objavljenih studija koji je ovde dat ukazuje na manjak kritički utemeljenog i kontekstualizovanog pristupa ovoj sferi književnog stvaralaštva, koji je praćen, prema Filipu Midu, i nedostatkom književne teorije i kritike u Australiji, a isto tako i društvenom marginalizacijom poezije, čiji značaj, i pored različitosti pesničkog izraza i bogate produkcije, ostaje nedovoljno priznat.⁹

Upravo su nas ove dve stvari – nedostatak kritičkih studija o australijskoj poeziji i nedostatak pesničke kritike u Australiji, kao i marginalizacija poezije kao forme – i navele na bavljenje ovom temom. Studije koje su objavljene na našim prostorima u poslednjih par decenija fokusirane su uglavnom na australijsku prozu, ili kulturu u

⁸ Možemo reći da ovaj rad pristupa poeziji datog perioda ne iz „slesorovski“ orijentisane tradicije, koja preispituje australijski modernizam, već iz „melijske“ orijentacije, koja, kao što ćemo u nastavku rada pokazati, smatra izmišljenog Erna Melija ključnim događajem za razvoj australijske poezije u dvadesetom veku.

⁹ Najčešći oblik književne kritike, teorije ili poetike u Australiji se javlja u vidu priređivačkih predgovora antologijama poezije. Ovakav pristup je često lišen kontekstualizacije u okviru australijske istorije, društva i kulture, te je tako, po rečima Filipa Mida, „u australijskom kontekstu kritički diskurs o poeziji u ozbiljnom zaostatku, ili nije usklađen sa inovativnim formama i lingvističkim opsegom istorijske i savremene pesničke produkcije“ (cit. u Brown n.pag).

opštem smislu. U okvirima studija kulture, Ratimir Ristić objavljuje 2003. godine knjigu *An Introduction to Australian Studies*; dok Danijela Kambasković-Sawers 2010. godine objavljuje *Kratku istoriju australijske i novozelandske književnosti*, koja pruža kratak pregled najznačajnijih pesnika, dramskih i proznih pisaca kao i njihovih najznačajnijih dela. U monografiji *Tri lica australijske proze* iz 2004. godine, autorka Nataša Karanfilović analizira prozno stvaralaštvo Henrika Losona, nobelovca Patrika Vajta (Patrick White) i Elizabet Džoli (Elizabeth Jolley), gradeći dijahroni prikaz razvoja australijske proze. Ista autorka 2012. godine u saradnji sa piscem Majklom Vajldingom (Michael Wilding) objavljuje vrednu publikaciju *Priče iz bezvremene zemlje: Antologija savremene australijske proze*, koja objedinjuje priče savremenih autora, pripadnika takozvane „balmejske grupe“ iz Sidneja, stvaralaca moderne australijske pripovetke (Kampmark 18).¹⁰ U predgovoru ovoj antologiji, Nataša Kampmark naglašava značaj imaginarnog oblikovanja još neotkrivene Australije u svesti Evropljana kao rajske zemlje izobilja (10), postupka mapiranja nove teritorije i problema neprilagođenosti engleskog jezika stranom podneblju, nasleđa kaznene kolonije koje utiče na kreiranje „književnog lika izgnanika ili lualice koji se odlikuje izuzetnom sposobnošću opstanka“ i teme potrage za identitetom, uslovljene diskontinuitetom i kulturnom dislokacijom, kao jedne od osnovnih preokupacija australijske književnosti (11). Autorka takođe pristupa australijskoj književnosti kao nacionalnoj, koja je kao takva oblikovana sa sve izraženijim porastom populacije rođenih u Australiji, a posebno u poslednjoj deceniji devetnaestog veka, koja se naziva i „formativnom decenijom“ (11). Sve ove tematske celine – imaginarno oblikovanje zemlje i nacije, mapiranje teritorije, lik izgnanika/lualice/putnika/odmetnika, jezik kao sredstvo predstavljanja stvarnosti, motiv potrage – čine osnovna opšta mesta i u poeziji Australije, te ćemo im u nastavku rada pristupiti sa stanovišta mitskih obrazaca i struktura. Ovaj pristup je, svakako, tek jedan od mnoštva mogućih sintetičkih pristupa građi i, uprkos sintezi i univerzalizaciji koja je neizostavno prati, nipošto nije isključiv; jednostavno se smatra primerenim za početno istraživanje australijskog pesništva na srpskom govornom području, a, uopštenije gledano, primerenim i za razmatranje

¹⁰ Prva antologija australijske proze kod nas objavljena je 1954; priređivač je bio Dragoslav Andrić, a sa ovom publikacijom „počinje prevodna recepcija australijske književnosti u Srbiji“ (Kampmark 10). Skoro pedeset godina kasnije, 2002. godine, usledila je antologija australijske priče u izboru Nadežde Obradović. Treća je pomenuta antologija Nataše Kampmark i Majkla Vajldinga; nijedna antologija australijske poezije još uvek ne postoji u srpskom izdanju.

australijske književnosti kao nacionalne, jer se nacija, kao što ćemo u nastavku teksta pokazati, u osnovi formira na isti način kao i mit. Mahom usled nepostojanja antologije australijske poezije u srpskom prevodu, skoro nijedna od pesama obrađenih u ovom radu nije prevedena kod nas,¹¹ te se nadamo da će rad i u tom smislu predstavljati doprinos recepciji i kritičkoj i naučnoj analizi australijske poezije na našim prostorima.

Polazeći od već iznete pretpostavke da se u australijskoj poeziji nastaloj između 1890. i 1960. godine odražava umetničko kreiranje mita o naciji, kao i od uopštenijih teza da je nacionalna književnost vezana ne samo za mit, već i istoriju (vreme) i specifičnu teritoriju (prostor), a takođe uslovljena internacionalnim odnosima i raspodelom moći u sferi kulture, pokušaćemo da u ovom radu odgovorimo na tri osnovna pitanja:

1) Kako se, u poeziji odabranih pesnika iz datog perioda, konstruiše mitski početak? S obzirom na činjenicu da svaka nacija u političkom smislu ima definisani početak, poput datuma kada je stekla ili dobila nezavisnost (što se posebno odnosi na nekadašnje kolonije), postavljamo pitanje da li se, i kako, taj istorijski početak pretvara u mitski u australijskoj poeziji datog perioda. Početak se pritom ne odnosi samo na vremensku dimenziju (Australija kao *bezvremena zemlja*), već i na prostornu, pri čemu se Australija posmatra kao zemlja izmaštana u svesti Evropljana (*terra australis incognita*, nepoznata južna zemlja);

2) Koji su novi mitovi koji nastaju u australijskom stvaralaštvu, i kako se odabrani pesnici odnose prema njima? Ovo pitanje se odnosi najpre na teorije o mitu i mitologizaciji kao produktivnim i kreativnim postupcima, koji opstaju i u savremenom društvu, kao i na shvatanje mita u širem smislu, po kome je i sama poezija jedan od njegovih vidova. Pitanje takođe naglašava ulogu čoveka u poeziji, bilo kao pesnika, ili junaka, pri čemu su i jedan i drugi bića povezana sa zemljom i prirodom, a isto tako i društvena bića. Tako se na ovo pitanje nadovezuju i dalja razmatranja odlika i uloge australijskog čoveka/junaka, kontekstualizovanog u okviru pesničkog stvaralaštva;

3) Kakva je priroda veze australijskih mitova sa tradicionalnim legendama i mitologijama nastalim u drevna vremena u ostatku sveta, prvenstveno u Evropi? Polazimo od pretpostavke, koja će u nastavku teksta biti detaljnije objašnjena, da se

¹¹ Kraće pesme ili odlomci pesama prevedeni su u knjizi Danijele Kambasković-Sawers; jedna pesma Erna Melija prevedena je u romanu Pitera Kerija *Moj krivotvoreni život* (Peter Carey, *My Life as a Fake*). Svi ostali prevodi poezije u ovom radu delo su autorke rada.

australijska književnost razvija po uzoru na britansku i da prikazuje težnju da bude priznata od strane britanske književnosti, a takođe i upisana u zapadni književni kanon.¹² Za odgovore na ovo pitanje biće potrebno okrenuti se ka cikličnoj prirodi mita, arhetipskim obrascima i njihovom ritualističkom ponavljanju. Vezani za ovo pitanje su i problemi arhetipizacije istorijskih ličnosti i dešavanja i uklapanja australijskog junaka u unapred date arhetipove, iz čega dalje proističe pitanje: da li, i na koji način, ponavljanje postojećih arhetipskih struktura u australijskoj poeziji dovodi do izvesnog objedinjavanja te poezije u jedinstveni, nacionalni izraz, koji služi upisivanju australijske književnosti u spisak drugih svetskih književnosti, koje poseduju već formirane specifične karakteristike i istorijski razvoj?

U naredna dva poglavlja ćemo pružiti teorijski okvir za razmatranje ovih pitanja, počevši od teorije nacije kao imaginarnog konstrukta, preko mitologizma u književnosti, do arhetipizacije, sa propratnim teorijskim problemima cikličnosti mitskih struktura, definisanja mitskog vremena i prostora i mita o večitom povratku. Imajući u vidu status australijske književnosti kao nacionalne u okvirima postkolonijalnih studija, naredna poglavlja će takođe pokušati da ocrtaju vezu između mitske i arhetipske kritike i pitanja (post)kolonijalizma.

¹² Pretpostavka je delom zasnovana na mitu o beloju australijskoj naciji i isključivanju starosedelačke i emigrantske poezije iz kanonizacije sve do kraja dvadesetog veka. Delom je zasnovana i na tumačenju razvoja naseljeničkih kolonija u okviru postkolonijalne teorije.

2. Između (post)kolonijalizma i (trans)nacionalizma. Prostor australijske književnosti

U zemljama poput Kanade, Australije ili Novog Zelanda nalazimo još i na snažan osećaj „početaka“, osećaj da je život nacije tek otpočeo i da se budućnost još uvek gradi. (Brahms 66)

Naseljavanje nove, nepoznate i nekultivisane zemlje ekvivalentno je činu Stvaranja. (Eliade 10)

Australija, njena književnost i kultura, u postkolonijalnoj teoriji zauzimaju prilično ambivalentan položaj. S jedne strane, radi se o postkolonijalnoj književnosti ako se Australija posmatra kao nekadašnja naseljenička kolonija koja je kasnije dobila nezavisnost od (kolonizatorske) Britanije. U isto vreme, ako se uzme u obzir odnos između australijskog stanovništva bele rase i mahom evropskog porekla i australijskih starosedelaca, književnost i kulturu ove zemlje ćemo pre odrediti kao kolonijalnu, ili neokolonijalnu (Huggan 27). Kako je u Australiji čak i tokom velikog dela dvadesetog veka vladala Bela australijska politika (posle Drugog svetskog rata je čak i pooštrena, do konačnog ukidanja 1973. godine), kojom se nije dozvoljavalo useljavanje ljudima neevropskog porekla, a australijski starosedelci su dobili status državljana tek 1967/71. godine, može se govoriti o dominantnom, kolonizatorskom stavu takozvane Bele Australije prema marginalizovanim starosedelcima i emigrantima, posebno onima azijskog porekla.

Književnost koja se razvija u naseljeničkim kolonijama usmerena je u dva suprotna pravca, kao i sami naseljenici, koji sebe doživljavaju izolovanim i udaljenim od imperijalnog centra i evropske domovine, a u isto vreme i sastavnim delom te domovine u čije ime osvajaju, izgrađuju i oblikuju (za njih) nove i neistražene prostore. Naseljenici ovih kolonija često se u terminologiji studija postkolonijalizma nazivaju stanovnicima Drugog sveta – sveta koji i u odnosu na evropski centar (Prvi svet) i na pokoreno stanovništvo (Treći svet) predstavlja ono „drugo“ i strano (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 232). Književnost se u naseljeničkim kolonijama, dakle, razvija najpre sa snažnom tendencijom vezivanja za evropsku tradiciju iz koje proističe, a zatim se, suprotno tome, trudi i da se odvoji od te tradicije i zbacila sa sebe odrednice detinje kćerinske književnosti, obrazovane po uzoru na dominantnu majčinsku

književnost imperijalnog centra u Evropi. Ovaj razvoj odvija se prema Lindi Hačion (koja koristi termin *nacionalna* književnost u vezi sa naseljeničkim kolonijama) u nekoliko faza: počevši od imitacije dominantnih obrazaca, preko njihovog usvajanja, asimilacije ili internalizacije, do faze otvorenog revolta, kada ono što je u početku bilo potisnuto ili isključeno od strane dominantnog obrasca prolazi kroz proces ponovnog procenjivanja i vrednovanja (Hutcheon 134).¹³ Počinjući uvek od modela koje pronalazi u „domovini“, književnost naseljeničkih kolonija pokušava da u novom prostoru prida novo značenje rečima „dom“ i „domaća“ književnost (Huggan 28; Brittan 77). To je, uostalom, proces koji nije ograničen na književnost i kulturu naseljeničke kolonije, već je vidljiv u svakom segmentu organizacije života u njoj, počevši od izgradnje kuća i stambenih prostora, do ustrojstva društvenog sistema. Novonaseljeni prostor se ispisuje značenjem, i s te strane doseljenici otpočinju život iznova, u sasvim novom okruženju (koje je, u slučaju Australije, geografski toliko udaljeno i različito od Evrope, da je teško i zamisliti bilo kakvu paralelu koja bi omogućila jednostavan nastavak života evropskim doseljenicima). Ipak, novi početak je neizostavno, barem u nekoliko prvih doseljeničkih generacija, obrazovan na osnovu sećanja na domovinu u Engleskoj, koje doseljenici koriste da bi oblikovali stvarnost i dali joj smisao. U Australiji se, kao inicijalno kazненоj koloniji i monstruoznom mestu izgnanstva, a u skladu sa idejom osnivanja novog doma i ispisivanja novonaseljenog prostora početkom novog života, odvija i proces koji neki kritičari nazivaju „etosom obnove“ (*renovatio ethos*), a pod kojim se podrazumeva

antinostalgična ideja da se Australija može preobraziti iz mesta progonstva u doslovni i imaginativni dom, čak i za one ljude koji su tokom izdržavanja kazne pretrpeli fizička i psihološka mučenja, kao i da se mladost i kratkotrajnost naseljeničke kulture mogu shvatiti ne kao prepreka, već kao vrata otvorena za nove mogućnosti. (Brittan 76)¹⁴

U knjizi *Imperija otpisuje udarac*, kojom smo i otpočeli ovaj rad, autori su definisali kao postkolonijalnu celokupnu književnost i kulturu u kojoj se oseća uticaj

¹³ Slične tri faze u razvoju nacionalnih književnosti u nekadašnjim kolonijama primećuje i Franc Fanon (Franz Fanon), ali se njegova kategorizacija pre može primeniti na književnosti koje su proizvod starosedelačke kulture, a ne naseljeničke.

¹⁴ Britan u nastavku teksta navodi literarni primer dva romana Dejvida Malufa (David Malouf) u kojima se naseljeničko iskustvo kreće od velike žudnje za životom koji su ostavili u domovini do novostečenog poimanja sebe u novom svetu, tako da naseljenici „postepeno počinju da posmatraju Australiju ne kao biblijski Vavilon u koji su prognani, već kao Jerusalim u koji će se vratiti kao u svoj dom“ (Brittan 76). Hagan takođe izdvaja dva opšta mesta u ranoj književnosti u Australiji: mržnju prema Australiji i želju za napuštanjem Australije (Huggan 11).

imperijalističkog procesa, a koja je nastala od trenutka kolonizacije do današnjeg dana (2). U okviru ovog opšteg termina koji koriste, autori, međutim, izdvajaju termin „kolonijalna“, koji se koristi za period pre nezavisnosti kolonije, i termin kojim se ukazuje na nacionalnu književnost (poput „kanadske“, „karipske“ ili „australijske“), stvorenu nakon nezavisnosti (2). Australija je administrativnu nezavisnost dobila 1901. godine; međutim, period poslednje decenije devetnaestog veka, koji naš rad pokriva, od velikog je značaja za konstrukciju nacionalne odrednice „australijski“, jer je upravo u tom periodu – periodu liminalnosti između kolonijalne prošlosti i postkolonijalne budućnosti (Huggan 33) – stvarana ideološki motivisana književnost koja je propagirala određene obrasce nacionalne književnosti, a isto tako i same nacije.¹⁵

Prema Grejemu Haganu (Graham Huggan), postoje dva modela postkolonijalne kulture: jedan je saučesnički i zasnovan na održavanju bliskih veza sa imperijalnim centrom; drugi je opozicioni i on se žustro protivi centru, istovremeno uključujući u svoje suprotstavljanje starosedelačke i druge marginalizovane kulture (30). Prvi model, koji je u Australiji definisan u drugoj polovini devetnaestog veka i održao se sve do sredine dvadesetog,¹⁶ zasnovan je na slici belog muškarca (osuđenika, istraživača, ili čoveka iz buša)¹⁷ i isključuje sve one koji se u tu sliku ne uklapaju. Hagan ovaj model naziva „pseudopostkolonijalnim“ ili „neokolonijalnim“, a to su ujedno i odrednice pomoću kojih se australijska književnost, kao nacionalna, može definisati.

Dok se zasniva na saučesničkom modelu, australijska književnost istovremeno pokušava da se, kao i književnost u svim naseljeničkim kolonijama, uspostavi kao različita od matične. Ovaj paradoks reflektuje se prvenstveno u jeziku. Australijska

¹⁵ Ovi svesno izgrađeni obrasci zasnovani su na ideologiji imperijalizma, maskulinizma i australijske nacije koja potiče od Britanije, ali su nesvesno udaljeni od toga i predstavljaju polje za razgradnju i preispitivanje tih ideja (Huggan 26). Književnost uopšte, a posebno postkolonijalna književnost, pruža prikladan teren za analiziranje i preispitivanje suprotnosti prisutnih u ideologiji; do ovog preispitivanja će u Australiji ipak doći tek mnogo kasnije, najpre tokom pedesetih i šezdesetih godina dvadesetog veka.

¹⁶ Koncept o kojem je reč naziva se „australijskom legendom“ i o njemu će više reči biti u poglavlju posvećenom baladama. U kontekstu određivanja australijske književnosti u prostoru između (post/neo)kolonijalne i nacionalne, ovde je bitno naglasiti da su dve funkcije „australijske legende“ bile uspostavljanje razlike u odnosu na Britance i Evropljane i stvaranje veze sa zemljom kojoj pripadaju Australijanci (Bracalente 31).

¹⁷ *The bush* ili *outback* jeste termin kojim se u Australiji (kao i na Novom Zelandu, Aljasci, u Južnoj Africi i Kanadi) označava deo teritorije u kojoj ima veoma malo stanovnika i koja predstavlja neukroćenu prirodu. U Australiji, gde je dobio mitski status nakon romantizacije u poeziji baladista s kraja devetnaestog veka, termin se odnosi i na male naseobine, međusobno veoma udaljene, a isto tako udaljene i od gradskih centara, u kojima žive rudari, stočari, poljoprivrednici i drugi radnici na zemlji. U nastavku ovog teksta, koristićemo i u srpskom jeziku neprevedeni termin *buš*, zbog mnoštva specifičnih konotacija koje on nosi.

književnost se čak i danas neretko svrstava pod odrednice „književnosti Komonvelta“, „postkolonijalne književnosti na engleskom“, „nove književnosti na engleskom“ ili „svetske književnosti na engleskom“, čime se implicitno ili eksplicitno aludira na prirodni nastavak britanske književnosti, ili britansko poreklo i nasleđe nove književnosti, te „svesno ili podsvesno ukazuje upravo na one pretpostavke hegemonije protiv kojih je postkolonijalni tekst od samog svog nastanka usmeren“ (Tiffin 96). Sa druge strane, engleski jezik na kome je stvarana omogućava australijskoj književnosti globalno, transnacionalno tržište, koje, opet paradoksalno, i jeste cilj nacionalne književnosti, jer se ona „proizvodi globalno“ u modernom svetu u kojem su migracije stanovnika uobičajene i frekventne (Huggan 11). U slučaju australijske književnosti, jezik imperijalnog centra dodatno omogućava veću čitalačku publiku, te je ona samim tim usmerena prema zahtevima internacionalnog tržišta (Huggan 6). Nacionalna književnost, prema Homiju Babi (Homi Bhabha) ima dvoličnu prirodu Janusa: „nije ujedinjena i jedinstvena u odnosu prema sebi, niti se može jednostavno posmatrati kao 'drugo' u odnosu na ono što se nalazi izvan ili iza nje“ (*Nation and Narration* 4). U graničnom prostoru između nacionalne književnosti i inter/transnacionalnih težnji, stvara se, prema Babi, hibridnost, koja podrazumeva „pretvaranje granica i ograničenja u *međuprostore* u kojima se pregovara o kulturnom i političkom autoritetu“ (*Nation and Narration* 4).¹⁸

Šta je tačno to što australijsku književnost određuje kao nacionalnu, s obzirom na činjenicu da je pisana transnacionalnim jezikom, u neokolonizovanoj zemlji? To su teme kojima se ona bavi, a koje su grupisane oko potrage za pripadanjem i identitetom, pokušajima pomirenja sa prošlošću, rascepa između zemlje i jezika (Huggan 2). Tema potrage za identitetom karakteristična je za sve naseljeničke književnosti (Huggan 9), a upravo je ova tema usko povezana sa fiktivnim stvaranjem nacije, kao „zajedničkog simboličkog prostora u koji je upisano kolektivno sećanje“ (35). Stvaranje nacije je imaginarni/fiktivni i kolektivni proces, u kojem književnost igra veliku ulogu, jer se od nje zahteva da bude „kulturno reprezentativna“ (Huggan 8) tako što će svojom tematikom odražavati zamišljeno iskustvo tipičnog stanovnika date nacije. Još

¹⁸ Baba takođe citira kredo Franca Fanona da je nacionalna svest (ne nacionalizam) jedino što zajednici može pružiti internacionalnu dimenziju (*Nation and Narration* 4).

preciznije, najveća uloga u stvaranju nacije dodeljena je književnoj istoriji i kanonizaciji, koje mapiraju prostor nacionalne književnosti.

2.1. Opšta mesta u nastanku i oblikovanju nacije

Benedikt Anderson u studiji *Zamišljene zajednice: Razmišljanja o poreklu i širenju nacionalizma* (Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*) navodi tri istorijska preduslova za imaginarno oblikovanje nacija, a sva tri se odnose na trenutke kada su drevni kulturološki koncepti, koji su u ljudskoj svesti vekovima bili čvrsto ukorenjeni, izgubili dogmatsku verodostojnost. Prvi koncept koji se urušio jeste ideja da određeno pismo i jezik (poput latinskog u Evropi) imaju status svetog i privilegovani pristup ontološkoj istini. Drugi koncept koji nije istrajavao pred razvojem istorije jeste monarhizam, skupa sa idejom da je društvo prirodno organizovano u okviru centara moći, a pod rukom monarha, koji je posedovao karakteristike nadljudskog bića. Treći koncept jeste koncept temporalnosti, nakon čije dezintegracije dolazi do razvijanja ideje o simultanosti, „u kojoj su istorija i kosmologija nerazlučive, a poreklo sveta i poreklo ljudi u osnovi identični“ (Anderson 36). Koncept simultanosti je dakle, prema Andersonu, jedna od tri osnovne postavke imaginarnog stvaranja nacije kao društvenog konstrukta; simultanost je, međutim, takođe i osnovna pretpostavka svake kosmogonije i svih mitova o postanju.

Simultanost je, štaviše, najznačajniji preduslov od tri navedena; Anderson tvrdi kako samo urušavanje svetih zajednica simbolizovanih jezikom i monarhijom ne bi bilo dovoljno da se te svete zajednice smene imaginarnim (22). Razvoj koncepta simultanosti odigrao je u toj smeni ključnu ulogu, a taj razvoj je otpočeo (u Evropi) u osamnaestom veku, sa sve masovnijom produkcijom i distribucijom romana i novina, „formi koje su pružile tehnička sredstva za 're-prezentaciju' one vrste zamišljene zajednice kakva je nacija“ (Anderson 25). Roman je najpre omogućio prikazivanje velikog broja različitih likova u različitim situacijama i na različitim mestima – ali, u isto vreme, koje je ujedno i vreme čitanja romana, te je na taj način svaki čitalac uvučen u fiktivnu sferu simultanosti; čitalac je, zapravo, u ovoj konstrukciji jedini svestan činjenice da se radnja vezana za različite likove ponekad odvija istovremeno. Ovakva vremenska relacija je bitna za imaginarno formiranje nacije zbog toga što vrlo precizno

oslikava društvenu realnost, u kojoj je pojedinac neprestano svestan postojanja na stotine hiljada ili miliona istih takvih pojedinaca, koji čine društveno telo, iako ih lično ne poznaje niti zna bilo šta o njima. Novine su, prema Andersonu, suštinski romaneskna forma upravo zbog fiktivne i imaginativne organizacije materijala. Naslovne stranice novina često prikazuju sadržaje iz različitih krajeva sveta i novosti različite prirode. Sve te različitosti spojene su na istom novinskom listu, čime se između njih stvara zamišljena, imaginarna veza. Ta veza je uslovljena dvema stvarima: datumom koji ih objedinjuje i vezom između novina (kao jednog vida knjige) i tržišta (Anderson 33). Ove dve stvari zajedno čine od čitanja novina „neverovatnu masovnu ceremoniju: novine-kao-fikcija se konzumiraju ('zamišljaju') u gotovo identičnom trenutku“ u okviru zajednice čijem tržištu služe:

Značaj ove masovne ceremonije – Hegel je primetio da moderni čovek koristi novine kao zamenu za jutarnju molitvu – jeste paradoksalan. Ona se obavlja u tišini i privatnosti, unutar glave. Ipak, svaki učesnik u ovom vidu komunikacije je vrlo dobro svestan toga da ceremoniju koju on obavlja u istom trenutku izvodi još hiljade drugih ljudi, u čije je postojanje uveren, iako o njihovom identitetu ne zna ništa. Štaviše, ova ceremonija se neprestano ponavlja, svakog dana ili dva puta dnevno, tokom cele godine. (Anderson 35)

Paradoks se nalazi i u tome što je ceremonija, iako u potpunosti zamišljena, ipak duboko ukorenjena u stvarnosti, jer je svaki pojedinac u mogućnosti da na ulici, u radnji, ili prevozu vidi istovetne primerke novina koje i sam čita, u rukama drugih ljudi, što ga dodatno uverava u postojanje zajednice. Slično iskustvo simultanosti proživljava se i putem govornog jezika, „pre svega u formi poezije i pesama“ (Anderson 145). Najočigledniji primer takvog stvaranja zajedništva kroz istovremeno proživljeno iskustvo jeste pevanje himne, ili pesme koja za određenu grupu ljudi ima status himne: „[k]oliko god reči bile banalne, a melodija osrednjeg kvaliteta ... u tim trenucima ljudi koji se međusobno ne poznaju intoniraju iste stihove na istu melodiju“ (Anderson 145) i na taj način fizički realizuju zamišljenu zajednicu.¹⁹

¹⁹ Kao što ćemo u nastavku rada pokazati, pesma i novine imali su ključnu ulogu u formiranju australijske nacije počevši od 1880. godine, kada je osnovan nedeljnik *Bilten* (*The Bulletin*). *Bilten* se zasnivao na ravnomernom zastupanju stvaralaštva pesnika i pisaca iz svih (tada još neujedinjenih) kolonija u Australiji, čitao se u svim delovima zemlje, gde se distribuirao u ogromnom broju primeraka, a najzastupljenija forma u njemu bila je balada, nastala iz usmene tradicije prvih doseljenika koji su živeli i radili u bušu. I kada je balada prerasla u pisanu formu zadržala je kolokvijalni izraz, ritmičnost, melodičnost i pevljivost.

U razmatranju novijih slučajeva stvaranja nacije kao zamišljene zajednice, u kolonijalnim zemljama tokom devetnaestog veka i kasnije, Anderson izdvaja još jedan bitan element, i to upravo fizičkog karaktera – putovanja. Ova putovanja razlikuju se od istraživačkih poduhvata u doba renesanse, po tome što su usmerena ka centru – bilo administrativnom centru teritorije, ili bilo kojem većem mestu do kojeg su obrazovaniji i ambiciozniji ljudi uspevali da dođu u toku svoje karijere (Anderson 114). Dok je sve do druge polovine devetnaestog veka mogućnost putovanja bila ograničena na mali broj stanovnika, razvojem industrije, pre svega železnica, to se promenilo, tako da su u ritualu putovanja mogli da učestvuju gotovo svi. Oni koji pak nisu imali tu mogućnost, nastavili su da zamišljaju zajednicu u kojoj žive posredstvom štampanih medija.

Oslanjajući se na Andersonovu ideju o aktivnoj ulozi imaginacije u formiranju nacija,²⁰ Sju Rouli (Sue Rowley) sa Univerziteta Novog Južnog Velsa dalje razrađuje motiv putovanja kao jedan od osnovnih elemenata u tom procesu. Prema ovoj autorki, u devetnaestom veku su „iznova formirane slike nove zemlje izrasle iz realnih iskustava putovanja do Australije i kroz nju, te je tako činjenica putovanja svakako odigrala centralnu ulogu u imaginativnom procesu reprezentacije“ (134). Roulijeva navodi kako je priča o Australiji zapravo priča o putovanju, bilo da su njeni glavni akteri moreplovci, istraživači, deportovani osuđenici, emigranti, pioniri i radnici u bušu, ili tragači za zlatom, te dalje naglašava kako centralna uloga teme putovanja u metaforičkoj obradi i strukturisanju nacionalnog imaginarija svakako nije uslovljena samo ovim istorijskim činjenicama, već da

[p]utovanje uliva u predstave istraživača, pionira i ljudi iz buša snagu potrage, hodočašća²¹ i samog životnog toka. Putovanje je nerazdvojivo povezano sa narativima o transformaciji muškog subjekta. Konvencionalna rodna osobenost teme putovanja ugrađena je u australijske mitove o naciji – ne samo u njihov sadržaj, već i u dublji nivo narativne strukture i organizacije značenja. (134)

²⁰ U skladu sa ovim su takođe i publikacije o razvoju nacije i nacionalizma u Australiji: Ričard Vajt, *Izmišljanje Australije: Slike i identitet od 1688. do 1980.* (Richard White, *Inventing Australia: Images and Identity 1688–1980*, 1981); Patriša Grimšo, prir., *Stvaranje nacije od 1788. do 1990.* (Patricia Grimshaw, ed. *Creating a Nation 1788 – 1990*, 1994); En Mari Vilis, *Iluzije identiteta: Umetnost nacije* (Anne-Marie Willis, *Illusions of Identity: The Art of Nation*, 1993); Greame Turnar, *Nacionalne fikcije: Književnost, film i konstrukcija australijskog narativa* (Graeme Turner, *National Fictions: Literature, Film and the Construction of Australian Narrative*, 1986).

²¹ O značaju hodočašća kao ritualnog čina stvaranja zamišljene (verske) zajednice u Srednjem veku, pre pojave štampanih medija, govori i Anderson.

Prema Andersonu, iskustvo putovanja stvara osećaj zajedništva kroz susrete sa ljudima „iz mesta i porodica za koje [putnik] jedva da je čuo i koje nikada neće videti“, ali se kroz saputništvo stvara svest o njihovoj međusobnoj povezanosti (55-6). Istorijski uslovljena tema putovanja u australijskoj književnosti služi kao sredstvo za stvaranje zamišljene nacije, ali isto tako i kao način predstavljanja nacionalnog prostora (Rowley 135) kroz geografske odnose između grada i buša, kao i metaforičke odnose između sadašnjosti i prošlosti (138).

Andersonovi principi zasnivanja i fizičkog otelovljenja zamišljene (nacionalne) zajednice imaju prizvuk univerzalnosti i fatalizma, iako su ukorenjeni u istoriji (Anderson 145). Kao takvi, uklapaju se u Bartovo (Roland Barthes) poimanje savremenog mita i njegove konstrukcije, izneto u *Mitologijama*, po kojem mit pretvara istoriju u prirodu (Barthes 142), posebno ako se ima u vidu da Anderson za osnovno sredstvo stvaranja zajednice uzima jezik (bilo u štampi ili u pesmama), koji i Bart (u strukturalnom i semiološkom smislu) koristi kao polaznu tačku mitologizacije. Bart naziva mit, između ostalog, „ukradenim jezikom“, a proces koji mit sprovodi nad jezikom i istorijskom stvarnošću – „krađom putem kolonizacije“ (131-2) – što je upravo inherentno u australijskim mitovima o naciji, koji iz sadržaja i strukture isključuju sve što se ne uklapa u figuru belog muškarca na arhetipskom zadatku potrage.

Nakon prvog izdanja svoje knjige (1983), Anderson je u izdanje iz 1991. uneo razmatranja o tri dodatna načina kolonijalne apropijacije osvojenih teritorija. Radi se o političkim, naučnim i kulturalnim sredstvima: popisu stanovništva, mapiranju teritorije i osnivanju muzeja. Dok popis u kolonijalnoj državi vrši ulogu klasifikacije stanovništva u precizno i čisto određene grupe, ne dozvoljavajući mogućnost fluidnih, marginalnih ili hibridnih identiteta (Anderson 168), osnivanje i organizacija muzeja, kao i kartografski rad, vrše sličnu ulogu u okviru kulture i nauke, pri čemu hegemonijska politika kolonizatora prisvaja prostor i vreme (koje starosedeoci na osvojenim teritorijama uglavnom doživljavaju kao mitsko ili sveto), obrađuje ih i vraća javnosti u vidu apstraktnih mapa ili odabranih segmenata istorije i kulturne produkcije.²² Popisi

²² Antologije australijske poezije – koje se mogu legitimno smatrati muzejima poezije – često prikazuju „uvek iste pesnike iz devetnaestog veka, kao da se modernistička i savremena poezija ne mogu uzeti za ozbiljno ako nisu 'istorijski' autentikovane“ (Brown n.pag). Prema Haganovoj klasifikaciji antologija na integracione (one koje slave kulturni diverzitet) i intervencione, antologije australijske poezije svakako spadaju u drugu vrstu, koja različitost posmatra kritički i deluje sa izvesnom tržišnom i/ili ideološkom namerom (Huggan 118). Antologije poezije u Australiji imaju dugu tradiciju i bilo ih je više od zbirki

stanovništva i mapiranje teritorije u Australiji služili su u korist Haganove ideje da je politika te zemlje nakon nezavisnosti od Velike Britanije bila neokolonijalna, ili pseudopostkolonijalna. U periodu između 1890. i 1960. obavljeno je pet popisa stanovništva; starosedeoci nisu bili popisani ni u jednom, već su bili uključeni tek u popis iz 1967. godine, koji je objavljen četiri godine kasnije,²³ čime se politički potvrđuje i teza da su oni, iz perspektive belih doseljenika, smatrani nevidljivim (Bracalente 47). Kada je reč o mapama, one su, još od Kukovih mapa obale iz osamnaestog veka, bile zasnovane na zapadnim merenjima i procenama. Proces mapiranja takođe se može iščitati u Bartovom smislu semiološkog mitotvorstva, u kojem je karta znak u okviru prvostepenog sistema (gde realni predeo služi kao označeno, a nacrtana slika kao označitelj), dok u drugostepenom – mitskom – sistemu funkcioniše kao forma (Barthes 110-5), oko koje se izgrađuje koncept autoritativnog i naučnog poznavanja zemlje, te samim tim i njenog prisvajanja. Imenovanje ili preimenovanje prostora i simbolički i doslovno predstavlja čin kontrole i potčinjavanja, u kojem

[m]ape upisuju svoju ideologiju u teritoriju na mnoge druge načine, osim imenovanja. Prazni prostori na mapama iz ranog perioda označavaju doslovnu *terra nullius*, otvoreni i primamljivi (devičanski) prostor na koji se evropska imaginacija može projektovati i u koji evropski istraživač (obično muškarac) mora da prodre. Takvi prazni prostori otvaraju mogućnosti za nametanje raznih kulturalnih upisa, kao što su detaljno nacrtana čudovišta ili divlji ljudi, predstavljeni na najranijim mapama kao „pod-ljudski“. (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 32)

Otvoren i prazan prostor je to svakako bio samo iz perspektive doseljenika i osvajača. U slučaju Australije, starosedeoci nisu pre dolaska Britanaca ograničavali, omeđavali i mapirali teritoriju jer je nisu doživljavali kao prostor istorijskih i političkih konflikata,

proze; od početka dvadesetog veka do Drugog svetskog rata objavljeno je preko dvadeset antologija, a najpoznatije i kanonski najprihvaćenije bile su Oksfordove antologije Voltera Mardoka (Walter Murdoch), koje su između 1923. i 1950. imale četiri izdanja, da bi se od 1956. najreprezentativnijom smatrala antologija Džudit Rajt, prvi put objavljena te godine. Većina ovih antologija nosila je u naslovu odrednice „australijski“ ili „Australija“. Između 1941. i 1973. sidnejski izdavač Angus & Robertson je svake godine objavljivao antologiju poezije koja je u toj godini stekla najviše priznanja, a priređivač je uvek bio neko od pesnika. U drugoj polovini dvadesetog veka objavljeno je blizu dvadeset dodatnih antologija, koje su uključivale celokupnu poeziju od kolonijalnog doba, ili predstavljale nadogradnju postojećih antologija sa uključivanjem novijih autora.

²³ Popisi su rađeni 1901. (prvi popis koji je obuhvatio stanovništvo u svim kolonijama, odmah po osnivanju Federacije), 1911, 1921, 1933, 1947. i 1954. Sve do popisa iz 1961. vodili su se tako da se računala samo glava porodice; celokupna porodica je uračunata u popis tek te godine. Podatak je preuzet sa stranice Australijskog statističkog biroa (*Australian Bureau of Statistics*).

već kao sveto mesto, naseljeno duhovima i dušama predaka koji ih vode i usmeravaju kroz život (Shaw 21-2). U situaciji u kojoj su doseljenici na neki način zaplenili tu zemlju, dolazi do paradoksa da sami starosedeoci postaju kradljivci, prestupnici i uljezi svaki put kada posete teritorije na kojima su donedavno slobodno živeli (Shaw 23). Upravo je mapa, ručne izrade, presudila u prvom sudskom slučaju starosedelačkog polaganja prava na zemlju. Edi Mabo (Eddie Mabo) je tek 1992. godine uspeo da, posle procesa protiv države Kvinslend, koji je trajao skoro dve decenije, dokaže da zemlja na ostrvima Toresovog moreuza po običajnom pravu pripada njegovoj porodici. Nekoliko datuma koji su tek okvirno izneti u dosadašnjem tekstu ukazuju na to da je Bela australijska politika bila izuzetno snažna tokom celog perioda koji je pokriven ovim radom, a kao što ćemo u nastavku pokazati, takva politička situacija reflektovala se i na književnost, u kojoj tek tokom šezdesetih godina dvadesetog veka dolazi do postepenog, opreznog primećivanja i prihvatanja „drugih“, bili oni starosedeoci, emigranti, ili pak žene.²⁴

Andersonovi osnovi za zamišljanje nacionalne zajednice mogu se, dakle, svesti na jezik (posebno vulgarizovani, narodski jezik, bilo u štampanoj formi romana ili novina, kroz pismo, ili kroz pesmu), koncept simultanosti, putovanje i kartografiju kao načine opisivanja zemlje, popisivanje stanovništva i osnivanje muzeja. Poslednje dve stavke učvršćuju političku i kulturnu reprezentaciju nacije, ali se ne javljaju kao elementi same književnosti. Jezik/pesma/štampa, simultanost i putovanje/mapiranje se, s druge strane, koriste kao ključni elementi u poeziji koja će u nastavku ovog rada biti predstavljena. Prvi element predstavlja lingvističku realnost, drugi se odnosi na koncept vremena, a treći na koncept prostora. Dok jezik svakako predstavlja medijum kojim se poezija prenosi, on takođe može služiti i kao lajtmotiv, čijom se konstrukcijom i dekonstrukcijom metaforički prikazuje razvoj zemlje i naroda. Bartove teze u pogledu jezika, poezije i, uopšteno, književnosti pokazuju se kao vrlo korisne u tumačenjima nacionalnog mita, te će o njima biti reči i u nastavku rada. Koncept simultanosti, putovanje i mapiranje ukazuju, međutim, na mitološka istraživanja koja su bila aktuelna

²⁴ Prva zbirka autorke aboridžinskog porekla objavljena je 1960. godine. U pitanju je zbirka Ket Voker (Kath Walker, *Municipal Gum*), koja je 1988. godine preuzela tradicionalno plemensko ime Udžeru Nunukal (Oodgeroo Noonuccal) i nastavila da stvara pod njim.

i pre Bartovog poststrukturalističkog perioda.²⁵ Tako Mirča Elijade (Mircea Eliade) u nizu studija, a pre svega u *Mitu o večitom povratku* (*The Myth of the Eternal Return*, 1947; prvo izdanje na engleskom 1954),²⁶ kroz analize obreda i rituala različitih drevnih naroda (ali isto tako i praznika kod modernijih) ukazuje na verovanje u jedan, prvobitni početak sveta, koji se periodično obnavlja kroz te iste rituale. Glavna karakteristika tog početka, kao i njegovih obnova, jeste upravo simultanost kroz sadašnji trenutak, u kome se prošlost i budućnost stiču, a istorijski protok vremena ukida. Kroz periodična ponavljanja, početak takođe ima arhetipski karakter, jer predstavlja osnovu i model za sve naredne obrade i sva nova zamišljanja. Arhetipski karakter književnosti razrađen je dalje, nekoliko godina po objavljivanju *Mita o večitom povratku*, u *Anatomiji kritike* kanadskog teoretičara Nortropa Fraja (Northrop Frye, *The Anatomy of Criticism*, 1957), u kojoj se, posebno u eseju posvećenom arhetipskoj kritici, ili teoriji mita, sugeriše ciklična priroda celokupne zapadnoevropske i američke književne produkcije, zasnovana na ponavljanju arhetipskih obrazaca, mahom nasleđenih iz *Biblije*. U kontekstu konstruisanja pesničke slike mitskog početka u pesmama australijskih stvaralaca, kao prostorne tačke u kojoj se ukida istorijsko vreme, Elijadeova razmatranja poslužiće za lociranje i analizu tih slika; Frajev pristup će pak biti primenjen u pokušaju sinteze stvaralaštva različitih pesnika. I Elijade i Fraj oslanjaju se donekle na ritualistička proučavanja mita, koja su zaslužna za izjednačavanje mitologije sa književnošću, jer sve forme umetnosti objašnjavaju sa stanovišta rituala (Meletinski 34-6). Obojica takođe zauzimaju strukturalistički pristup materiji kojom se bave, gde Fraj zastupa više (ali ne u potpunosti) paradigmatški aspekt strukture, koji naglašava

²⁵ Bartove *Mitologije* objavljene su 1957, iste godine kada i Frajeva *Anatomija kritike*; *Mit o večitom povratku* objavljen je na engleskom tri godine ranije. Ova dela su, uprkos istom vremenskom periodu, prilično različita. Između Fraja i Elijadea postoje izvesne sličnosti, o kojima će više reči biti u nastavku; osnovna razlika je ipak sadržana u činjenici da je prvi teoretičar književnosti, a drugi istoričar religija. Bart se od obojice razlikuje time što o mitu govori isključivo kao o savremenom proizvodu, iza kojeg uvek stoje neke društveno-političke ili ideološke težnje. Mit je, prema Bartu, „sistem komunikacije, tačnije, poruka ... modus označavanja, forma“ (107) i, jednom stvoren, mit podleže nekritičkom prihvatanju od strane javnosti. Bartova teorija mita usklađena je sa Andersonovim konceptom nacije kao zamišljene zajednice, ali zauzima potpuno drugačiji pristup od biblijskih i mitoloških proučavanja Elijadea i Fraja. Osnovna sličnost između ova tri autora jeste njihov (post)strukturalistički pristup građi; između Elijadea i Barta takođe postoji sličnost po tome što obojica smatraju mitotvorstvo živim procesom. Na Barta ćemo se u ovom radu osvrnuti kod analize pesama, kako bismo ukazali na ideološke elemente mitotvorstva u njima, koji su služili nacionalnom projektu u Australiji.

²⁶ Druge studije napisane su posle *Mita o večitom povratku* i uglavnom predstavljaju nadogradnju teza iznetih u toj studiji: *Aspekti mita*, 1963; *Sveto i profano*, 1972; *Slike i simboli*, 1980.

celovitost sistema nauštrb sižea priče, dok je Elijadeov strukturalizam sintagmatski i fokusiran na pojedine elemente priče i njihov međusobni odnos.

3. Mitologizam u književnosti

U književnom mitologizmu pridaje se suštinski značaj ideji o večnoj cikličnoj ponovljivosti prvobitnih mitoloških prototipova pod raznim „maskama“, o osobitoj zamenljivosti književnih i mitoloških junaka, pisci pokušavaju da mitologizuju prozu svakodnevice, a književni kritičari da otkriju skrivene mitološke osnove realizma. (Meletinski 10)

Sa prelaskom iz devetnaestog u dvadeseti vek dolazi i do postepene promene u shvatanju odnosa književnosti i mitologije. Pozitivističkom i realističkom devetnaestovekovnom shvatanju mitologije kao načina zadovoljavanja radoznalosti prvobitnog čoveka, u dvadesetom veku se suprotstavlja ponovno otkrivanje mitskih obrazaca kao „prelogičkih simboličkih sistema“ (Meletinski 10) koji leže u osnovi umetnosti. Do ove promene došlo je u velikoj meri zbog istorijskih prilika dvadesetog veka: kriza buržoaske kulture i razočaranje u evolucionizam, strahotne posledice Prvog svetskog rata, koji je poljuljao veru u same osnove civilizacije, osvit Drugog svetskog rata i progon različitih društvenih grupacija, a zatim i finansijske krize koje su pratile pomenute filozofske i egzistencijalne probleme – sve to je izazvalo strah od istorije, koji se u književnosti dvadesetog veka odrazio kroz okretanje ka mitu u vidu (re)mitologizacije književnosti.

Odnos između mitologije i književnosti (i ostalih umetničkih formi) razvijao se od samih začetaka pisane reči. Renesansa tako nasleđuje srednjovekovna alegorijska tumačenja mita, a period prosvetiteljstva posmatra mit kao praznovericu i laž, dok romantičarski duh donosi izvesno oživljavanje i osveženje mitologije u književnosti, shvatajući mit kao simboličku i univerzalno primenljivu priču. Posebno uticajna za moderno shvatanje mita bila su Šelingova razmatranja odnosa mitologije i umetnosti, u kojoj je on video najvažniji čin saznanja i „sredstvo savlađivanja dvojnosti subjekta i objekta, nužnosti i slobode, prirode i duha, realnog i idealnog, način prikazivanja istinski postojećega, samopromatranje apsolutnog“ (Meletinski 19). U neoplatonističkoj Šelingovoj estetici mitologija zauzima centralno mesto i on zastupa stav da mitološka bića imaju za umetnost isti značaj koji za filozofiju imaju Platonove ideje. Mitologija na taj način postaje i sama po sebi poezija, i to prirodna ili apsolutna poezija, a istovremeno i građa i element poezije (Meletinski 20). Šeling vidi u mitologiji

praelement i osnovu svake poezije i umetnosti uopšte, pramateriju iz koje je umetnost proistekla. Osim alegorijskom, Šeling se suprotstavlja i euhemerističkom tumačenju mita, po kojem se on shvata kao pripovest o istorijskim ličnostima i događajima, i zalaže se za simboličnost kao osnovni princip ustrojstva mitologije: „[u] mitologiji posebno ne označava opšte, nego jeste to opšte“ (Meletinski 21). Šeling izuzetno ceni antičku mitologiju i, praveći razliku između antičke i hrišćanske mitologije, naglašava da

građa hrišćanske mitologije nije priroda, nego istorija, naročito čudesno u istoriji, kao sfera providenja i moralnih vrednosti; kao simbol sveta ideja tu se [u hrišćanskoj mitologiji] ne pojavljuju priroda i biće, nego čovek i njegovi postupci, umesto obogotvorenja čoveka – očovečenje božanstva, umesto panteizma – hijerarhija (anđeli) i oštra opozicija dobra i zla (anđeo i đavo); istovremeno, pesničku religiju zamenjuje religija otkrovenja. (Meletinski 22)

Budući da mitologija predstavlja večita načela i osnovu svake umetnosti, mitotvorstvo se, prema Šelingu, nastavlja u umetnosti, i to na takav način da svaki veliki pesnik uzima kao polaznu tačku onaj deo sveta koji mu se otkrio i od njega stvara sopstvenu mitologiju. Kako svaki pesnik živi u određenom istorijskom trenutku, njemu se može otkriti samo delić svekolikog sveta. Ovakav razvoj pesništva vodi do neodređeno dalekog istorijskog trenutka „kada će svetski duh sam završiti veliku poemu koju je sam zamislio i pretvoriti u *jednovremenost* uzastopno smenjivanje pojava novog sveta“ (cit. u Meletinski 22). Šeling, dakle, veruje u ciklično vraćanje kulturno-istorijskih i mitoloških obrazaca i dopušta mogućnost večitog mitotvorstva.

Termine mitologizma, mitotvorstva, poetike mitotvorstva, poetike mita ili poetike mitologizovanja Eleazar Meletinski u studiji *Poetika mita* vezuje specifično za dvadeseti vek i posezanje za mitologijom u književnosti, koja se koristi kao oruđe „umetničkog organizovanja građe i sredstvo izražavanja nekih 'večnih' psihičkih ishodišta ili bar postojanih nacionalnih kulturnih obrazaca“ (Meletinski 9). Ritualno-mitološka škola u nauci o književnosti, zasnovana u dvadesetom veku radovima Mod Botkin (Maud Bodkin)²⁷ i Nortropa Fraja takođe je uticala na mitologizam u književnosti svojim uverenjem da svaka poetika ima mitsku osnovu. Mitologizam

²⁷ Knjiga Mod Botkin koja predstavlja začetak arhetipske kritike u književnosti je *Arhetipski obrasci u poeziji: psihološka studija imaginacije* (*Archetypal Patterns in Poetry: Psychological Studies of Imagination*) iz 1934. godine, u kojoj se Jungove teorije arhetipova primenjuju na tumačenje književnog teksta.

dvadesetog veka se može terminološki odrediti i kao remitologizacija, koja je usledila nakon demitologizacije u doba prosvetiteljstva i kasnijeg pozitivizma u devetnaestom veku, koji su mit u velikoj meri zanemarili, okrenuvši se racionalnijem predstavljanju stvarnosti.

Uticaj na moderni mitologizam izvršila je i „filozofija života“ Fridriha Ničea (Friedrich Nietzsche), koja se oštro suprotstavljala racionalističkom duhu filozofije devetnaestog veka. Ovu filozofiju zastupao je i Anri Bergson (Henri Bergson), uticajni mislilac u okvirima modernističke kulture, a nasledio ju je i egzistencijalizam, u okviru kojeg je Alber Kami (Albert Camus) u *Mitu o Sizifu* prikazao koncepciju večnog ponavljanja u svom najoštrijem, tragičnom obliku (Meletinski 29). Filozofska povezanost između Ničea, Bergsona i egzistencijalista ukazuje na Ničea kao jednu od preteča modernističkih shvatanja mita:

[p]redmodernistički karakter imaju i Ničeovo suprotstavljanje mita istoriji, njegova koncepcija nastajanja sveta kao večnog vraćanja istog, predstava o potpunoj iluzornosti filozofskih i logičkih kategorija, koje Niče smatra subjektivnim, suprotstavljanje volje za saznanjem i izgubljenog mita, najzad, posezanje za mitotvorstvom kao za nužnim sredstvom obnavljanja kulture i čoveka. (Meletinski 28)

Niče i Bergson tumače mit kao živu ideološku pojavu sadašnjice i ovo shvatanje, karakteristično za neke vidove revizije i preporoda mita u dvadesetom veku, postojaće i kod Rolana Barta i Mirče Elijade.²⁸ Za sve filozofe i sociologe koji su govorili o političkom mitotvorstvu zajedničko je to što smatraju mit „večno živim ishodištem, koje vrši praktičnu funkciju i u savremenom društvu“, ističu u samom mitu njegovu vezu sa ritualom i koncepciju večnog ponavljanja, te dalje izjednačavaju mit i ritual „sa ideologijom i psihologijom, kao i sa umetnošću“ (Meletinski 30).

U dvadesetom veku se pojavljuje niz škola koje pokušavaju da naučno objasne mitologiju: sa stanovišta ritualističkog funkcionalizma, simbolizma ili psihološkog simbolizma, ili strukturalne analize. Iako se mišljenja pripadnika različitih pravaca često

²⁸ Kao i kod, kako Meletinski navodi, Rajnholda Nibura (Karl Paul Reinhold Niebuhr) u knjizi *Vera i istorija (Faith and History)*, 1948), ili Alfreda Sovija (Alfred Sauvy) u *Mitologiji našeg doba (La mythologie de notre temps)*, 1965) (30, 382). Sociolog Alfred Sovi govori s jedne strane o političkim mitovima fašizma, buržoaske demokratije, masovnog javnog mnjenja, dok sa druge strane ukazuje i na opstanak tradicionalnih, univerzalnih, mitoloških motiva u savremenom svetu: mita o zlatnom veku, večitom vraćanju prošlosti, obećanoj zemlji i rogu izobilja. Mnogi od ovih političkih mitova zapravo su mitovi u onom smislu u kojem se ta reč već upotrebljavala u prošlosti: mitovi kao laži, iluzije, lažne propagande, praznoverja. Za Sovija je mit „[s]vaki sud koji nastaje nezavisno od iskustva i ne podudara se sa rezultatima naučne provere“ (Meletinski 31).

u određenim elementima preklapaju, na formiranje Elijadeovog mita o večitom povratku najveći uticaj je izvršila simbolička škola mitologije,²⁹ pre svega Ernst Kasirer (Ernst Cassirer) i Emil Dirken (Emil Durkheim), funkcionalista čija se misao približava simbolizmu. Dirken shvata čoveka na dualistički način – kao individualno biće i deo kolektiva, pri čemu se individualna orijentacija u prostoru i vremenu suštinski razlikuje od socijalne kategorije vremena, koja je povezana sa ritualnom periodičnošću, ili socijalne kategorije prostora, ili socijalne kategorije uzročnosti. On posmatra mitologiju kao neodvojivu od religije, te tvrdi da obe opstaju isključivo zahvaljujući kolektivnim predstavama ili idejama, koje reprodukuju i odražavaju socijalna stanja, te tako predstavljaju metafore ili simbole tih stanja: „[s]pecifičnost religije Dirken, pre svega, povezuje s kategorijom sakralnog, sa opozicijom *sakralnog* i *profanog*. Sakralno i profano kao dva vida stanja svesti odgovaraju *kolektivnom* i *individualnom*“ (Meletinski 42). Kolektivne predstave – kakva je, uostalom, i Andersonova zamišljena zajednica – omogućavaju prelazak iz profanog vremena ili prostora u sakralno vreme ili prostor, a zasnivaju se na ključnoj ulozi simbolizacije u procesu predstavljanja. Kasirer je pak naglašavao intelektualni smisao mitskih predstava i procesa i smatrao mitotvorstvo najstarijim vidom čovekove duhovne delatnosti, a svaka duhovna delatnost, pa i mitotvorstvo, prema njemu je u osnovi simboličke prirode. Govoreći o filozofiji i morfologiji mita u monografiji *Mitsko mišljenje* iz 1925. godine, Kasirer se poziva na Dirkenovu opoziciju sakralnog i profanog, koju koristi kao osnovu za svoju ideju o artikulaciji kosmosa. Prema mišljenju drevnog čoveka, koje Kasirer naziva „mitskim“ mišljenjem, „ceo kosmos je sazdan prema jednom modelu i artikulisan pomoću opozicije *svetog* i *profanog*, kao i u vezi sa orijentacijom prema svetlosti“ (Meletinski 49). Mitski prostor se, prema Kasireru, razlikuje od geometrijskog sadržinski, iako je konstruisan po istim principima kao i geometrijski prostor, principima koji podrazumevaju da svaki pravac i svaki položaj imaju specifično značenje. Osnovne prostorne opozicije, ili prostorni odnosi, jesu gore/dole, napred/nazad, i slične, a one u velikoj meri, prema Kasireru, potiču od čovekovog

²⁹ Iako se Elijade oslanjao na Jungova psihoanalitička tumačenja u svojim definicijama arhetipova, a zauzimao je ritualistički pristup, kao što je već pomenuto, utoliko što je analizirao rituale kod različitih naroda. Elijadeova razmatranja mita, o kojima će dalje biti više reči, u skladu su sa mitologizmom dvadesetog veka ponajviše u tome što on podređuje istoričnost mitotvorstvu. Osim Jungovih, na Elijadea su, po njegovom priznanju, uticale i dve Frojdove ideje: blaženstvo „početaka“ ljudskog bića i ideja da se sećanjem, ili „povratkom unatrag“, mogu oživeti izvesni traumatični ili iznenadni događaji iz ranog detinjstva (*Aspekti mita* 84).

intuitivnog shvatanja sopstvenog tela. Telo je na ovaj način u njegovoj teoriji izjednačeno sa kosmosom, a Kasirer se zaista u svojim proučavanjima poziva na mitove koji govore o postanku sveta od delova tela. On takođe skreće pažnju na to da je

orijentacija po pravcu povezana ne samo sa vrednosnim aspektom sakralnog/profanog nego i sa fizičkim razlikama dana i noći, svetlosti i tame. Osim toga, sa prostornim „pragom“ povezano je prvobitno mitsko-religijsko osećanje. O tome svedoči sakralno regulisanje ulaska i izlaska u „prelaznim“ ritualima i odnosnim mitovima. (Meletinski 52)³⁰

Određena mesta, prema Elijadeu, služe kao tačke prelaska iz zone profanog u zonu svetog. Ta mesta su ujedno i centar sveta i stvaranja kosmosa (poretka) iz postojećeg haosa (nereda), imago mundi u kome prostor poprima karakteristike svetog, a istorijski pojam vremena se povlači pred konceptom simultanosti prvobitnog mitskog Vremena. Prostorna razmatranja svakako imaju značajnu ulogu u istorijskom razvoju procesa kolonizacije, kao i u stvaranju nacija, gde se među ključne elemente, kako je već pomenuto, ubrajaju putovanje i mapiranje. Ovde valja izdvojiti dva opšta mesta u razmatranju prostora: razliku između profanog i svetog/haosa i kosmosa, kao i među između njih – prag prelaska koji je istovremeno i centar Stvaranja ili, u istoriji naseljeničkih kolonija često upotrebljavan i mitologizovan pojam granice (*Frontier*).

3.1. *Prostor i počeci stvaranja*

Prema teoretičaru prostora Ji-Fu Tuanu (Yi-Fu Tuan), „prostor“ (*space*) označava slobodu i otvorenost, neispisano prostranstvo – poput širokog mora ili velikog grada, dok se „mesto“ (*place*) određuje ljudskim prisustvom i simboličkim ispisivanjem značenja u prostor kroz ljudske aktivnosti i iskustva (3-5). Definišući mitski prostor, Tuan izdvaja njegove dve kategorije. Prva kategorija predstavlja „nejasnu i nedovoljnu spoznatu oblast koja okružuje empirijski poznati svet“ dok druga sadrži „prostornu komponentu pogleda na svet ili kosmologije“ (88) i predstavlja sistem koji, na osnovu

³⁰ Prema Kasireru se, dalje, prvobitno, mitsko vreme pretvara u zemaljsko, istorijsko ili stvarno vreme pomoću izražavanja prostornih odnosa. Mitsko osećanje biološkog vremena, u vidu svesti o životnom ciklusu, prethodi intuiciji kosmičkog vremena; isto tako, spoznaja geografskog prostora prethodi spoznaji kosmičkog prostora – kretanje, dakle, ide od subjektivnih formi života ka objektivnom shvatanju prirode: „[p]ostepeno se sve više skreće ka promatranju večnog ciklusa događaja [a] ... [p]rirodne pojave, naročito nebeska tela, postaju znak vremena, periodičnosti, univerzalnog poretka, sudbine“ (Meletinski 53). Poimanjem sopstvene ličnosti, čovek dolazi i do poimanja sveta i svog položaja u njemu, a kako mitsko mišljenje pretvara stvarnost u metaforu, svet koji čovek poima ujedno je i stvaran i simbolički. Umetnost je, po Kasireru, polje u kome se razrešava distinkcija između stvarnog sveta i sveta simboličkih predstava, i to na takav način da se slikovita, simbolička predstava prihvata kao takva.

prostornih odrednica, definiše čovekovu ulogu i položaj u svetu. Prva od dveju kategorija slična je haosu, neuređenom i bezobličnom prostoru u kojem još uvek nije stvoreno nijedno prepoznatljivo i značenjsko obeležje; radi se o mitskom prostoru koji ljudska mašta koncipira kao ono što se „nalazi sa druge strane planinskog lanca ili okeana“ i nema mnogo dodirnih tačaka sa bliskim i svakodnevnim svetom stvarnosti (86). Druga kategorija pruža mitsku sliku uređenog sveta, koji je, kako Tuan primećuje, strukturisan u odnosu na čoveka: u jednoj verziji uređenog prostora, ljudsko telo se percipira kao odraz kosmosa; u drugoj je čovek „centar kosmičkog okvira“, postavljen kao vertikalna osa tog okvira i orijentisan prema četiri ključne prostorne tačke (88). Prvu kategoriju Elijade naziva Haosom, drugu Svetom (našim svetom) ili Kosmosom, i navodi kako „ono što će postati 'naš svet' mora prethodno da bude 'stvoreno', a svako stvaranje ima svoj model: božansko Stvaranje Univerzuma“ (*Sveto i profano* 83).

Uređeni mitski prostori („kosmosi“) poznati su u svim kulturama, od kulture severnoameričkih Indijanaca, preko drevne grčke kulture, do istočnjačkih kultura, kakva je kineska, i, iako se u različitim razdobljima razvoja civilizacije i na različitim geografskim širinama manifestuje na različite načine, uređeni mitski prostor u svakom kontekstu ima nekoliko univerzalnih karakteristika. Jedna od njih je pomenuti antropocentrizam, ideja da je čovek centar kosmosa i da svojim telom on odražava kosmičke prostorne odnose, kao i jedinstvo između ljudskog društva i prirodnog poretka; druga je princip organizacije, kojim se teži da se „u prostor upiše ličnost“ (Tuan 91) i da se, klasifikacijom prostornih komponenti, u kaos unese red i bezobličnom nepreglednom kosmičkom prostoru prida značenje. Upisivanje ličnosti i značenja u prostor podrazumeva podelu sveta na četiri strane – istočnu, zapadnu, južnu i severnu – ili jednostavnije podele na levo i desno, gornje i donje.³¹ Svaka od ovakvih podela podrazumeva da se poznati svet sastoji iz četiri dela i da sve što se ne uklapa u tu sistematičnu računicu predstavlja, rečima kojima su prvi australijski doseljenici opisali novu zemlju, „petu četvrtinu sveta“, „monstrouzno ne-mesto“, „izopačeni zaostatak u matematici Božijeg stvaranja sveta“ (Brittan 75). Ovo ukazuje na to da su prvi

³¹ U drevnoj Grčkoj, na primer, posebni simbolički značaj bio je utkan u istok i zapad: „[i]stok je nosio konotacije svetlosti, beline, neba i gornjih oblasti; zapad je ukazivao na mrak, zemlju i donje oblasti“ (Tuan 95). U pojedinim kosmologijama severnoameričkih plemena, vetrovi su imali poseban značaj i antropomorfne karakteristike, a poistovećivali su se sa stranama sveta, pri čemu je „istok bio ne samo dom vetrova, već i mesto na kome se sunce rađa; zapad mesto na kome zalazi. Jug je mesto na koje putuju duše mrtvih“ (Tuan 92).

doseljenici Australiju (kao, uostalom, svi prvi doseljenici na svim novootkrivenim teritorijama) doživljavali kao Haos. Iz tog haosa se činjenična geografija stvara putem fizičke delatnosti čoveka, izgradnje, mapiranja i osmišljavanja arhitektonskih rešenja, dok se mitska geografija stvara putem mentalne i imaginativne aktivnosti, a najpre pripovedanjem i tkanjem priča „koje pretvaraju predeo u simbol, a vremenski niz događaja u 'sudbinu'“ (Slotkin 11).

Kosmosi funkcionišu na principu stalnog kretanja, koje je ciklične prirode i očitava se kako u vremenskoj smeni godišnjih doba, tako i u ciklusu ljudskog života. Na ovaj način se uspostavlja veza između čoveka, prostora i prirode, između ljudske anatomije i prostorne fizionomije. Haos, sa druge strane, ne poznaje dinamiku; u njemu su prošlost, večita sadašnjost i budućnost zaustavljene u nekoj vrsti vakuuma. Ova razlika reflektuje se i na književnost u Australiji, tačnije, na percepciju stvaralaštva u devetnaestom i dvadesetom veku. Kako primećuje Pol Karter,

evropska priroda je „emblem“ ljudskog života jer u njoj smena godišnjih doba podseća na razdoblja ljudskog života. Poezija, dakle, utoliko što kroz metaforičke prikaze evocira ljudski život, obuhvata ne samo opise prirode, već i njihovu povezanost sa ljudskim temama. (Carter 403)

Citirajući Barona Filda (Barron Field), prvog objavljenog pesnika Australije, Karter iznosi njegovu zabrinutost prirodom nove zemlje, u kojoj je smena godišnjih doba gotovo neprimetna, a prirodne i prostorne odlike samim tim nepromenljive. Drvo koje je večito zeleno i lepo, smatra Baron Fild, nije zapravo nikada lepo, jer lepota ne postoji bez promene, a prostor u kome je sve uvek isto i ne menja se, ekvivalentan je mitskom prostoru bez istorijskih odrednica (Carter 402). Kako prelaz iz devetnaestog u dvadeseti vek u Australiji označava početak stvaranja nacije, pesnici dvadesetog veka baviće se upravo dinamičnim karakteristikama prostora – mitskim graničnim prostorom između istoka i zapada, vodenim prostranstvima kao bezobličnim masama koje anticipiraju postojanje čvrstog, definisanog kopna – i na taj će način, kroz umetnički stvaralački čin pripovedanja, pokušati da stvore pesničku kosmologiju i postupkom remitologizacije upišu ideološko značenje u novootkrivenu zemlju, jer „složene kosmologije su povezane sa velikim, stabilnim i postojećim društvenim sistemima“ (Tuan 88).

Elijade kao centar Stvaranja, osu ili pupak sveta, tačku u kojoj se stapaju zemlja, raj i pakao, opisuje u različitim drevnim društvima kao neko prirodno znamenje (poput kosmičke Planine, drveta života, stene, izvora mladosti) ili pak ljudskim radom stvoreni

i posvećeni objekat (poput svetog stuba, totema, hrama, palate) (*Sveto i profano* 88-9; *The Myth of the Eternal Return* 12). Kao što u drevnim civilizacijama svako osnivanje grada ili bilo kakve naseobine, kao i uspostavljanje institucija na datom mestu, simbolički predstavlja čin božanskog stvaranja sveta i praćeno je prigodnim obredima, isti postupak se primećuje i u kolonijalnim podvizima iz novije istorije:

Na primer, pustinjski predeli koje nastanjuju čudovišta, neobrađene površine zemlje, nepoznata mora na koja se nijedan navigator nije usudio da se otisne, ne dele privilegiju izdvojenog prototipa sa gradom Vavilonom ili egipatskim nomama. Takva mesta odgovaraju izvesnom mitskom modelu, ali modelu drugačije prirode: svi ti divlji, neobrađeni predeli poistovećuju se sa haosom i tako ipak čine deo neizdiferenciranog i bezobličnog stanja pre Stvaranja. Iz ovog se razloga, kada se neka teritorija zauzme – tačnije, kada započne eksploatacija te teritorije – obavljaju rituali kojima se simbolično ponavlja čin Stvaranja: nekultivisana oblast se najpre „kosmogonizuje“, te zatim naseljava. ... Postavljanje Krsta predstavljalo je opravdanje [podviga] i posvećenje nove zemlje, „novo rođenje“ i ponavljanje obreda krštenja. (*The Myth of the Eternal Return* 10-11)

Put koji vodi do centra je težak, naporan i ispunjen raznim opasnostima, jer to je put koji zapravo predstavlja „ritual prelaska iz profanog u sveto, iz efemernog i iluzornog ka stvarnosti i večnosti, iz smrti u život, od čoveka ka božanstvu ... iz haosa u kosmos“ (*The Myth of the Eternal Return* 18). Ovakva putovanja čine standardni i neizostavni element mita o potrazi junaka, koji se, primera radi, očitava u lutanjima po lavirintu ili ekspedicijama koje se otiskuju u potragu za zlatnim runom, zlatnim jabukama, travom života, ili bilo kojim drugim čarobnim predmetom koji će samom junaku, ali i celom čovečanstvu, doneti besmrtnost, spoznaju ili smisao. Svako stvaranje, dakle, predstavlja ponavljanje prvobitnog kosmogonijskog stvaranja sveta, koji nastaje iz centra.

Znamenja koja predstavljaju centar Stvaranja opstaju i u savremenom društvu, gde se u verskim zajednicama primećuju najpre u crkvama, iako mogu poprimiti oblik bilo kojeg mesta koje za određenu zajednicu ima poseban značaj i status. Sveta mesta pokazuju nehomogenost prostora, jer predstavljaju mogućnost prelaska iz svakodnevnog, profanog i običnog životnog prostora u mitski i sveti. Takva mesta su stoga istovremeno i prag prelaska, „međa, granica koja razdvaja i suprotstavlja dva sveta“ i mesto susreta u kome ta dva sveta međusobno opšte (Elijade, *Sveto i profano* 78). U narativima koji podržavaju nacionalnu književnost postaje bitno simboličko

određivanje nekog mesta koje poprima karakteristike svetog, ne bi li se novoj zajednici dao mitski legitimitet. U početku stvaranja je najbitnije upravo diferenciranje prostora na dve suprotnosti – profanu i svetu, Haos i Kosmos, blisku i (ono)stranu, osvojenu i neistraženu, svakodnevnu i mističnu – budući da je svest o nejasnom i nedefinisanim prostoru koji okružuje poznati, empirijski svet čoveku neophodna radi orijentisanja i očuvanja osećaja sigurnosti u poznatom svetu (Tuan 86). Znanje da se izvan poznate stvarnosti nalazi neistražena oblast služi da se učvrsti položaj čoveka u poznatoj stvarnosti, u kojoj se pronalazi jedino uporište koje životu daje smisao. Kako se neistražene oblasti postepeno istražuju i osvajaju, granica između poznatog (osvojenog i stvorenog) sveta i onog haotičnog i stranog se pomera, u činu sakralizacije prostora, gde se prvobitni haos neistraženog vremenom integriše u sveti prostor nacije. Razmatrajući američku istoriju i njeno potonje mitološko i ideološko oblikovanje, Ričard Slotkin (Richard Slotkin) definiše pojam granice na sledeći način:

Mitski prostor poznat kao Granica [predstavlja] mitsku oblast čija je divljina čini istovremeno oblašću tame i zemaljskim rajem, inspiracijom i barijerom za civilizaciju; do čije su skrivene magije mogli dopreti samo sposobni i samostalni individualisti, spremni da izdrže teret usamljeničkog predela; čija su bogatstva bila u posedu mračnog i divljeg neprijatelja protiv kojeg je Amerika morala povesti rat do istrebljenja, rat u kojem je ulog budućnost civilizacije. (11-2)³²

Tama i mrak vezuju se za distinkciju poznatu još iz vremena Pitagorejaca: istočna, desna strana jeste strana svetlosti i života, dok je zapadna, leva strana – strana tame; „desno se povezuje sa 'ograničenjem', a levo sa zlom 'neograničenog'“ (Tuan 98).³³ O prostoru sa one strane Granice govori i Homi Baba u jednom opštijem smislu, ne nužno prostorno uslovljenom, u kome se „sa one strane granice“ ne nalazi nikakav novi horizont, niti začetak nove budućnosti, već „dezorijentacija, pomešanost pravaca ... istraživačko, nemirno kretanje“ (Introduction: Locations of Culture 1).³⁴ Granica dobija u istoriji kolonizacije i vremensku dimenziju, pored prostorne, te tako Baba,

³² Koncept granice je i u australijskoj istoriji povezan sa nasiljem, a označava se još i rečima „prostor izvan“, pri čemu se oni koji privremeno naseljavaju taj prostor ili žive u njemu popularno nazivaju izgnanicima, autsajderima.

³³ Drevne mitske predstave raja kao Ostrva blaženih, ili srednjovekovne predstave rajske zemlje kao Srećnih ostrva, locirale su raj na zapadu. U tim idiličnim mestima vladao je bezbrižan i lagodan život, ali se do njih moglo doći samo nakon smrti, te su dakle ta mesta implicitno podrazumevala smrtnu tamu (Tuan 98).

³⁴ Videti i (Elijade, *Slike i simboli* 41): „U arhaičnim i tradicionalnim društvima vlastiti svet se shvata kao mikrokosmos. Na granicama ovog zatvorenog sveta počinje područje nepoznatog, bezobličnog ... opasno područje demoni, utvara, mrtvih, stranaca – jednom rečju haos, smrt, noć“.

razmatrajući razne „postpravce“ s kraja dvadesetog veka, poput postkolonijalizma, postmodernizma, postfeminizma ili poststrukturalizma, primećuje kako kraj veka nije trenutak u kome se mit o jasno razgraničenom početku i kraju – kraju koji bi mogao da opravda značenje posterioronosti i konačnosti u prefiksu *post* – može održati. Prelazak iz jednog veka u drugi podrazumeva „trenutak tranzita u kome se prostor i vreme ukrštaju kako bi proizveli složene slike razlike i identiteta, prošlosti i sadašnjosti, unutrašnjosti i spoljašnjosti, uključivanja i isključivanja“ (Bhabha, Introduction: Locations of Culture 1). Ovakav tranzitni, liminalni prostor (ili trenutak tranzita, ako se govori o prelasku iz jednog veka u drugi) predstavlja međustanje (*in-betweenness*) koje stvara simboličku interakciju između dva razgraničena pojma i konstruiše između njih vezu koja onemogućava da se ti pojmovi identifikuju kao čvrsto razdvojeni polariteti „ovostranog“ i „onostranog“. U ovakvom liminalnom prostoru otvara se mogućnost postojanja kulturne hibridnosti koja „sadrži različitost bez pretpostavljene ili nametnute hijerarhije“ (Bhabha, Introduction: Locations of Culture 4). Iako prelazak „na onu stranu“ granice označava pomak, kretanje i progres, i odnosi se na budućnost, čin prelaska se ne može zamisliti, niti predstaviti, bez povratka u sadašnjost, koja, u procesu ponavljanja, postaje dislocirana:

Sadašnjost se više ne može jednostavno zamisliti kao raskidanje ili povezivanje sa prošlošću ili budućnošću, kao sinhronijska prisutnost ... Za razliku od mrtve ruke istorije, koja kao da prelazi preko perli na brojanici dok odbrojava vremenski sled, pokušavajući da uspostavi serijske, uzročne veze, sada smo suočeni sa onim što Volter Bendžamin opisuje kao prasak monadičkog trenutka iz homogenog toka istorije, kao „uspostavljanje koncepta sadašnjosti kao 'vremena sadašnjice'“. (Bhabha, Introduction: Locations of Culture 4)

Trenutak koji je lišen odnosa sa prošlošću i budućnošću, kao i liminalni prostor koji se ne određuje spram odnosa prema „ovoj“ ili „onoj“ strani, već kao „treći prostor“, ima jednaku funkciju i s prelaska iz devetnaestog u dvadeseti vek. U periodu prelaska iz jednog poretka/veka u drugi, granica postaje središte/centar, pa se i samo njeno pomeranje i širenje – osvajanje prostora sa one strane – doživljava kao stvaranje novog centra i uvod u novu kosmogoniju.

Pojam granice je od posebnog značaja u razmatranju australijskog stvaralaštva nastalog u poslednjoj deceniji devetnaestog veka – australijskim baladama, koje upravo govore o prelasku granice urbanog sveta i osvajanju divljine; to je ujedno i razlog za posmatranje ove forme balade kao začetka nacionalne australijske poezije. Širenjem

granica i stvaranjem prelaznog prostora stvorio se novi centar, iz kojeg su mogle da poteknu i nova imaginacija i nova umetnička obrada stvarnosti. U australijskom kontekstu, kao i u američkom, istok predstavlja zonu naseljavanja i urbanizacije, oblast koja početkom dvadesetog veka podleže sve većoj izgradnji i širenju gradova, dok je zapad oblast buša u koju se da odu usuđuju samo istraživači, tragači ili oni koje posao na to primora.³⁵ Granica između istočne obale i zapadne divljine predstavlja „materijalno stanje života koje oblikuje ponašanje i ideje kolonizatora i pionira“ (Slotkin 15). Uprkos njenom činjeničnom postojanju, granica, na osnovu ranijih mitoloških i kosmoloških predložaka, biva u svesti, mašti i umetnosti simbolički formulisana kao linija prelaska i transformacije, međa koja razdvaja dva različita sveta i preko koje junaci moraju preći kako bi dostigli viši stupanj spoznaje, a društvo kao kolektiv napredovalo u civilizacijskom razvoju. Proces umetničke simbolizacije jeste osnova mitologizacije: kako navodi Slotkin, „[m]itovi su iz istorije izvedene priče koje su, prenoseći se sa generacije na generaciju, stekle simboličku funkciju, koja je ključna za kulturalno funkcionisanje društva koje ih proizvodi“:

Istorijsko iskustvo ostaje sačuvano u formi narativa i kroz periodična prepričavanja ti narativi postaju tradicionalizovani. Ove formalne osobine i strukture bivaju sve apstraktnije i konvencionalnije, sve dok se na kraju ne svedu na niz snažno evokativnih i rezonantnih „slika“ ... u kojima istorija postaje kliše. Kako njihova forma postaje sve jednostavnija i apstraktnija, istovremeno se opseg referenci tih priča širi. Svaki novi kontekst u kome se priča ispripleda dodaje toj priči novo značenje, jer samo pričanje podrazumeva metaforičku vezu između prošlosti pretočene u priču i sadašnjosti. (16)

Istorijske priče o osvajanju prostora se, dakle, u kolektivnom sećanju, kao što smatra i Elijade, pretvaraju u arhetipove, koji, usađeni duboko u jezik pripovedanja, bivaju u njemu manifestovani kao metafore i simboli, koji ostvaruju umetnički efekat na osnovu toga što ih čitaoci ili slušaoci intuitivno prepoznaju i prihvataju (Slotkin 19), a veliki uticaj imaju i usled činjenice da se kolektivno sećanje zasniva na simboličkom, apstrahovanom predstavljanju.³⁶

³⁵ Tuan primećuje kako se, za razliku od pojmova istočnih, zapadnih, severnih ili južnih država, pojam „srednjih“ država u Americi nije održao dugo: centralne američke države se danas nazivaju „Srednjim zapadom“ (Middle West) (99). Na ovaj način se zapad/divljina/onostrano i kroz lingvistički simbolizam određuje kao sredina ili centar.

³⁶ Svrha stalnog ponavljanja istorijskih priča i njihovog mitologizovanja jeste pobuna i borba protiv Elijadeovog „užasa istorije“ i težnja da se kroz pripovedanje isprave greške prošlosti i poništi patnja koju su te greške izazvale kod čovečanstva. Savremenom društvu je neophodno da u narativima pronade pomirenje sa istorijom, koja je „Meduza Novog sveta“ (Walcott 370). Kristofer Brennan, jedan od pesnika

3.2. Arhetipizacija i arhetipovi

Elijade koristi reč arhetip u značenju uzornog standarda, idealnog primera, božanskog modela i apsolutnog obrasca. Svi rituali, primera radi, koji se obavljaju prilikom stvaranja nove naseobine/grada, ili prilikom naseljavanja nove teritorije, imaju svoj božanski model – svoj arhetip. Tako, na primer, brak između dvoje ljudi predstavlja simbolički čin hijerogamije, kosmičkog sjedinjenja elemenata, ili, preciznije, spajanja neba sa zemljom, pri čemu nevesta predstavlja zemlju, a mladoženja nebo (Eliade, *The Myth of the Eternal Return* 23), a obredi vezani za proslavu Nove godine predstavljaju, kroz simboličko isterivanje svih zlih i „demonskih“ impulsa, povratak u početak kosmogonije, u mitsko, prvobitno, čisto vreme (54).³⁷ Svaki izvedeni ritual, bilo da je brak, žrtvovanje ili posvećivanje, neki obred inicijacije ili bilo kakav drugi obred, najveći značaj ima u tome što čoveka-učesnika vraća u to sveto vreme, kada je arhetip datog obreda prvi put prikazan; na ovaj način se istorijsko, profano vreme u kojem čovek živi privremeno ukida. Na osnovu ovog obrasca ukidanja istorijskog vremena i/ili njegovog pretvaranja u mitsko vreme, u nacionalnim književnostima odvija se, putem mehanizama kolektivnog pamćenja i sećanja, proces mitologizacije, u kojem se ličnostima i događajima značajnim za istorijski razvoj određene zemlje pridaje status mitskih ličnosti ili događaja.³⁸

ova mitologizacija istorijskih prototipova koji su narodnim epskim pesmama podarili njihove junake odvija se u skladu sa idealnim primerima; ovi junaci su „oblikovani prema slici“ junaka iz drevnih mitova. ... Svi liče jedni na druge po činjenici da je njihovo rođenje čudesno ... [i svi] se otiskuju na putovanje do nebesa ili se spuštaju u pakao. (*The Myth of the Eternal Return* 42)

koji će u nastavku teksta biti detaljnije analizirani, koristi upravo ovu metaforu: lik Meduze/Sirene/Lilit je u svojim najužasnijim aspektima označio dosadašnji razvojni put civilizacije; da bi se taj put nastavio u smeru progressa i iskupljenja čovečanstva – da bi se čovečanstvo simbolički iznova rodilo iz mračne utrobe u kojoj se trenutno nalazi – potrebno je priznati i prihvatiti i one pozitivne odrednice njenog lika.

³⁷ Jedan od, uslovno rečeno, obreda, kojima se ukida istorijsko vreme i čovečanstvo vraća na kosmogonijski početak, jeste i deportacija, u konkretnom slučaju koji se dotiče predmeta ovog rada, iseljavanje prvih ljudi iz Engleske u Australiju. U svom radu „Put na jug: ispisivanje emigracije“ („The voyage south: writing immigration“), Kerin Golsvort (Kerryn Goldsworthy) opisuje ritual koji su na brodu *Škotski junak* u drugoj polovini devetnaestog veka praktikovali iseljenici: dvojica muškaraca bi se prikladno obukli i šetali palubom kao stara i nova Engleska; jedan bi izvrnuo džepove da predstavi siromaštvo koje je ostalo u staroj zemlji, a drugi ih napunio tako da izgledaju puni novca koje će ljudi steći u divljini nove zemlje (57).

³⁸ Ovaj proces mitologizovanja putem kolektivnog sećanja najbolje je izražen u epskoj narativnoj poeziji. Primer koji Elijade razmatra detaljnije kako bi ilustrirao proces mitologizacije istorijskih ličnosti jeste Marko Kraljević (*The Myth of the Eternal Return* 39-41).

Kolektivno sećanje, po Elijadeu, jeste aistorično i funkcioniše na principima drugačijim od onih na kojima se zasniva individualno sećanje. Kolektivno sećanje istoriju svrstava u kategorije, a ne u zasebne događaje, dok ljude identifikuje sa arhetipovima, a ne istorijskim ličnostima. Jedino što se istorijski verodostojno zadržava u kolektivnom sećanju jesu opisi običaja, prirode i predela, ili društvenih ustrojstava (sve što bismo mogli nazvati statičnim kategorijama), dok istorijske ličnosti ili događaji (koji poseduju izvesnu dinamiku) uspevaju da, kao manje ili više istorijski precizni, opstanu u kolektivnom sećanju najviše dvesta ili trista godina, iako taj period može biti i mnogo kraći i svesti se na svega nekoliko decenija (*The Myth of the Eternal Return* 43).³⁹

Prema Ričardu Slotkinu, arhetip je prerusena istorija, iz koje se stvara mit (20), koji nipošto ne predstavlja zaostatak ili nasleđe iz prošlosti, već i u savremenom svetu dvadesetog veka daje aktivan, ako ne i ključni doprinos čovekovom poimanju sveta i konstruisanju obrazaca na kojima se zasnivaju kulture. Premda mitovi imaju korene i referentne izvore u istorijskim dešavanjima i prošlosti, „njihovi odjeci i aura značenja se ne izvode toliko iz stvarnosti prošlosti, koliko iz tradicija lingvističke ili književne upotrebe“ (Slotkin 24). Iako je sačinjen od istorijskog materijala, mit je aistorijska, umetnička tvorevina, koja se konstituiše na osnovu gubitka istorijskih odrednica (Barthes 142). Suština mitotvorstva pronalazi se upravo u lingvističkoj kreativnosti, a posebno u (kolektivnim i individualnim) psihološkim podstrecima toj kreativnosti, i najpotpuniji izraz dobija u umetničkom stvaralaštvu, u kome se jezički elementi oblikuju u metafore, simbole i pesničke slike.

Arhetip je centralna kategorija Jungove psihoanalitičke škole mitologije, gde označava kolektivnu predstavu pomoću koje „umetnik podiže svoju ličnu sudbinu na nivo sudbine čovečanstva“ (Meletinski 63). Dok Slotkin i Elijade polaze od istorijskih korena arhetipova, Jung polazi od arhetipa kao psihološke forme, koja u modernom svetu preživljava u vidu snova, fantazije ili iluzija, bajke ili mita. Jung smatra da su arhetipovi srodni mitološkim motivima, ili Platonovim idejama, te ih određuje kao „mitotvorne strukturalne elemente nesvesne *psihe*“ (Meletinski 65), dok mitove definiše

³⁹ Govoreći o istoriji kao „muzi“, Derek Volkot izvodi sličan zaključak, pod приметnim uticajem Elijadea: „Smrt nekog gauča ne samo da predstavlja obično ponavljanje Cezareve smrti, već zaista postaje Cezareva smrt. Činjenica nestaje u mitu. To nije grubi cinizam koji pretpostavlja da se na svetu nikad ne dešava ništa novo; to je ushićenje kojim se sve vidi kao obnovljeno“ (Walcott 371).

kao „prvobitna otkrovenja pre-svesne duše“ (cit. u Meletinski 66) ili nehotične iskaze o nesvesnim duševnim događajima. Meletinski smatra da je upravo spajanje i izjednačavanje kategorije psihološkog ili duševnog sa kategorijom mitološkog zaslužno za panmitologizam, ili pristupanje svakom individualnom proizvodu mašte – umetničkom, pa i književnom delu, ili snu – na način na koji se pristupa mitu.

Sistematizaciju arhetipova Jung nije razradio dovoljno detaljno, a glavnu pažnju je posvetio onim arhetipovima koji imaju ključnu ulogu u procesu individuacije – pomirenja svesnog sa nesvesnim. Takvi arhetipovi su *senka*, izraz nesvesnog dela duše; *anima* ili *animus*, deo duše koji u pojedincu označava iskustvo suprotnog pola; *mudri starac* ili *mudra starica*, koji nosi značenje onoga što se skriva iza haosa života.⁴⁰ *Anima* je arhetip koji sadrži u sebi sve izraze nesvesnog i povezuje čovekovo *ja* sa unutrašnjim svetom, a eksterno se uglavnom projektuje na ličnost majke, ili drugih žena; odnos *anime* sa *mudrim starcem* ili *mudrom staricom* isti je kao odnos života prema smrti, ili prirode prema kulturi (Meletinski 68). Pored ovih osnovnih arhetipova, Jung govori i o arhetipovima transformacija, koji se javljaju u kontekstu specifičnih situacija, mesta, načina ili sredstava, a u *Četiri arhetipa* izdvaja sledeće: 1) ponovno rođenje; 2) arhetip majke; 3) arhetip duha/duše i 4) trikster, analizirajući ih kako sa psihološkog stanovišta, tako i kroz umetničke manifestacije, prvenstveno u bajkama i predanjima. Tako lik trikster, mitskog prepredenog varalice koji predstavlja negativnu verziju junaka, određuje kao podeljenu ličnost, istovremeno malicioznog šaljivdžiju i spasioca (Jung 457), čija je najviše uznemirujuća osobina upravo njegova podsvest (473), dok u raspravi sa Karlom Kerenjijem tumači njegov lik u folkloru, gde vidi staru mitemu,

kopiju neraščlanjene ljudske svesti, koja tek što je napustila životinjski svet, otelovljenje najnižih karakternih crta u čoveku. Međutim ... jedino se kroz savlađivanje apsolutne psihičke zaostalosti moglo izazvati takvo osvrtnje *ja* na daleku prošlost kolektivne svesti. Taj lik je, navodno, istovremeno i iznad čoveka ... i ispod njega usled nesvesnosti i spontanosti. (Meletinski 70)⁴¹

⁴⁰ Mudrog starca ili mudru staricu Jung smatra otelovljenjima arhetipa duha/duše, koji se u Hrišćanstvu izjednačuje sa samim Bogom, ili Satanom (Jung 395). U umetnostima se mudri starac javlja u liku mađioničara, doktora, sveštenika, učitelja, dede, ili bilo koje osobe koja poseduje autoritet (399).

⁴¹ Aspekti trikster posebno su bitni za analizu društvenog fenomena pesnika Erna Melija, „bića sposobnog za samouništenje“ (Musgrave and Kirkpatrick n.pag), o čemu će više reči biti u njemu posvećenom poglavlju. Pomenute manifestacije arhetipa duha/duše vezaćemo prvenstveno za likove Slesorove moreplovačke poezije, koji se zasnivaju na transformaciji, čijim se jednim vidom – iluzionarstvom – i sam Slesor bavio u detinjstvu.

U zajedničkoj monografiji Kerenjija i Junga, *Uvod u suštinu mitologije*, posebno se proučavaju miteme „božanskog deteta“ i „božanske devojke“. Tip devojke Jung analizira kroz njen odnos sa majkom, koristeći paradigmu Persefone i Demetre. Majka i kćer, kao odrazi smene generacija u kojoj se život kćeri nastavlja na majčin život, dok majka starošću i mudrošću nadopunjuje mladost kćerke, predstavljaju mogućnost da se postigne besmrtnost i savlada vreme. Detinjstvo je u mitologiji i umetnosti, prema Jungu i Kerenjiju, povezano sa prvobitnim nesvesnim i instinktivnim stanjem kolektivne psihe, a „[p]ovezanost rođenja i detinjstva boga ili junaka sa prvobitnom građom izražava se ... u postojanju predstava vode (arhetipski simbol haosa, prvobitne tečnosti i sl.), sunca, prvobitnog jajeta“.⁴²

Pojava zmajeva i zmija govori o pretnji da svešću potpuno ovladaju nagnonske sile. Otuda i uloga božanskog deteta kao „medijatora“ i „kulturnog junaka“. Mitemu deteta Jung ne dovodi u vezu samo sa rođenjem i postankom nego i sa „anticipacijom“ smrti ... kao i s motivima i simbolima novog rođenja, tako karakterističnim... za mitove o junacima i ep. (Meletinski 69)⁴³

Elijade takođe izdvaja *vodu* kao jedan od ključnih elemenata periodičnog obnavljanja sveta. Voda jeste odraz velikog Potopa, kome je na kosmičkom nivou ekvivalentna, a koji označava ukidanje i stapanje svih oblika i privremeni povratak u bezobličnost, u Haos (*The Myth of the Eternal Return* 59). Savladavanje vode i pobeda nad njom (često oličena u fizičkoj borbi i pobedi nad kakvim morskim čudovištem, čiji je model Aždaja – zmaj ili zmija) preduslov su za spasenje čoveka i uspostavljanje kosmičkog poretka.⁴⁴

Koristeći u velikoj meri Jungovo psihoanalitičko polazište, mit o junaku – odabranom čoveku – razrađuje njegov sledbenik Džozef Kambel (Joseph Campbell), koji sa psihoanalizom kombinuje ritualistički pristup mitologiji, pa u svojoj ranoj monografiji *Junak s tisuću lica* (*The Hero with a Thousand Faces*, 1948) izgrađuje monomit o potrazi junaka. Kambelov monomit kao osnovne i uvek prisutne elemente potrage iznosi sledeće trenutke: poziv na potragu/putovanje, uz prisustvo pomoćnika

⁴² Takođe i u *Četiri arhetipa*: „podsvest se često predstavlja vodom ili simbolima vode“ (Jung 407).

⁴³ Mitema deteta i odgovarajuća, već pomenuta, projekcija anime na lik majke, biće povezane sa stvaralaštvom Kristofera Brenana, u kojem junak lutalica postepeno dolazi do percepcije Lilit kao majke.

⁴⁴ Spasenje čoveka je neophodno, jer se sa obnavljanjem mitskog vremena briše njegova lična istorija, a sa njom i svi grehovi, nemiri, patnje i nedaće, kao i sećanje na prošlost (*The Myth of the Eternal Return* 85). U ovom kontekstu, postaje jasnije i Andersonovo izdvajanje putovanja kao jednog od ključnih elemenata u zamišljanju nacije: u sprezi sa savladavanjem vode (okeana), putovanje dobija dodatnu mitsku dimenziju, a naseljavanje nove kolonije postaje čin Stvaranja i formiranja modernog kosmosa iz postojećeg haosa.

koji obično poseduje neke magijske moći; prelazak praga avanture, nakon kojeg slede opcionalni elementi poput borbe sa zmajem, raščlanjivanja tela junaka, otmice ili raspeća – testovi kojima se iskušava hrabrost junaka i opravdava njegov status odabranog; zatim čudesno putovanje, koje se neretko odvija po noći ili po morima, i koje Kambel simbolički predstavlja kao ulazak u utrobu kita; u toj sferi nadnaravnog dolazi do svetog braka, pomirenja sa ocem i krađe eliksira, te zatim i bekstva, koje vodi do konačne borbe na prelasku praga iz nadnaravnog u stvarni svet, vaskrsnuća, spasenja i povratka, te uspešnog donošenja eliksira u svakodnevni svet. Kambelov ritualistički pristup ogleda se u proučavanju građe različitog porekla: u predanjima, mitovima i legendama iz raznih podneblja i perioda on neizostavno pronalazi ovaj obrazac monomitskog putovanja i povratka, koje ujedno ima i značaj obreda inicijacije i transformacije za junaka, a preporoda za društvo u kojem junak živi – jer eliksir koji će junak doneti sa putovanja po nepoznatom svetu jeste lek koji će zajednicu obnoviti i doneti joj blagostanje.⁴⁵ Psihoanalitički Kambelov pristup ogleda se u njegovom krajnjem verovanju da je nadnaravni svet u kojem se potraga odvija, a koji je uvek okružen opasnostima, bilo da su u pitanju noćne utvare, morske nemani ili šumska čudovišta, zapravo svet nesvesnog:

Ova dva sveta, božanski i ljudski, mogu se prikazati samo kao međusobno različiti – različiti poput života i smrti, poput dana i noći. Junak pustolovno odlazi iz znane nam zemlje u mrak; onde ostvaruje pustolovinu, ili pak jednostavno biva izgubljen za nas, bačen u okove ili doveden u opasnost; a njegov se povratak opisuje kao vraćanje iz one zone onde. Pa ipak – a u ovome je veliki ključ za razumevanje mita i simbola – ta dva kraljevstva zapravo su jedno te isto. Kraljevina bogova zaboravljena je dimenzija sveta koji znamo. A istraživanje te dimenzije, bilo ono voljno ili nevoljno, predstavlja celi smisao junakova dela. (Campbell 221)

⁴⁵ Sličnu sintagmatsku strukturalnu analizu primenio je na ruske bajke Vladimir Prop (Владимир Яковлевич Пропп) u *Morfologiji bajke* (1928), postavivši kao osnove za proučavanje bajki četiri teze: da „stalni, nepromenljivi elementi bajke jesu funkcije likova nezavisno od toga ko i kako ih izvodi“; da je „broj funkcija za koje bajka zna ... ograničen“; da je redosled funkcija uvek identičan; da „[s]ve bajke imaju strukturu istog tipa“ (29-31). Prop izdvaja 31 funkciju – tipičnu situaciju ili uopšteni postupak lika, na primer, vršenje nekakve štete (funkcija „nanošenje štete“) zbog koje junak mora da se otisne na put (funkcija „odlazak“) u drugo kraljevstvo (funkcija „prostorno premeštanje iz jednog kraljevstva u drugo“); na tom putu ima pomagače ili darivaoce nekakvog magičnog pomagala, a zadatak mu je da savlada neprijatelja koji je načinio štetu (funkcije „pobeda“, „otklanjanje nevolje ili nedostatka“) i vrati se u svoje kraljevstvo (funkcija „povratak“), gde ga opet čeka niz iskušenja (funkcije „teški zadatak“, „prepoznavanje junaka“, „razotkrivanje lažnog junaka“) pre konačne nagrade i stupanja na presto (funkcija „svadba“).

U Kambelovom monomitu postoje, dakle, situacije koje se mogu smatrati arhetipskim usled ponavljanja u svim mitovima, ili mitski motivisanim narativima o potrazi junaka. Nortrop Fraj daje sličnu definiciju arhetipa, određujući ga kao „simbol, obično slik[u], koji se u književnosti ponavlja dovoljno često da bi se prepoznao kao element totalnog književnog iskustva“ (435). Frajeva je definicija obuhvatnija od Jungove, a opet manje određena od one koju je dao Elijade (ili Slotkin), utoliko što ne opisuje postupak stvaranja arhetipa i što se odnosi samo na književnost. Između Fraja i Elijadea ipak postoje izvesne sličnosti,⁴⁶ koje se pre svega ogledaju u sintetičkom, univerzalističkom, integracionom, holističkom, globalnom pristupu disciplinama kojima se bave – pristupu koji je ujedno i podesan za razmatranje kulture jedne nacije u nastajanju, jer takav proces, kao što ćemo videti, teži da isključi sve one koji se ne uklapaju u određene stereotipe – kao i u shvatanju istorije (Elijade) i književnosti (Fraj) kao cikličnih struktura.

3.3. Strukturalistički pristup mitu. Ciklična struktura mita o večitom povratku

Jung i Kasirer, koji su, kao što je već rečeno, izvršili izvesni uticaj na Elijadea,⁴⁷ svojim simboličkim koncepcijama su takođe i nagovestili jedan novi pogled na mit, strukturalni, koji će razraditi najpre Klod Levi-Stros (Claude Lévi-Strauss), koji mitotvorstvo – slično Elijadeu – tumači kao kolektivno nesvesnu delatnost. Levi-Stros je svoja tumačenja zasnovao na proučavanju mitologije američkih Indijanaca, a etnološka proučavanja uopšte on smatra prostornim i sinhronim, za razliku od istorijskih, vremenskih ili dijahronih proučavanja, pa u tom smislu, poput Elijadea, daje prednost etnološkoj spram istorijske dimenzije. Štaviše, Levi-Stros smatra mit sredstvom za zaustavljanje vremena, a njegovo oslanjanje na etnografska istraživanja služi mu kao sredstvo protiv jungovske univerzalizacije arhetipova. Među velikim brojem kraćih i obimnijih radova koje je Levi-Stros objavio na temu mitologije svakako se ističe njegov četvorotomni kompendijum *Mitologike* (1964–1971), u kojem, između ostalog, Levi-

⁴⁶ Istoričar religije Elijade i književni kritičar Fraj upoznali su se 1960. godine na Harvardu, gde su učestvovali na simpozijumu naslovljenom Mit danas (Ziolkowski 499) i imali su veoma dobro mišljenje jedan o drugom.

⁴⁷ Jung u pogledu arhetipova, Kasirer u pogledu distinkcije između svetog i profanog.

Stros poistovećuje mit sa određenim karakteristikama muzike, čime čini korak ka poistovećivanju mitologije i umetnosti. Mitologija je za Levi-Strosa pre svega područje logičkih, iako nesvesnih, operacija, i ovaj logicizam u njegovom radu vodi ka naglašavanju paradigmatike ravnini nasuprot sintagmatskoj, tačnije, ka naglašavanju mitoloških sistema nauštrb sižea mitoloških priča. Iako primećuje kako se struktura mitskog sižea zasniva na ponavljanjima sa izvesnim varijacijama, Levi-Stros posvećuje više pažnje celovitosti strukture mitskog sižea, nego pojedinim, sintaksičkim, elementima te strukture. Kroz celovitost strukture on prati njen dijahronijski razvoj, te tako, primera radi, poredi mitemu Edipa sa mitemom Grala, tvrdeći da se žanr srednjovekovnog viteškog romana razvio iz starijeg mitološkog sistema. Mitsko mišljenje se, po Levi-Strosu, zasniva na simbolima, ali u njegovom tumačenju smisao tih simbola počiva na logici odnosa, posebno odnosa između članova binarnih opozicija kao što su visoko/nisko, toplo/hladno, levo/desno – najpre opozicija koje se opažaju na osnovu svojih čulnih svojstava, a zatim i opozicija prirode/kulture, života/smrti, dobra/zla itd.

Strukturalisti koji su, za razliku od Levi-Strosa, sintagmatsku dimenziju, ili narativnu sintagmatiku mita, smatrali važnijim poljem proučavanja od paradigmatike strane, te samim tim shvatali mit više kao pripovest ili priču, nego kao pogled na svet, potekli su od metoda Vladimira Propa, iznetog u *Morfologiji bajke*. Dok je Levi-Stros proučavao mitove severnoameričkih Indijanaca sa semantičkog stanovišta, posmatrajući njihov celokupni smisao i način na koji se kroz njih prenosi poruka, Propov sledbenik Alan Dandies je u delu *Morfologija narodnih priča severnoameričkih Indijanaca* (1964) na mitove i bajke ovih naroda direktno primenio Propov metod sintaksičke analize, pokazujući kako sintagmatska struktura ruskih bajki i predanja ima mnogo sličnosti sa strukturom bajki i mitova severnoameričkih plemena. Ujedinjenju Levi-Strosove paradigmatike i Propove sintagmatike težio je A.Ž. Gremaš, u nameri da stvori izvesno „sintetičko“ tumačenje mita i bajke (Meletinski 96). Gremaš smanjuje broj Propovih funkcija na dvadeset, i svaki par ovih funkcija prikazuje kao povezan istovremeno implikacijom (u smislu sintagmatskog redosleda i vremensko-posledične veze) i logičkom disjunkcijom (u smislu paradigmatičkog odnosa izbora između različitih funkcija). Još jedan pokušaj sinteze paradigmatike i sintagmatske strukturalističke analize mitova pruža V.E. Stener, australijski etnolog, u svom delu *O religiji*

domorodaca, u kojem dokazuje „strukturalno jedinstvo genetski nepovezanih mitova i rituala“ (Meletinski 98). Od poznijih strukturalista, pored Stenera i Gremasa, izdvaja se Rolan Bart, koji se, kao što je već rečeno, nije bavio strukturom, bilo sintagmatskom ili paradigmatskom, već postojećih drevnih mitova, već je, verujući da je „savremeno društvo 'izuzetno pogodno polje za mitska značenja“ (Meletinski 93), više pažnje posvetio mogućnosti stvaranja novih mitova. Dok je Levi-Stros smatrao da već sa novim vekom počinje proces demitologizacije, u vidu transformisanja mitoloških motiva u romanima, za Barta je sadašnjost ta koja je podložna mitologizaciji, u političke, ideološke ili ma kakve programske svrhe.

Mitologiju Bart smatra delom semiotike, u okviru koje polazi od De Sosirove i Levi-Strosove opozicije označioca i označenika, i insistira na smisaonoj praznoći označenika, verujući da je smisaono ispunjen jedino znak kao celina. Budući da je ova opozicija osnova strukturalne lingvistike Ferdinanda de Sosa (Ferdinand de Saussure), Bart smatra mit metajezikom u odnosu na jezik, ili drugostepenim semiološkim sistemom: „[p]o njegovom mišljenju, ono što predstavlja 'znak' u jeziku, u mitu se pretvara u označioca“ (Meletinski 93). Osnovna funkcija mita i savremenog mitotvorstva, po Bartu jeste da budu nečemu podešeni, namenjeni ili svrsishodni:

Mitsko značenje, za razliku od jezika, nije proizvoljno, nego je delimično motivisano analogijama. Mit se poigrava analogijom smisla i forme, pri čemu sama forma može pridati izvestan smisao čak i apsurd (nadrealizam). Bart smatra da formu njenim analogijama snabdeva istorija i da mit odabira siromašne slike, tačnije, već smisaono osiromašene, što omogućuje da im se pridaju nova značenja (karikatura, pastiš, simboli). Bart smatra da mit pretvara (na nivou znaka) istoriju u ideologiju. (Meletinski 94)

U izvesnoj meri, savremeni mit se u Bartovom tumačenju pretvara u demagoško sredstvo pomoću kojeg se određena ideologija naturalizuje, tačnije, istorija se, predstavljena kroz ideologiju, preobražava u prirodu, a smislu koji se krije iza te ideologije – smislu postojećeg znaka – pridaje se nova forma političkog mita.

Ova ideja je u velikoj meri usklađena sa Elijadeovom idejom arhetipizacije, koja takođe podrazumeva pretvaranje istorije u prirodu, tačnije, arhetip; na taj način je arhetipizacija izjednačena sa Bartovom ideologijom.⁴⁸ Mirča Elijade je stvaralačku

⁴⁸ Ove ideje su bitne u kontekstu fikcionalizacije istorijskih ličnosti, primetnom kod skoro svih pesnika analiziranih u nastavku teksta, ili pak obrnutog procesa istorizacije fiktivnih ličnosti (u slučaju Erna Melija).

karijeru započeo kao modernistički pisac, sklon misticizmu i eksperimentisanju sa vremenom, da bi kasnije napisao niz monografija posvećenih prvenstveno strukturi i istoriji mitologija i religija.⁴⁹ U delu *Aspekti mita*, Elijade navodi svoje shvatanje mita, po kojem su njegova glavna obeležja pripovedanje o postupcima nadnaravnih bića, kroz priču koja se smatra potpuno tačnom i svetom. Mit, zatim, uvek govori o stvaranju, o tome kako je nešto počelo postojati, te tako, poznavajući mitove, čovek upoznaje i poreklo stvari kako bi njima mogao da gospodari (*Aspekti mita* 20). Elijade pravi ključnu razliku između Sveta mita i Sveta istorije: Svet istorije je, „nepravičan, odvrat, demonski; srećna okolnost je da je on već u stadijumu truljenja, katastrofe su započele, te taj stari svet puca na svim stranama; on će vrlo brzo propasti, sile tame konačno će biti poražene, uz trijumf 'dobrih' – Raj će se ponovno obnoviti“ (*Aspekti mita* 74). Ideja o ponovnom, tačnije, periodičnom obnavljanju prvobitnog Raja, kao mitskog vremena i centra Stvaranja, izložena je kod Elijadesa u *Mitu o večitom povratku*,⁵⁰ njegovom prvom značajnijem delu koje je prevedeno na engleski.

Osnovne ideje mita o večitom povratku jesu arhetipovi i njihovo ponavljanje, mogućnost periodične regeneracije vremena i „užas istorije“. Elijade primećuje postojanje izvesne „arhaične ontologije“ i smatra, povučen uticajem platonističkih učenja, da ta arhaična ontologija svako ovozemaljsko carstvo (društvo ili zemlju) određuje kao kopiju nebeskog carstva, tvrdeći da „ispravna ljudska praksa u svim svojim oblicima ponavlja modele koje su joj postavila božanska dela, predstavljena u mitovima“ (J. Smith xiii). Božansko stvaranje, „arhaična kosmička svetost“, predstavlja idealnu stvarnost, koja je suprotstavljena užasu ljudskog bivstvovanja i profanog postojanja pod teretom besmisla, koji se očitava kao ništavilo, smrt i poništenje, patnja ili pak apsurd (xvi). Periodična regeneracija vremena se temelji na njegovom cikličnom shvatanju, u kome se počeci i završeci uvek iznova ponavljaju: istorijsko vreme se periodično zaustavlja ili ukida, ne bi li se potom obnovilo i započelo iznova.⁵¹

⁴⁹ Iako nema nijedno delo koje se u celini bavi književnom kritikom, Elijade je nameravao da napiše teoriju romana, nakon što je pronašao izvesne paralele između modernog romana i rituala australijskih starosedelaca (Ziolkowski 509). Te paralele su se ogledale uglavnom u frekventnoj upotrebi pojmova i izraza „novi svet“ i „uništenje i obnova univerzuma“ (509). Osim toga, i ako nije često u teorijskim delima navodio reference na književna dela, poredio je stalno književnost sa religijom (511).

⁵⁰ Elijade (kao i Bart) naglašava i politički značaj ovog opšteg mesta u istoriji religija i mitologija. Tako je, prema njemu, verovanje u obnovu Raja poslužilo kao osnovna ideja koja je motivisala i oblikovala fašizam i komunizam (*Aspekti mita* 75).

⁵¹ O cikličnoj prirodi vremena, mitskom „bezvremenom vremenu“ i istorijskom kretanju videti još i: (*Aspekti mita* 13-15; *Slike i simboli* 64-67).

Ovakvo spašavanje vremena srodno je eshatološkim mitovima, iako se od njih i razlikuje u tome što eshatološki mitovi teže ka konačnom ukidanju istorije, koje se neće odigrati ponavljanjem arhetipova, već zamišljanjem daleke budućnosti: eshatološki mitovi se ne zasnivaju na periodičnom ponavljanju početka stvaranja, već na jednom jedinom ukidanju istorije i njenom obnavljanju, koje će se desiti u nekoj neodređenoj budućnosti. Eshatološka misao je prema Elijadi postala posebno rasprostranjena nakon sedamnaestog veka, a ponajviše u devetnaestom i dvadesetom, kada je rezultirala činjenicom da čovek modernog doba oseća nemir i očaj pred „užasom istorije“, kao i pred realnim pretnjama od konačnog istrebljenja nuklearnim oružjem; da „čovek koji je napustio horizonte arhetipova i ponavljanja više ne može da se odbrani od tog užasa“ (*The Myth of the Eternal Return* 161-2). Ovaj osećaj reflektuje se i na modernu umetnost, gde se već početkom dvadesetog veka oseća „da bi se moralo govoriti o 'razaranju umetničkog jezika'“ (*Aspekti mita* 79). Modernističko razaranje jezika ima za cilj stvaranje nove *tabula rasa*, te predstavlja više od pukog razaranja – vraćanje u Haos, a moderni umetnik je „u potrazi za nečim što još nije izrazio; on mora uništiti ruševine i krš koji su se nakupili tokom prethodnih revolucija ... treba doći do nivoa zametka stvari kako bi od početka započeo povest umetnosti“ (*Aspekti mita* 79). Jer umetnici su među retkima koji shvataju da, kako Elijade tvrdi, „do pravog početka ne može doći bez stvarnog kraja“ (*Aspekti mita* 90).

Elijade smatra da je ciklični i prvobitni simbolizam ključ za razumevanje savremene književnosti; Nortrop Fraj pak u njegovim delima vidi gramatiku verskog simbolizma, čvrst sistem kojem i sam teži u svojoj književnoj kritici (Ziolkowski 498, 502). Mišljenja koja su dva autora delila mogu se svesti na sledeće postavke:⁵²

1) tumačenje predmeta kojim se bave (religije/književne kritike) nije dovoljno ako je izmešteno iz civilizacije i kulture u kojoj nastaje – čime se podvlači značaj dveju disciplina za opšti razvoj određene civilizacije/nacije;

2) Elijade veruje da svako književno delo zadržava barem u nekoj meri dimenziju svetog, jer je poteklo od mita i sna; Fraj veruje da je biblijski simbolizam pružio osnov za četiri žanrovska narativa koja izdvaja, a koja se mogu pronaći u celokupnoj zapadnoj književnosti – čime obojica autora nagoveštavaju postojanje

⁵² Detaljnije videti u: (Ziolkowski 498-522).

jednog univerzalnog mita,⁵³ judeo-hrišćanskog mita o potrazi, koji je identičan Kambelovom monomitu i zasnovan na arhetipskoj reprezentaciji;

3) i za Elijadea i za Fraja mit je pre svega priča – ima narativnu funkciju;

4) svaki narativ je nastavak ili produžetak velikih mitova o kosmogoniji i stvaranju ljudi; za Fraja se mitologija pretače u književnost, dok Elijade u književnosti vidi prežitke i kamuflaže drevnih mitova – čime se ukazuje na mitotvoračku ulogu književnosti, gde je zadatak obe discipline, istorije religija i književne kritike, „da usmere pažnju na mitske strukture književnog teksta“ (Ziolkowski 522);

5) za oba autora, mit i književnost omogućavaju bekstvo od vremena; i mit i književnost poništavaju užas istorije – dok je Elijade „aistoričan“, Frajeve književne paradigme u *Anatomiji kritike* su „transistorijske“ (Ziolkowski 503-4);

6) religija otkriva sveto, istovremeno ga maskirajući u profano; književna kritika radi to isto pod drugačijim terminima: otkriva univerzalno, maskirajući ga u individualno, istorijsko i epizodično;

7) istoričnost se prevazilazi u Elijadeovoj istoriji religija tako što se u svakodnevnom životu (ili književnosti) otkriva prisustvo transcendentnog i svetog; u Frajevoj književnoj kritici tako što analitičara prenosi na nivo imaginacije (Ziolkowski 506);

8) prevazilaženje protoka vremena dovodi do stvaranja uslova za besmrtnost (Elijade), koju Fraj izjednačava sa slobodom – a sloboda je cilj svake zamišljene nacije, pa neizostavno dobija izraz i u umetnostima.

Zaključujemo da se prevazilaženje istorije odvija kroz mit, koji u tom kontekstu dobija funkciju oslobađajućeg čina; da poezija predstavlja nastavak mitova o kosmogoniji i da je samim tim mitotvoračka, te da kritika poezije treba da u ovom smislu ukaže na njene mitske strukture. Jedna od mogućih, sistematičnih, struktura jeste ona izložena u Frajevoj teoriji mitova, koju ćemo u nastavku objasniti, a kasnije primeniti na dijahronijsku analizu australijskog pesničkog stvaralaštva.

⁵³ Budući da Australija s početka dvadesetog veka teži ka upisivanju u svetsku, globalnu političku scenu, sledi da isto tako i teži da se svojom književnošću upiše u centralni narativ zapadnog sveta; književna ideologija prati političku.

3.4. Teorija mitova kao strukturni princip poezije

Nortrop Fraj u eseju „Arhetipska kritika: teorija mitova“ polazi od mita kao strukturne osnove književnosti, koja se, posmatrana sa istorijske distance, može podeliti u faze. Ove faze odgovaraju prirodnim smenama godišnjih doba, čime se učvršćuje ritualno polazište Frajeve teorije mita, a isto tako i razdobljima ljudskog života, koji vodi od rođenja ka neminovnom sazrevanju i konačnoj smrti. Četiri faze razvoja zajedničke su kako životu i prirodi, tako i kulturi i simbolima koji, u zavisnosti od načina reprezentacije u različitim pravcima i periodima, menjaju svoje značenje; njihove osnovne karakteristike jesu cikličnost i fluidnost.

Fraj izdvaja cikličke simbole koji pripadaju svetu čoveka, božanstava, voda, biljaka, životinja, nebeskih tela i kosmičkog ciklusa; svi se oni, u kretanju iz neizmeštenog mita, gde se prvobitno javljaju, ka realističkom pripovedanju u kojem se tek naziru, mogu organizovati na tri načina. Prvi način, ujedno i izвориšte arhetipskih simbola, jeste neizmešteni mit, prvenstveno sama *Biblija*. U svom afirmativnom – apokaliptičnom – obliku, biblijska simbolika pruža sliku božanskog, idealnog sveta i stvarnosti oblikovane po modelu ljudske želje. Priroda se u apokaliptičnoj simbolici manifestuje kao zemlja izobilja, rajska bašta, vrt ili park sa drvom života; životinje kao pitome i domaće, poput ovaca koje su sjedinjene u toru; ljudsko društvo kao uređena gradska zajednica. Nasuprot idealnom svetlu stoji demonski svet koji slikovito predstavlja sve ono što ljudska želja odbacuje, dok između idealnog i demoniskog stoji slikovitost analogije, ili ljudskog sveta, u kojem se mit i arhetipski simboli javljaju implicitno, u obliku više ili manje izmeštenom od apokaliptičnog biblijskog. Analogija koja je bliža apokaliptičnim slikama božanskog sveta jeste analogija nevinosti, koja je karakteristična za književni modus romanse, a čiji su organizujući principi čednost i magija. Analogija nevinosti obuhvata slike Edenskog vrta, pastoralni i ruralni duh kojem gradovi nisu bliski, a „kula i zamak, i povremeno koliba i pustinjakova kuća, predstavljaju glavne slike prebivališta“ (Fraj 181). Životinjski svet predstavljen je simboličnim konjem, kao i leptirima i pticama, ili pak duhovima prirode, ili mitskim životinjama poput jednoroga. Druga analogija ljudskog sveta koja se više približava drugoj strani biblijskog spektruma – demonskim predstavama – jeste analogija iskustva, koja odgovara književnom modusu realizma. Slike koje preovlađuju u analogiji iskustva jesu slike geneze i rada kroz koji se dolazi do otkrića vere; umesto bašte javlja se

obrađeno imanje, a grad se preobražava u lavirint ulica u kojem se, što se realističko predstavljanje više približava ironičnom, osećaj za prostor i orijentacija postepeno sve više gube. Dok se simbolika vode u svetu nevinosti uglavnom zasniva na slikama fontana, izvora i vodenih struja, realistička slikovitost „traži Konradov 'destruktivni element', more u kojem je najčešće neko humanizovano čudovište ili neki pijani brod“ (Fraj 184). Ironička književnost, koja se rađa iz realističkog načina predstavljanja, naginje ponovo ka neizmeštenom mitu, ovoga puta ne idealnog, već demonskog sveta. Demonski svet predstavlja obrnutu simboliku kroz slike nepoželjnog i monstruoznog, parodiju idealnog sveta i distopijsku viziju u kojoj prevlađuju destruktivna strast, simbolizovana obično „bludnicom, vešticom, sirenom ili drugim ženama mučiteljicama“ (Fraj 176); društveni odnos gomile koja naginje ka životinjskim instinktima i obično nalazi žrtvu na kojoj će iskaliti nasilničke impulse; pustinje i puste zemlje poput Eliotove; opake šume i zveri poput zmaja, koji „nije samo monstruoan i opak već i izmišljen, tako da predstavlja paradoksalnu prirodu zla kao moralne činjenice i večne negacije“ (177). Kao eksponenti morala, apokaliptična i demonska slikovitost stoje kao „dve radikalno suprotstavljene dijalektičke strukture ... poželjno i nepoželjno“ (Fraj 184) i kao takve sugerišu večitu nepromenljivost (187). Analogijske slike nevinosti i iskustva, kao slike izmeštenog mita, najbolje pokazuju ciklično kretanje simbola, jer je u njima predstavljeno prilagođavanje mita prirodi (Fraj 188).

Na koji se način ovakva sistematizacija slikovitosti i simbolike manifestuje u književnosti? Nortrop Fraj izdvaja četiri kategorije ili mitosa, koje određuje kao narativne predžanrovske elemente književnosti ili žanrovske zaplete. Te kategorije naziva romantičkom, tragičkom, komičkom ili ironičkom/satiričkom (192). Iako se pojmovi tragedije i komedije tradicionalno vezuju za dramu i Fraj zaista u svojim analizama i definicijama polazi od dramskih, posebno Šekspirovih, zapleta, on ipak i sam navodi kako se odlike određenog mitosa mogu naći u bilo kojoj književnoj vrsti, gde se prepoznaju zahvaljujući karakterističnim slikama, simbolima i likovima. Četiri mitosa – komedija, romansa, tragedija i satira – odgovaraju, u skladu sa ritualističkim postavkama Frajeve teorije, godišnjim dobima: komedija je mit proleća, romansa mit leta, tragedija mit jeseni, a satira mit zime. Ovaj ciklus prati i životnu putanju junaka, koji se u mitosima komedije i romanse predstavlja kao mlad i nevin, na samom početku svog herojskog traganja, dok u mitosima tragedije i satire postaje junak sa iskustvom,

koji se nakon pređenog puta i proživljenih borbi približava smrti. Kao što je u zimi implicitno sadržan početak proleća i novog godišnjeg ciklusa, tako i književnost u svom razvoju, nakon što dođe do distopijskih, nasilnih, anomalnih predstava koje prikazuju pad junaka i karakteristične su za satirični mitos, pruža obećanje novog početka u narednom ciklusu, koji će otpočeti mitosom komedije. Komedija se zaista „na jednom polu neprimetno stapa sa satirom, a na drugom sa romansom“ (Fraj 193), baš kao i tragedija; stoga se između ova četiri mitosa nalaze prelazne forme, čiju ćemo slikovitost u pripadajućim poglavljima ovog rada objasniti detaljnije; u nastavku ćemo ocrtati samo osnovne karakteristike četiri mitosa.

Komedija, kako dramska tako i prozna koja proističe iz nje, prikazuje kretanje u smeru od jedne vrste društva ka drugoj. Polazi se od društvenog uređenja sa etabliranim pravilima i normama, kontrolisanim i obično zastarelim, neshvatljivim običajima i ritualima, kojima uglavnom upravlja neka očinska figura. Ta očinska figura – sam otac ili pak vladar, osoba koja je na visokom društvenom položaju – doživljava se kao uzurpator koji inhibira osnivanje novog, poželjnijeg poretka. Mladi junak ulazi u sukob sa takvim svetom i u toku zapleta ga transformiše, tako da se na kraju komedije uvek nešto rađa (Fraj 203). U osnovnom zapletu komedije, uzurpatori, koji su na početku sprečavali ostvarenje ambicija mladog junaka i opirali se promeni, obično ne bivaju strogo kažnjeni i isključeni iz novog društva koje se rađa, već preobraćeni, integrisani u novi poredak ili, u najgorem slučaju, uklonjeni iz novog društva na bezbedan način. U kontekstu književnosti Novog sveta, strukturni princip komedije kao prelaska iz jednog društva u drugo se može čitati kao pomeranje granica, a mladi junak kao jedan vid emigranta. Ako se pođe od definisanja društva, nacije, pa i samog pojedinca kao „strukture ideja“, emigrant je „neko u čijem su životu te krhke granice najjednom počele da se pomeraju, otvaraju, šire ili nestaju ... ne samo biće u tranziciji, već tranzitivno biće“ (Goldsworthy 53) ili nosilac promene, otelovljenje samog prelaska u novo društvo, novu naciju i novu strukturu ideja.

Mitos romanse je „od svih književnih formi ... najbliž[i] snu o ispunjenju želje i zbog toga što sa društvenog aspekta ima neobičnu paradoksalnu ulogu“ jer kroz njega, naime, „vladajuća društvena ili intelektualna klasa teži da projektuje svoje ideale“ (Fraj 221). Te ideale predstavljaju plemeniti junaci i junakinje, nasuprot kojima stoje zlikovci koji predstavljaju pretnju njihovom usponu i koji na kraju bivaju kažnjeni. Društveni

potencijal romanse leži u njenom proleterskom i revolucionarnom zanosu i potrebi da promeni društvo. Koliko god drastična bila ta promena, njena klica je u društvu uvek prisutna, pa se dešava da jedna promena vodi ka drugoj, u neprestanom ciklusu pobune i revolucije. To znači da se romansa u književnom izrazu periodično uvek rađa i deluje neizmenjenom snagom i svežinom, dok je „večita infantilnost romanse obeležena izuzetno upornom nostalgijom, njenom potragom za nekom vrstom imaginativnog zlatnog doba u vremenu ili prostoru“ (Fraj 222). Na romansi se, primera radi, zasnivaju srednjovekovni viteški romani, gotski romani osamnaestog veka, a isto tako i savremena forma stripa u kojem središnji lik opstaje godinama u stanju besmrtnosti. Osnovni element zapleta romanse jeste pustolovina, a posebno ona najznačajnija u nizu pustolovina, koju junak očekuje ceo život i koja, ako je uspešna, zaokružuje mitos romanse – potraga za nekom dragocenošću. Potraga se odvija u tri faze: prva je opasno putovanje, na kojem sledi druga faza – ključna borba u kojoj stradaju ili junak ili njegov protivnik, ili pak obojica – a treća faza je uznošenje heroja. Što je romansa bliža mitu, junak dobija više božanskih atributa, a neprijatelj demonskih, tako da junak simbolizuje snagu, mladost, plodnost, zoru i rađanje, a neprijatelj zimu i smrt, tamu i jalovost. Najizrazitije primere mitosa romanse Fraj nalazi u mitu o Perseju, *Bibliji* i legendama o Svetom Đorđu i Svetom gralu. Svi ovi narativi zasnivaju se na potrazi čiji je cilj ubijanje zmaja ili nekog njemu ekvivalentnog morskog čudovišta (biblijskog Levijatana ili edenske zmije). Morsko čudovište, često metonimijski poistovećeno sa slikom samog mora, krivo je za pustoš i jalovost zemlje kojom vlada stari i bespomoćni kralj, poput Kralja Ribara u legendi o Svetom gralu. Štaviše, „[r]itualne analogije ovog mita sugerišu da čudovište *jeste* jalovost same te zemlje, i da je jalovost zemlje prisutna u starosti i nemoći samog kralja koji ponekad pati od neizlečive bolesti ili rane“ (Fraj 225). Romansa, dakle, pruža sliku sveta kao jalovog, opustošenog i posrnulog; čovek koji živi u takvom svetu metaforički obitava u utrobi zmaja, ili na dnu mora, gde čeka odabranog junaka koji će ga izbaviti. U hrišćanskoj simbolici, odabrani junak je Hrist „u slikarstvu često predstavljen kako stoji na oborenoj nemani, zmaj je Satana, a nemoćni stari kralj Adam ... dok je crkva izbavljena nevesta“ (Fraj 226). Ova metafora se zasniva na biblijskom poistovećivanju Levijatana, Satane i edenske zmije s jedne strane, a Edena i Obećane zemlje sa druge. U biblijskoj simbolici tako postoje dva mita potrage: u prvom je Adam izgnan iz raja, „gubi reku života i drvo života i luta lavirintom ljudske

istorije dok ga Mesija ne vrati u njegovo prvobitno stanje“ (Fraj 227), u drugom je Izrael na mestu bespomoćnog kralja koji, lutajući po Egiptu i Vavilonu, teži za povratkom u prvobitno blagostanje u Obećanoj zemlji. Otuda su Eden i Obećana zemlja tipološki izjednačeni, što je takođe problematizovano u jednom od standardnih mesta postkolonijalne teorije i u istoriji Australije. Sama Engleska je, naime, vekovima bivala u književnosti povezana sa rajem. Ovo metaforičko povezivanje bilo je „podstaknuto legendama o srećnom ostrvu u zapadnom okeanu i sličnošću priče o Hesperidama sa pričom o edenskoj bašti“ (Fraj 231). Naseljenici koji su poslani u Australiju tokom devetnaestog veka imali su, kao i većina Britanaca, ambivalentna predubedenja o novoj zemlji. Inicijalno je to bila zemlja progonstva, kaznena kolonija u kojoj nije moglo da nastane ništa dobro, moralno i čisto. Poslednja grupa osuđenika poslata je u Novi Južni Vels 1868, a već i pre toga su iz kaznene kolonije počele da pristižu priče o zemlji nade, oporavka i dobrog života (Goldsworthy 54). Kada je 1851. godine u Australiji pronađeno zlato, broj imigranata koji su pohrlili iz Evrope (ali i ostatka sveta) u potrazi za bogatstvom i materijalnim ispunjenjem porastao je za sedam puta od uobičajenog godišnjeg broja doseljenika (Shaw 124).⁵⁴ Ne može se zanemariti zanos sa kojim su rani doseljenici žudeli za novom, „Obećanom“ zemljom, u kojoj će svoju budućnosti ostvariti na način koji im je u Engleskoj (ili nekoj drugoj domovini) bio uskraćen – ti se doseljenici mogu poistoveti sa junacima romanse koji doslovno moraju savladati zmajoliki prostor velikog okeana ne bi li osvojili blago koje taj zmaj krije. Njihovo naseljavanje u novoj zemlji predstavlja, često i doslovno,⁵⁵ novo rođenje i početak novog života, pri čemu je taj život, barem u početku, formiran na osnovu društvenih struktura i ideja starog sveta matične zemlje. Na taj način se zemlja porekla simbolički identifikuje sa novom zemljom, u Australiji do te mere da su i posle Drugog svetskog

⁵⁴ Vesti o zlatu pronađenom sredinom devetnaestog veka u Australiji (i Kaliforniji) rasplamsale su maštu Evropljana, učvrstivši na taj način utopijsku ideju o Australiji kao zamišljenoj zemlji izobilja i istovremeno ublaživši lošu reputaciju Australije kao moralno izopačene kaznene kolonije. Tragači za zlatom su se sjatili sa svih strana sveta, u tolikom broju da je procenat oslobođenih osuđenika među stanovnicima postao zanemarljiv (Shaw 123). Preuveličane priče o ogromnim količinama zlata privukle su mahom Engleze, Irce i Škotlandane, koji su prešli pola sveta očekujući da će se za tili čas obogatiti; u najvećem broju slučajeva bi, međutim, doživeli razočaranje, jer se ispostavljalo da je traganje za zlatom naporan i težak posao, praćen fizičkim iscrpljivanjem i psihičkom neprilagođenošću uslovima života u australijskoj divljini.

⁵⁵ Transportacija je u mnogim slučajevima bila zamena za smrtnu kaznu. Nakon odsluženja kazne u koloniji, osuđenici su mogli da vremenom steknu izvesnu svotu novca koja bi im omogućila kupovinu poseda. Takođe su mogli da promene identitet – najpoznatiji književni primer verovatno je Magvič iz Dikensovih *Velikih očekivanja*.

rata mnogi njeni stanovnici (koji su na njenom tlu i rođeni) govorili o Engleskoj kao o domu.⁵⁶

Frajev mitos tragedije specifičan je po tome što unosi u književnost „osećaj autentične prirodne osnove ljudskog karaktera“ (Fraj 246). Dok romana ocrtava likove iz snova ili bajki, komedija pretežno tipizirane likove, a satira karikature, tragedija se bavi pojedincem sa svim njegovim individualnim osobinama, pojedincem koji, zahvaljujući sopstvenim manama, izborima ili slobodnoj volji, propada. Tragički junak je posrednik između ostalih smrtnih ljudi i neke više sile koje je njima nepojmljiva – bilo da se radi o bogovima, sudbini ili sili slučajnosti – pa je kao takav on obavijen „velom tajne svog zajedništva sa onim nečim što postoji iza“ (Fraj 247). Tragički junak oseća ili postepeno stiče saznanje o tragediji samog ljudskog postojanja, a vreme koje se odvija u tragediji počinje sa padom junaka. Taj je „pad iz slobode u prirodni ciklus takođe pokrenuo protok vremena kakvo je nama poznato“ (Fraj 254) te se tako u tragediji izdvajaju dve vremenske ose. Jedna se odnosi na mitsko vreme, onako kako ga određuje Elijade – na bezvremeni svet čije se prisustvo u tragediji uvek u izvesnoj meri oseća zbog junakovog kontakta sa svetom bogova i natprirodnih sila. Druga vremenska osa jeste ona u kojoj se odvija tragička radnja – istorijsko vreme ili užas istorije, koji se prikazuje kroz

osećaj da je nemezis duboko povezan sa proticanjem vremena, bilo kao propuštanje plime u čovekovom životu, kao saznanje da je vreme iskliznulo, kao osećaj da vreme proždire život, da je ono pakleno ždrelo prošlog trenutka kada moguće zauvek prelazi u stvarno ili, u svom konačnom užasu, Makbetov osećaj vremena kao jednostavnih otkucaja sata koji idu jedan za drugim. (Fraj 254)

Ovakav doživljaj istorijskog vremena olakšava čitaocima ili gledaocima tragedije da saosećaju sa junakom i kroz njegove patnje prožive katarzu jer je, u krajnjem, osećaj neumitnog proticanja vremena poznat svakome. Tragedija tradicionalno postavlja pitanje ljudske slobode pred višim sudbinskim silama, pitanje slobodnog izbora i toga koliko čovek, napravivši slobodni izbor, zapravo gubi slobodu. Ova pitanja

⁵⁶ Iako je o ovome – australijskog povezanosti i identifikaciji sa Britanijom, kao i upotrebom Britanije kao modela za stvaranje nove nacije – već bilo reči na početku teksta, ovde naglašavamo mitske aspekte te teze. U procesu stvaranja D/drugog, veliko Drugo – imperijalni centar – doživljava se kao roditelj, majka ili otac (M-Other) (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 171). U slučaju naseljeničkih kolonija, doseljenici doživljavaju domovinu iz koje su potekli kao majku od koje očekuju pomoć i podršku. S druge strane, za autohtono stanovništvo su i doseljenici i njihova domovina pre očinska figura, koja usled (pre svega jezičke) simbolizacije i stvaranja diskursa moći vrši istu ulogu kao Lakanov Zakon oca.

postkolonijalna teorija određuje kao „delanje“ (*agency*), ili pitanje „da li pojedinac može slobodno i samostalno da pokrene radnju, ili su stvari koje čini u nekom smislu određene načinom na koji je njegov identitet konstruisan“ (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 8). Budući da se subjektivitet zasniva na ideologiji, jeziku, ili diskursu, delanje pojedinca, prema većini teoretičara postkolonijalizma i poststrukturalizma, barem u izvesnoj meri mora biti određeno spoljašnjim faktorima (*Key Concepts* 8), s time da u okvirima istorije postkolonijalizma⁵⁷ ti spoljašnji faktori nisu sudbinski ili božanski, već iza njih stoji ideologija neke grupe ljudi (u našem slučaju, ideologija nacije).

Mitos ironije ili satire prikazuje mitski obrazac iskustva i „pokušaja da se da oblik promenljivim dvosmislenostima i složenostima neidealizovane egzistencije“ (Fraj 266). Razliku između satire i ironije Fraj objašnjava tako što satiru naziva „ratobornom ironijom“ (266) koja postavlja standarde grotesknog i apsurdnog; formom koja se kolokvijalno može nazvati prepucavanjem i koja zahteva militantni stav prema iskustvu i barem trunku fantazije. Kako ovaj mitos stoji između tragedije i komedije, kao ironija se približava tragediji, a kao satira komediji. Ironija ne ismeva junaka već, objašnjavajući njegov pad, naglašava njegovu ljudskost i iznosi na videlo činjenicu da je i on tek samo običan čovek, a ne bogoliko stvorenje (Fraj 283). U svojoj drugoj krajnosti – satiri – ovaj mitos prikazuje, kao i komedija, borbu između dva društva, od kojih se jedno smatra normalnim, a drugo apsurdnim ili grotesknim (Fraj 267). Satira mora da sadrži dva osnovna elementa: predmet napada i dosetku ili humor zasnovan na fantaziji ili osećanju grotesknog ili apsurdnog (Fraj 267). Bilo da je napad usmeren ka pojedincu ili kolektivu, on mora dostići neki vid impersonalnosti kako bi bio delotvoran. Suprotna fantaziji, groteski ili apsurd jeste konvencija – tradicionalno shvatanje komičnog i neprihvatljivog – od koje polazi potreba da se ismeje ono što se u tu konvenciju ne uklapa. Umetnost u svom razvoju teži da pronađe društveno prihvaćene ideje, koje zatim fiksira i konvencionalizuje. Jednom konvencionalizovane, umetničke ideje bivaju podložne satiri, koja za cilj ima sprečavanje dominacije ma koje ideje ili konvencije. Svaka ideja i svaki intelektualni ili umetnički izraz, dakle, mogu biti podvrgnuti satirizaciji, u kojoj se otkriva subverzivna moć. Sprečavajući dominaciju

⁵⁷ U smislu u kojem termin shvataju Eškrot, Grifits i Tifinova, tako da obuhvata period od trenutka kolonizacije do današnjih dana.

svake vrste, satira brani kreativnu posebnost u umetnosti (Fraj 278). U konstruisanju postkolonijalnog mita, satira postaje bliža parodiji koja proističe iz Babinog pojma mimikrije. Kolonijalni diskurs ima za cilj da proizvede pokorne i poslušne subjekte koji će u svakom smislu odražavati i reprodukovati stavove, navike i vrednosti kolonizatora (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 13). U toj težnji se, međutim, nalazi i zametak destrukcije kolonijalne moći, jer mimikrija često poprima oblike koji prerastaju u izrugivanje i parodiranje kolonizatora. Mimikrija predstavlja „ironični kompromis“ u konfliktu između, s jedne strane, „sinhronijske panoptičke vizije dominacije [i] zahteva za statičnim identitetom“ koji postavlja kolonizator i, s druge strane, „protivpritiska istorijske dijahronije – promene, razlike“, koju zastupaju kolonizovani (Bhabha, “Of Mimicry and Man” 86). Na primeru kojim ćemo u nastavku rada ilustrovati subverzivnu moć ironije i mimikrije, pokazuje se da ove tehnike funkcionišu kao uspešne strategije otpora dominantnom modelu književnosti.

Četiri Frajeva mitosa čine jedan krug ili, bolje reći, ciklus u kojem se neprestano odvijaju kretanja i promene od jedne vrste narativa ka drugoj. Ciklus započinje komedijom, završava se satirom, a svrha ciklusa je, kao što je već rečeno, da prikaže kroz zasebne primere univerzalno i opšte. Period australijske književnosti koji ovaj rad pokriva ključan je za formiranje te književnosti kao nacionalne; stoga i započinje stvaranjem australijske legende krajem devetnaestog veka, u okviru koje se rađa australijski junak. Do pedesetih i šezdesetih godina, ta legenda već počinje da bleđi (Huggan 55), a njen razvoj ocrtan je u formi poezije, koja sadrži mit o naciji. Ciklična priroda tog mita podrazumeva i da se nakon povlačenja nacionalne legende otvara prostor za nove junake i za novi mitos koji nadilazi naciju, iako je, da bi uopšte mogao da je prevaziđe, morao iz nje da bude stvoren.

3.5. Korpus, metodologija i struktura rada

Ciklična struktura mita (mita o potrazi, naciji, ili bilo kojeg drugog) zasnovana je na ponavljanjima sa izvesnim varijacijama. Upravo su tako strukturisani i Frajevi mitosi: svima je centralna tema nekakvo putovanje junaka, njegov poduhvat, potraga ili zadatak, ali su okolnosti u kojima se oni odvijaju drugačije, drugačiji su i ishod, okvir potrage, propratni elementi i likovi. Pri odabiru pesnika koji će u centralnom delu ovog rada biti

detaljnije analizirani vodili smo se upravo ovim varijacijama, tačnije, primetnom *različitošću* pesnika i njihovog stvaralačkog izraza. Ovo svakako nije bio jedini parametar odabira, jer i pored nekoliko ovde prikazanih stvaralaca ostaje mnoštvo drugih koji takođe poseduju specifični, samosvojestveni ili na bilo koji način istaknuti izraz i stil pisanja, a povezani su sa tradicijom konstruisanja nacionalne književnosti pomoću mitskih struktura. Drugi parametri tiču se *društvenog značaja* i *književno-kritičke recepcije*, kao i *prihvatanja od strane širih masa javnosti* ili *daljih adaptacija poezije u druge umetničke forme*, što je dimenzija koja dobija poseban značaj u dvadesetom veku, sa razvojem modernih tehnologija, sve većom upotrebom radija kao medijuma komunikacije i počecima filma. U vezi sa ovim parametrima, možemo naš odabir pesnika za detaljniju analizu okvirno opisati na sledeći način:

1) baladisti iz devedesetih godina devetnaestog veka, kao i poezija Prvog svetskog rata, odabrani su zbog snažne ideološke pozadine pesama, koja je, kako je već rečeno i kao što će biti pokazano u analizi, imala ključnu društveno-političku ulogu u formiranju nacionalnog mita. Sami pesnici su, osim toga, predstavljali neku vrstu heroja u mladoj zemlji, a kroz popularizaciju u časopisu *Bilten* stekli su slavu među običnim ljudima koji su naseljavali sve kolonije. Peterson i Loson su odabrani kao najpoznatiji i najproduktivniji baladisti, a Petersonove pesme koje ćemo analizirati poslužile su kao osnova filmskih i mnogih muzičkih adaptacija;

2) ključnu ulogu pri odabiru Kristofera Brenana imala je, pored njegovih snažnih veza sa evropskom filozofskom tradicijom i eklektičkog pristupa zapadnim mitologijama, njegova različitost u odnosu na skoro sve druge australijske pesnike. Pored Bernarda O'Daude (Bernard O'Dowd), Brenan je jedan od izuzetno retkih pesnika koji otvoreno koriste aluzije na, između ostalog, grčku, rimsku, nordijsku i indijsku mitologiju i biblijske legende, dok su reference na specifično australijski prostor i iskustvo gotovo neznatne. To ga ipak ne čini engleskim pesnikom, prema Hadgraftovoj klasifikaciji, budući da je način na koji je upotrebljavao i organizovao zapadno mitološko nasleđe bio u izvesnom smislu uslovljen lokalnim okruženjem i istorijskim trenutkom, kao što ćemo u analizi njegovih *Pesama* videti. Brenan je, dalje, bio aktivno uključen u društvena pitanja Sidneja njegovog doba, a u boemskim krugovima predstavljao je upečatljivu i prodornu ličnost koja je i sama stekla status mitskog junaka, delom i zbog tragičnih događaja koji su pratili njegov život;

3) iako manje prodoran od Brenana, Kenet Slesor je takođe bio priznata ličnost u sidnejskom društvu svoga doba, a njegov društveni značaj ostvaren je prvenstveno višegodišnjim novinarskim radom i ratnim dopisništvom. U književno-kritičkoj recepciji australijske poezije Slesor zauzima mesto od velikog značaja, budući da ga većina istoričara smatra glavnim modernistom Australije, a jedna od njegovih najpoznatijih pesama, „Pet zvona“ („Five Bells“), adaptirana je, poput Petersonovih balada, u više muzičkih kompozicija i 1988. proglašena najvoljenijom australijskom pesmom;⁵⁸

4) izmišljeni pesnik Ern Meli možda na prvi pogled u ovoj selekciji, kao i na književnoj sceni u okviru koje se rodio, deluje anomalno i neprihvatljivo; međutim, njegov odabir opravdavamo činjenicom da je do danas jedan od najčešće antologizovanih pesnika Australije. Meli je, dalje, ostavio traga u vizuelnim umetnostima zahvaljujući portretu koji je izradio Sidni Nolan (Sidney Nolan), tada najpriznatiji australijski slikar, a takođe je i zaslužan za uvođenje australijske poezije na svetsku scenu na velika vrata, i to pre svega zbog odjeka koji je njegov slučaj dobio u novinama i tabloidima širom sveta;

5) Džudit Rajt je u poeziji dosledno primenjivala svoj stav po pitanju društvenih problema, i to onih koji do tada nisu bili razmatrani: problema statusa starosedelaca i ekološke svesti. Njen društveni i politički aktivizam čini je značajnom kako za istorijski razvoj Australije, tako i za razvoj poezije, budući da su pesme odraz njenih ličnih ideologija, koje u konačnici dovode do pomirenja sa zemljom (sve do tada posmatranom kao „drugo“ koje treba pokoriti i osvojiti) i autohtonim stanovništvom (posmatranim do tada kao da ne postoji). Iz ovih razloga Džudit Rajt i jeste autorka kojom završavamo analizu: njena poezija nagoveštava jedno novo shvatanje australijske nacije, a u pogledu mita, okreće se onim, u svesti belog doseljenika izbrisanim, starosedelačkim mitologijama.⁵⁹

⁵⁸ Prema mišljenju slušalaca nacionalne radio kompanije (Australian Broadcasting Corporation) (Foyle n.pag).

⁵⁹ Zbirka poezije Džudit Rajt koju uzimamo u obzir u ovom radu je *Pokretna slika* (*The Moving Image*) iz 1946. godine, kao i neke pesme iz zbirke *Dve vatre* (*The Two Fires*) iz 1955. Kod Erna Melija, razmatra se celokupni opus od 16 pesama iz *Potamne ekliptike* (*The Darkening Ecliptic*), objavljenih najpre u časopisu *Gnevni pingvini* (*Angry Penguins*) godine 1944. Građu za analizu Keneta Slesora čini pesnikov odabir *Stotinu pesama* (*One Hundred Poems*), objavljen isto 1944, iako pesme datiraju iz prethodne dve decenije. Kod Kristofera Brenana, građa se takođe zasniva na pesnikovom odabiru, skupljenom u zbirci *Pesme 1913* (*Poems 1913*). Kod baladista, analizirane su pesme koje najbolje oslikavaju mit o bušu (Petersonove „Čovek iz Snežne reke“ i „Razigrana Matilda“) i njegovu mračnu stranu (Losonova

U ovom radu, dakle, zauzimamo dijahroni pristup australijskoj poeziji. Književnoistorijski posmatrano, ovaj pregled vodi od realizma sa snažnim zaostacima romantičarskih osećanja kod baladista – a romantičarska osećanja su ujedno i najsnažniji pokretač nacionalnih težnji – preko simbolizma, nasleđenog direktno iz evropskih književnosti, čiji je predstavnik Brennan, zatim modernizma u Slesorovom stvaralaštvu, do Erna Melija koji, kao što ćemo pokazati, doslovno otelovljuje sve istaknutije karakteristike postmodernizma, a kao takav se pojavljuje već početkom četrdesetih godina. Iako se i stvaralaštvo Džudit Rajt posmatra dijahrono, u kontekstu nagle pojave postmodernizma i pratećih tendencija povratka konzervativnom pesničkom izrazu, teško je klasifikovati njeno delo u okviru nekog jasno definisanog književnoistorijskog pravca. Već je pomenuto da je Rajtova često opisivana kao pesnikinja prirode, a Alek Houp je određuje na ne mnogo drugačiji način, kao predstavnicu grupe pastoralnih pesnika. Obe odrednice ukazuju na izvesnu konzervativnost u njenom pisanju, što je možda i tačno sa versifikatorske strane, ali Džudit Rajt sa ideološke strane unosi mnoge novine u australijsku poeziju, te se tako može smatrati pesnikinjom društva jednako kao i pesnikinjom prirode.

Raznolikost građe takođe uslovljava heterogeni teorijsko-metodološki pristup. Tako ćemo na pitanja postavljena u uvodu pokušati da odgovorimo polazeći od sledećih postavki:

1) primenom Elijadeovog mita o večitom povratku pokušaćemo da utvrdimo kako se u datim pesmama konstruiše slika mitskog početka. Analitički parametar koji se pritom koristi jeste centar, odnosno njegove simboličke slike koje se u poeziji manifestuju na različite načine: kao granični prostor, neizdiferencirani Haos pre stvaranja, mesto u kome se stapaju istorijski i mitski protok vremena, ili pak oblast lingvističke signifikacije. Analizom ćemo pokušati da u pesmama lociramo prostor simultanosti, bitan za razvoj nacije kao imaginarnog koncepta (prema Andersonu) i objasnimo kako su različiti pesnici stvarali svoje umetničke kosmogonije polazeći od takvog prostora;

2) budući da se konstruisanje mitskog početka, koje se problematizuje u prethodnom pitanju, vezuje za početke nacije i nacionalne književnosti, za njega se

„Devojčice jezera Valun“), a iz *Knjige Anzaka* pesma koja nosi najviše mitoloških aluzija, te na taj način takođe oslikava mit o Anzaku.

neizostavno vezuju i istorijski, činjenični podaci. Tako konstrukciji novih mitova u Australiji, poput australijske legende ili mita o Anzaku, prilazimo delom sa stanovišta postupka arhetipizacije, onako kako taj postupak definiše Elijade, a delom iz perspektive stvaranja savremenog mita u Bartovom smislu. Istorija služi i kod Elijadea i kod Barta (kao i Slotkina) kao početna građa, koja prolazi kroz proces imaginativnog oblikovanja u kolektivnoj svesti naroda, sa ciljem da se pretvori u mit, ili u prirodno stanje stvari. U ovom smislu, sama poezija se smatra jednim vidom mitotvorstva, što je u skladu sa modernim shvatanjima mitologizacije. Analiza pesama u ovom ključu podrazumeva lociranje istorijskih ličnosti i događaja koji su služili kao osnova za pesničku mitologizaciju, kao i objašnjavanje procesa njihove transformacije u kontekstu novih mitova Australije i njihovog značaja za razvoj nacionalne književnosti;

3) kao osnovnu odliku razvoja ove nacionalne književnosti izdvajamo težnju da se ona upiše u postojeći kanon zapadne književnosti, da postoji u očima velikog Drugog (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 170), u ovom slučaju Velike Britanije ili, šire gledano, anglo-američke književne tradicije. Kao analitički parametar ovde uzimamo motiv putovanja ili potrage, koji predstavlja centralni mit zapadne i judeo-hrišćanske (prema Fraju) tradicije. U okviru ovog motiva, izdvojićemo arhetipove kao kolektivne predstave koje nagoveštavaju univerzalizaciju individualnog ljudskog iskustva (prema Jungu), ili kao slike koje se često javljaju u književnosti (prema Fraju). Koristeći arhetipske predstave koje već postoje u tradiciji zapadne književnosti, australijska književnost se približava statusu nacionalne tako što predstave junaka, deteta, majke, mudrog starca, triksteru ili varalice, ritualnih prelazaka preko granične linije i transformacije kontekstualizuje u okviru tipično australijskog prostora i istorijskog iskustva. Nakon početnog analitičkog pristupa ovim arhetipovima, uslediće pokušaj sinteze ili objedinjavanja u jedinstvenu mitsku strukturu, koja ima za cilj da dokaže kako je australijska književnost prošla kroz neophodne cikluse razvoja od detinjeg do samostalnog umetničkog izraza. U ovom smislu, korišćićemo komparativni metod, ocrtavajući paralele između četiri Frajeve narativne forme ili mitosa i stvaralaštva odabranih pesnika.

Ovakav metodološki pristup, iako zasnovan na nekoliko teorija, koje se po mnogo čemu međusobno razlikuju, u osnovi je strukturalistički, dok se istovremeno oslanja i na simbolističke, ritualističke i psihoanalitičke teorije mitologije. Pre

pristupanja analizi odabranih stvaralaca, prikazaćemo istorijski razvoj australijske poezije, od samih početaka do šezdesetih godina dvadesetog veka. Istorijski pregled služi najpre kao uvod u stvaralaštvo kojim se bavimo, a zatim i kao način da se pokaže razlika između stvaralaštva devetnaestog veka (kolonijalnog doba) i dvadesetog (nacionalnog doba). Kroz istorijski pregled ćemo takođe objasniti i zašto se dati period (od 1890. do 1960.) smatra formativnim za razvoj australijske književnosti i zašto su mitske strukture u tome imale ključnu ulogu.

Istorijski razvoj prikazan u narednom poglavlju obuhvata pesnike koji neće biti detaljnije analizirani u okviru glavnog dela rada, ali isto tako i kratak prikaz baladista s kraja devetnaestog veka, Kristofera Brenana, Keneta Slesora i Erna Melija, koji će u pripadajućim poglavljima nakon istorijskog pregleda biti detaljnije razmotreni, prema arhetipskim elementima koje njihova poezija sadrži, mitotvoračkim aspektima poezije, odnosu spram istorije, prostora i nacije i položaju u strukturi monomita. Početni istorijski pregled završava se skandalom koji je nastao nakon pojave Erna Melija, prvenstveno zbog toga što se, kako je već pomenuto, u ovom radu taj skandal smatra ključnim za razvoj australijske poezije i njeno uvođenje na svetsku scenu.⁶⁰ Prikaz poezije nakon skandala do 1960. godine dat je u devetom poglavlju, u kome se istovremeno prikazuje i rad Džudit Rajt. U ovom radu svakako pružamo samo jedno od mogućih kritičkih tumačenja, uz napomenu da se sintetički pristup oblastima australijske poezije može ostvariti i sa mnogih drugih polazišta, kao i da je takvo ostvarenje u proučavanju australijske poezije, usled malog broja do sada objavljenih studija, potrebno u okvirima daljih književno-istorijskih proučavanja.

⁶⁰ Mišljenje je zasnovano velikim delom i na članku Bila Eškrofta: (Ashcroft 28-39).

4. Istorijski razvoj poezije u Australiji

U izvesnom smislu i celu naciju, kao i jednu osobu, možemo nazvati strukturom ideja, a emigrant je neko u čijem su životu te osetljive margine [koje ograničavaju strukturu ideja] iznenada počele da se pomeraju, popuštaju i rastežu, ili da nestaju. Sve granice koje omeđavaju ljudski život, od obala njihovih zemalja, preko klasnih barijera, pa sve do kože na njihovim telima i porodičnih ograničenja, počinju da se menjaju onog trenutka kad čovek odluči da ode. A emigrant nije samo biće u stanju prelaza, već i prelazno biće; biti emigrant ne znači samo biti na granici, već biti sama granica. (Goldsworthy 53)

U svojoj sveobuhvatnoj istoriji australijske književnosti Henri Makenzi Grin deli ovu mladu književnost na četiri perioda. Prvom periodu, od samog osnivanja nove kolonije 1789. godine, do sredine devetnaestog veka (1850.) dodeljuje naziv Konflikt. Drugi, koji po njemu traje od 1850. do 1890. godine, naziva periodom Konsolidacije, dok treći (od 1890. do 1923. godine) određuje kao period Samosvesnog nacionalizma. Poslednji period, koji započinje sa 1923. godinom i traje do 1950, otprilike desetak godina pre prvog objavljivanja njegove *Istorije australijske književnosti*, Grin naziva periodom Razočaranja i svesnosti o svetu.

Period Konflikta bio je razdoblje aktivnog delanja, u kojem poezija nije mogla imati mnogo uticaja. Iza potrebe za delanjem stajali su društveni ideali o napretku pojedinca i unapređivanju njegovog statusa u zajednici, kao i ideje da „iz koje god klase doseljenici potiču ... bilo da su slobodni ili oslobođeni, obični građani ili činovnici Imperije, njihov je glavni cilj da unaprede sebe“ (Green, *History* 1: 2). Naziv „Konflikt“ odnosi se na konflikt sa samom zemljom (neplodnim tlom, visokim planinama, udaljenim ispostavama) i na konflikte unutar društva (primera radi, između vlasti i zemljoposjednika, biših zatvorenika i onih koji su rođeni slobodni) (Green, *History* 1: 5). Izvesni konflikt postoji i u samoj književnosti prvog perioda, koja se, poput svih kolonijalnih književnosti, rađa iz matične britanske kulture i započinje novi život u sasvim drugačijoj sredini. Rana književnost ilustruje „odnos između dvostrukog života u vremenu i mestu kome su australijski doseljenici pripadali“: jedno je vreme i mesto Engleska osamnaestog veka, a drugo Australija u devetnaestom veku koji se pruža pred njima (Green, *History* 1: 6). Dinamičnost i energija koje u društveno-istorijskom pogledu karakterišu ovo prvo razdoblje naseljavanja prenele su se i na drugu

polovinu devetnaestog veka, gde dostižu vrhunac sa zlatnom groznicom s početka pedesetih godina. Dok su tragači za zlatom doneli u Australiju duh demokratičnosti, poletnu snagu mladosti i samopouzdanja, industrijska revolucija učvrstila je telegrafske komunikacije i putovanja železnicom i parobrodima, a od 1850. počinje i razvoj obrazovnog sistema otvaranjem univerziteta, najpre u Sidneju, a zatim i u većini drugih australijskih kolonija.⁶¹ Razvoj obrazovanja u izvesnoj meri utiče i na položaj australijskih pesnika, koji u očima vlasti dobijaju značajniju ulogu, ponajviše zbog njihovog potencijalnog uticaja na formiranje nacionalne svesti i identiteta. Tako jedan od uspešnijih pesnika ovog razdoblja, Henri Kendal (1839–1882), uspeva da gotovo čitavog života zarađuje isključivo od pisanja poezije (Green, *History* 1: 136). Međutim, uprkos sve većoj pažnji koju društvo posvećuje pesničkoj (i uopšteno, pisanoj) reči, pesnici sve do kraja devetnaestog veka ostaju više okrenuti ka Engleskoj, nego ka Australiji. Oni svoj život u Australiji posmatraju kao nastavak života u Engleskoj; mahom su i dalje emigranti, a ne rođeni Australijanci, te su tako skloni da zanemare ono što je specifično za australijsko okruženje i što ga čini različitim od britanskog. Ukoliko i primećuju distinktivne odlike života u novoj zemlji, primećuju samo njihove razlike u odnosu na staru zemlju, i koriste te razlike kao simbole i motive u poeziji, sa ciljem da na taj način predstave Australiju britanskim čitaocima (Green, *History* 1: 139). Kako primećuje Sju Rouli,

pisci i umetnici iz poznog devetnaestog veka, čije je stvaralaštvo artikulisalo rađajuću nacionalnu svest u Australiji, takođe su smatrali sebe posrednicima kulturološkog iskustva, te ih je pojam imaginacije uznemiravao kada god bi prodreo u proces formiranja nacije. Umesto da naglašavaju postupak izmišljanja, oni su težili ka poricanju fiktivne dimenzije reprezentacije, ne bi li se tako „zamišljena zajednica“ u čijem su stvaranju učestvovali mogla konstruisati kao stvarna. (Rowley 132)

Autori iz poznog devetnaestog veka bili su mišljenja da bi imaginacija u bilo kojem obliku i vidu mogla jedino da poremeti kampanju stvaranja nacije, koju su svojim stvaralaštvom svesno podržavali, jer je imaginacija bila viđena kao subverzivni i transgresivni element koji, sa bitnim društveno-političkim ciljem u vidu, treba potiskivati i krotiti pomoću razuma (Rowley 133). Stoga pesnici perioda Konsolidacije, poput Kendala i Gordona (1833–1870) zadržavaju bliži kontakt sa idejnim osnovama matične književnosti i njihova poezija i dalje, kao i poezija prve polovine devetnaestog

⁶¹ Šest australijskih kolonija iz devetnaestog veka, koje se 1901. ujedinjuju, bile su Novi Južni Vels, Viktorija, Tasmanija, Južna Australija, Kvinslend i Zapadna Australija.

veka, lebdi između starog i novog sveta i najbolje se, po Grinu, može opisati kao „poezija izgnanika”, pesnika koji Englesku i dalje doživljavaju kao dom (Green, *History* 1: 138).⁶² U skladu s tim, pesnici reprodukuju u svom stvaralaštvu pojam i sliku „Antipoda“ koja je u evropskoj imaginaciji postojala još mnogo pre naseljavanja Australije i bila zasnovana na „radoznalosti, želji, užasu i očekivanjima“ (Rowley 134). Knjige australijskih autora iz devetnaestog veka štampale su se uglavnom u Engleskoj i publika kojoj su bile namenjene bila je engleska. S druge strane, čitalačka publika je u Australiji bila je više naklonjena proizvodima koji su dolazili iz Engleske i na kolonijalno stvaralaštvo gledala je sa podozrenjem (Green, *History* 1: 137). Ovo je jedan od faktora koji su otežavali pisanje australijskim autorima: malobrojni književni časopisi poput *Melburnške revije* (*Melbourne Review*) ili *Viktorijanske revije* (*Victorian Review*) bili su voljni da australijskim piscima isplate tek niski honorar, ili ga nisu uopšte isplaćivali.

U periodu Konsolidacije dolazi i do razvoja pevane balade, stare pesme iz buša (*old bush song*), koja vrši najveći uticaj na pisane balade s kraja devetnaestog veka, čijim procvatom i započinje 1890. godine period koji Grin određuje kao razdoblje Samosvesnog nacionalizma. Samosvesni nacionalizam u društveno-istorijskom i političkom smislu odražava se i na pitanje nacionalne književnosti, koje „postaje sve izraženije sa porastom populacije rođenih u Australiji“ (Kampmark 11), a u osnovi nosi romantičarske odlike

pouzdanja i ... optimizma koji su, nakon što su ih zasenile okolnosti [Prvog svetskog] rata, nanovo privremeno zablistali nakon pobeđe i prosperiteta koji je usledio, a zatim izbledeli i nestali u tami Depresije i Drugog svetskog rata, u razočaranju koje je obeležilo društveni i literarni život [narednog] perioda. (Green, *History* 1: 347)

Književnost na razmeđu dva veka odražavala je društvene i političke prilike, zadobivši obeležja svesrdnog demokratskog nacionalizma, socijalne svesti i uzajamnosti, osećanja koje je najbolji izraz dobilo u konceptu „zajedništva“ (*mateship*), koji je najkarakterističnije zastupao pesnik i prozni pisac Henri Loson (1867–1922) (Green, *History* 1: 348). Sa političkom demokratizacijom dolazi i do književne: pisana reč, a

⁶² U devetnaestom veku se postepeno formira književni lik izgnanika ili litalice, koji i tokom celog dvadesetog veka ostaje prisutan u australijskoj književnosti (Clarke 67-78). Njega odlikuje izuzetna sposobnost opstanka, a uz ovaj lik paralelno se oblikuje i povezana književna tema „potrage za identitetom kao posledice diskontinuiteta i kulturne dislokacije“, koja, uz osećaj izgnanstva, „spada u osnovne preokupacije kasnije australijske književnosti“ (Kampmark 11).

posebno poezija, dobija ogromnu čitalačku publiku i budi interesovanje javnosti, a javlja se i sve veći broj pesnika koji objavljuju balade, koje se prodaju u stotinama hiljada primeraka (Green, *History* 1: 351). Australijska balada je jedinstveni izraz nacionalističkih tendencija mlade australijske književnosti; realistična je po načinu obrade teme, dok je po tački gledišta u potpunosti romantičarska i predstavlja

delo čoveka koji je, iako je voleo unutrašnjost u kojoj je i odrastao, morao da provede veliki deo života u gradu, tako da mu ruralni život, premda ni u kom slučaju ne zatvara oči pred njegovim nedostacima i teškoćama, i dalje predstavlja ideal. (Green, *History* 1: 356)

Veliki udeo u popularizaciji i širenju poetskih formi imaju časopisi, prvenstveno tada najznačajniji književni časopis, sidnejski *Bilten*. Prvi broj *Biltena* izašao je 1880. godine i časopis je imao veliki kulturni značaj sve do Prvog svetskog rata: ohrabrivao je mlade pesničke talente savetima i kritičkim mišljenjem i objavljivao poeziju mahom namenjenu publici iz unutrašnjosti zemlje i jednostavnijim književnim ukusima. Nakon rata značaj časopisa postepeno opada, a sadržaj i ideologija *Biltena*, u svetlu internacionalizacije kulture i otvaranja Australije za prihvatanje i deljenje književnog iskustva, postaju zastareli.⁶³ Šezdesetih godina dvadesetog veka, časopis je obnovljen i modernizovan, te je u novom izdanju izlazio sve do 2008. godine.

Romantičarski idealizam prenošen kroz balade putem *Biltena* posustao je u ranom dvadesetom veku, posebno nakon velikih ljudskih žrtava tokom rata na Galipolju, u Flandriji i Somi, a zatim i pokleknuo pred Depresijom, razočaranjem usled izostanka obećanog i izmašanog posleratnog blagostanja, a nešto kasnije i pred zlokobnim slutnjama o početku Drugog svetskog rata. U ranom dvadesetom veku, realistički prikazi u književnosti su potisnuli i zamenili dotadašnji romantičarski pristup, dok se do tada prisutni nacionalni sentiment povukao pred nekakvom vrstom kosmopolitanizma, osećanja da je Australija deo sveta i da stoga mora uzeti učešća u rešavanju svetskih pitanja. Iako Grin prilikom pisanja svoje *Istorije* nije u situaciji u kojoj bi mogao objektivno sagledati ono što naziva Četvrtim periodom, periodom Razočaranja, iz jednostavnog razloga što između pisanja *Istorije* i književnosti datog perioda ne postoji

⁶³ *Bilten* je od osnivanja bio časopis snažne nacionalističke orijentacije, „samoproklamovani organ nacionalne svesti“ (Ackland 76). Politika časopisa bila je da stvori sliku Australije kao jedinstvene i ujedinjene zemlje, pa se u te svrhe Žil Fransoa Arčibald (Jules Francois Archibald), suvlasnik i dugogodišnji urednik *Biltena*, trudio da u svakom nedeljnom broju objavi radove autora iz svih šest australijskih kolonija. Književni prilozi doprinosili su stvaranju „mahom maskuline i često humoristične verzije australijskog identiteta, zasnovane na pojmu granice, koja i do danas zadržava svoju popularnost i tržišnu vrednost“ (Kirkpatrick 200).

vremenska distanca, on ipak primećuje jedno: da je prozno stvaralaštvo dvadesetog veka usmereno i dalje ka isticanju onih elemenata australijskog života koji su tipično australijski i različiti od života u Americi, Evropi ili bilo kom drugom delu sveta. Prozni pisci su, prema Grinu, skloni tome da zanemare „one osobenosti koje Australija i Australijanci dele sa čovekom kao čovekom i životom kao životom“ (Green, *History 2*: 848) – rečju, ne pridaju dovoljno pažnje univerzalnom čoveku i univerzalnim životnim obrascima. S druge strane, najboljim australijskim pesnicima ovog perioda to polazi za rukom:

Houp, Mekoli, Džudit Rajt, a takođe i Slesor i Fildžerald na sebi svojstvene načine, zaista postavljaju pitanje šta je život kada se zagrebe ispod površine, koja je njegova suština; oni zaista uspevaju da pronađu neke izvore misli i delanja koji leže u osnovi života. (Green, *History 2*: 849)

Ovakva univerzalizacija značenja poezije, ostvarena kroz povezivanje prošlosti i sadašnjosti u jedinstven tok „da bi se otkrila njihova jedinstvena metafizička priroda“ (Meletinski 378), jeste jedan od uobičajenih postupaka mitologizacije u umetnosti dvadesetog veka. Druga karakteristika australijskog pesništva (kao i proze) perioda Razočaranja, pored povratka univerzalnim izvorima misli i delanja, jeste i potreba da se razotkrije i predstavi istina u najsirovijem obliku, posebno ako očekivana istina služi tome da se neko do tada prihvaćeno i prijatno ubeđenje dokaže lažnim i ispraznim (Green, *History 2*: 850). Ovakav način umetničkog predstavljanja još više udaljava australijsko stvaralaštvo od romantičarskih ideala i vodi ga ka oštroj satiri, koja može biti usmerena protiv raznih društvenih, političkih ili umetničkih fenomena, i koja nagoveštava izvesni preokret u uvreženim načinima mišljenja i kreativnog stvaranja.

Ukratko opisana Grinova periodizacija australijske književnosti donekle prati i razvojne faze koje izdvaja Linda Hačion – imitaciju, asimilaciju i internalizaciju, revolt. U periodu Konflikta, u prvoj polovini devetnaestog veka, primećuje se balansiranje između matične britanske kulture i nove australijske stvarnosti, kao i čuđenje pred novom zemljom, a malobrojna književna dela nastala u tom periodu stilom su možda i u pravom, čistom, smislu reči deo britanske književnosti, s obzirom na to da je većina autora zapravo i bila rođena u Velikoj Britaniji. Imitacija britanskih književnih formi u ovom periodu dovodi do njihovog čvršćeg prihvatanja i prisvajanja u periodu Konsolidacije, u vreme Henrija Kendala i Adama Lindzija Gordona. Prva polovina dvadesetog veka i Samosvesni nacionalizam fokusirani su na unutrašnju pobunu protiv

usvojenog književnog izraza, očitano u osnivanju književnih časopisa poput *Biltena* i kreiranju specifične australijske balade. Nastavak razvoja australijske književnosti nakon dvadesetih godina dvadesetog veka donosi sa sobom preispitivanje onoga što je prihvaćena dominantna forma potisnula, a to se možda najbolje vidi kod pesnika koji su pokušavali da obnove zanimanje za elemente starosedelačkih australijskih kultura, bilo da su oni sami bili aboridžinskog porekla (poput Udžeru Nunukal [Oodgeroo Noonuccal]) ili pak evropsko-australijskog (Džudit Rajt ili grupa Džindivorobak [Jindyworobak Movement]).

Kao što je već pomenuto, početne analogije koje se uspostavljaju između starog evropskog sveta i novog prostora čine neizostavni deo uključivanja doseljenika u život na novoj teritoriji, kao „percepcijski mostovi, sagrađeni od prenosivih konceptualnih vokabulara, koji predstavljaju način posmatranja, razumevanja, predstavljanja i procenjivanja ljudi, mesta i ideja“ (Brittan 77).⁶⁴ Alis Britan ovu naviku posmatranja novog sveta britanskim očima karakteriše kao „istorijsku“: uslovljenu istorijskim prilikama kolonijalne ekspanzije Velike Britanije, putovanjima i trgovinom širom sveta i vekovnom usredsređenošću na samo jedan mali deo zemaljske kugle, koji je služio kao referentna tačka u prostoru, te tako omogućio označavanje novih zemalja imenima kao što je Novi Južni Vels – novi u odnosu na stari svet, južni u odnosu na položaj Velike Britanije na mapi sveta i Vels, kao deo same Britanije (Brittan 79).⁶⁵ Iako se ovakva nomenklatura zasniva pre na prostoru nego na vremenu, njena prostorna određenost jeste one vrste koju Pol Karter naziva „prostornom istorijom“: „prostornost kao jedan vid nelinearnog pisanja; kao jedan vid istorije“ (Carter 376). Govoreći o pesnicima

⁶⁴ Prema Homiju Babi – koji o ovakvim analogijama govori kao o „mimikriji“, metonimiji prisustva ili delimičnoj sličnosti – radi se o „želji za reformisanim, prepoznatljivim Drugim“ (“Of Mimicry and Man“ 86). Sticanje autentičnosti se mimikričnim ponavljanjem ne može postići i predstavlja krajnju ironiju položaja kolonijalnog subjekta (88), jer se težnjom kolonizovanih naroda (naseljenika u slučaju naseljeničkih kolonija) da budu što sličniji dominantnom imperijalnom modelu implicitno priznaje da između centra i kolonije postoji odnos različitosti. U slučaju naseljeničkih kolonija, postoji mogućnost izgradnje samostalnog identiteta, zasnovanog na početnom mimikričnom ponavljanju matične kulture, uz prateću opasnost da taj identitet bude i previše sličan imperijalnom modelu.

⁶⁵ Benedikt Anderson takođe govori o praksi imenovanja osvojenih teritorija dodavanjem odrednice „novi“, a izdvaja i jednu činjenicu koja je u slučaju kolonizovanih zemalja bila specifična. Sam atribut „novi“ je kao deo toponima postojao i ranije, a označavao je „naslednika ili nastavljača“ nekog mesta koje je nestalo (Anderson 187). Ovaj dijahronijski aspekt je u slučaju kolonizacije zamenjen sinhronijskim, gde nova mesta postoje uporedo sa starima, kao „idiomatski izraz bratske ili sestrinske konkurencije, a ne nasleđivanja“ (Anderson 187). Sinhronijska dimenzija doprinosi, kao što je već navedeno, stvaranju osećaja zajedništva sa hiljadama ili milionima drugih (nepoznatih) ljudi, te tako i stvaranju nacije kao zamišljene zajednice. Osim toga, Andersonova distinkcija između dijahronije i sinhronije ukazuje i na vremensku – istorijsku – dimenziju koja, pored prostorne, postoji u ovakvoj nomenklaturi.

Novog sveta – od Vitmana do Nerude – Derek Volkot, pesnik sa Karipskih ostrva, naglašava da oni „odbijaju ovaj osećaj istorije“ i da je „njihova vizija čoveka u Novom svetu adamska“ (Walcott 371):

[o]vi pisci odbijaju ideju da je vreme predstavljeno istorijski i vraćaju se prvobitnom konceptu vremena kao mitskog ... Za njih je istorija zapravo fikcija, odana prigodnoj muzi, sećanju. Njihova je filozofija, zasnovana na preziru prema istorijskom vremenu, revolucionarna, jer ono što oni ponavljaju Novom svetu jeste njegova istovremenost sa Starim svetom. ... [M]etoda po kojoj učimo prošlost, kao napredak od motiva do događaja, ista je kao ona po kojoj čitamo pripovednu prozu. Vremenom svaki događaj postaje proizvod sećanja, te tako i podlozan izmišljanju. Što su činjenice dalje, to se više istorija okamenjuje u mit. (Walcott 370)

Ovakav proces pretvaranja istorije u mit, već definisan kod Elijadea, u australijskoj poeziji počinje upravo sa stvaranjem balade krajem devetnaestog veka, u vreme Samosvesnog nacionalizma, ili prvog izražavanja pobune protiv standardnih pesničkih formi i izraza, usvojenih iz britanske poezije.⁶⁶ Stoga se čitav devetnaesti vek u književnosti nastaloj u Australiji može odrediti kao istorijski; kao epoha koja je nadgrađena na postojeću britansku književnost. Štaviše, upravo su dnevници putnika i istraživača, pisma pisana voljenima u evropskoj domovini, kao i prvi pokušaji iscertavanja geografskih karti, ujedno i prvi književni zapisi na kojima je zasnovana dalja australijska književnost. Ove forme pisanja predstavljaju za Kartera „književnost prostorne istorije“ (Carter 376). Dok se ovakva književnost može svrstati pod odrednicu kolonijalne književnosti koju opisuju Eškroft, Grifits i Tifinova, nova književnost Novog sveta, ili nacionalna književnost, koja započinje u slučaju Australije nešto pre početka dvadesetog veka, otpočinje svoj život mitski. Mitovi na koje se oslanja pritom nisu mitovi o rajskoj zemlji na južnoj hemisferi ili o plemenitom divljaku, jer su ovi mitovi oduvek bili konstrukt Starog sveta i njegove nostalgije za izgubljenom (istorijskom) nevinošću. Velika poezija Novog sveta nema pretenzija na takvu nevinost: „jabuke iz njenog drugog rajskog vrta imaju opori ukus iskustva“ (Walcott 372). U tom smislu su i strukture na kojima se ona zasniva proizvod delovanja mitskih obrazaca na svest ukaljanu istorijskom spoznajom, a ujedno i vođenu ideologijom nacionalnog osvešćenja.

⁶⁶ Australijska balada, kao izraz pobune protiv ustaljenih britanskih pesničkih formi, ruši literarnu granicu između usmene i pisane reči (Huggan 51), anticipirajući na taj način i druge vidove brisanja granica – pomenute prostorno-vremenske distance između starog i novog, kao i potonju transgresiju granice između belih doseljenika i starosedelaca, koja će se najpre primetiti u stvaralaštvu Džindivorobaka (Birns 184).

4.1. Kolonijalno doba: istorijska poezija

Pre nego što je naseljena, Australija je u mašti evropskih naroda bila izmaštana. Prve predstave Australije povezivale su je sa drevnim grčkim zamislama o nepoznatoj Velikoj južnoj zemlji – *Terra Australis Incognita* – koja mami obećanjem izobilja i nepresušnog prirodnog bogatstva. Upravo su se sa ovakvim predstavama prvi holandski istraživači otisnuli u sedamnaestom veku ka Južnim morima, u potrazi za primamljivim evropskim snom o obećanoj zemlji na ostrvu bujne vegetacije i večito blage klime. Kao i druga, manja, pacifička ostrva, Australija je u svesti Evropljana predstavljala zemaljski Raj, preinačen u specifičnu vrstu „okeanskog Raja“, čiju sliku nije „mogla da ugrozi ni geografska, a ni bilo koja druga 'stvarnost'“:

Objektivna stvarnost nije imala nikakve veze sa „okeanskim Rajem“, čije je postojanje bilo gotovo teološkog karaktera. On je preuzeo, prisvojio i prilagodio sve slike Raja koje su pozitivizam i scijentizam potisnuli. Zemaljski Raj u koji je verovao čak i Kristifor Kolumbo (nije li on mislio da ga je otkrio?), u XIX stoleću postao je ostrvo u Južnom moru; njegova uloga u ustrojstvu čovekove psihe ostala je pak ista: tamo, na ostrvu, u „Raju“, život se odvija izvan Vremena i Istorije ... život savršenog čoveka, život Adama pre pada. (Elijade, *Slike i simboli* 10-11)

I kroz rani devetnaesti vek održale su se slike Australije kao Arkadije, rajske izvanvremenske zemlje, pastoralnog ideala preindustrijske nevinosti i jednostavnog života (Brittan 76), iako su brodovi pod britanskom zastavom, kada su u osamnaestom veku pristali na australijsko tlo, pronašli nepristupačnu zemlju sa teškim uslovima života. Kako su u međuvremenu, uporedo sa razvojem britanske trgovačke i vojne sile, i sami pojmovi izobilja i obećane zemlje poprimili novo, materijalno uslovljeno značenje, australijsko kopno je prigodno označeno kao *terra nullius* – ničija zemlja – čime se omogućilo putnicima, moreplovcima, osvajačima, zvaničnicima vlasti i monarsima da zemlju prisvoje i iskoriste sve što se u njoj da iskoristiti, ali isto tako i da u nju upišu sopstveni identitet i kulturu.

Prvi evropski doseljenici stupili su na novi kontinent 1788. godine, kada je kontingent britanskih zatvorenika, zajedno sa službenicima Imperije i administrativnim radnicima, dospeo Prvom flotom u novu kaznenu koloniju, koju je Ser Džozef Benks⁶⁷ nazvao Botani Bej, a koja se nalazi na teritoriji današnjeg Sidneja. Sredina u kojoj su se

⁶⁷ Sir Joseph Banks (1743–1820). Ser Benks je bio prirodnjak i botaničar koji je učestvovao u prvom putovanju kapetana Džejmisa Kuka (James Cook) u Australiju. Ser Benks je zaslužan za uvođenje novih, australijskih biljnih vrsta u nomenklaturu (između ostalih, eukaliptusa i akacije).

doseljenici zatekli predstavljala je dijametralnu suprotnost evropskoj klimi i geografiji, a sami doseljenici – bilo da se radilo o osuđenima ili administrativnim radnicima – nisu u Australiju došli svojom voljom i predeo sa kojim su se suočili doživljavali su kao monoton i neprijateljski nastrojen (V. Smith 73). Susreti sa domorodačkim stanovništvom, do tada nepojmljivim geološkim karakteristikama, florom i faunom koja nije sličila ničemu što su mogli videti u Evropi, usloveli su kod ovih ljudi potrebu da nova iskustva prilagode britanskim okvirima i pogledima na svet koji su do tada omeđavali njihovo poimanje. Stoga je i prva poezija napisana na australijskom tlu po formi, temama i dikciji pripadala britanskoj romantičarskoj i viktorijanskoj poeziji devetnaestog veka.

Prvi zvanični australijski pesnik bio je oslobođeni zatvorenik Majkl Mesi Robinson, takozvani pesnik laureat Novog Južnog Velsa (Michael Massey Robinson, 1747?–1826). Robinson je tokom druge decenije devetnaestog veka pisao pesme u čast godišnjica osnivanja kolonije i ode povodom rođendana engleskih vladara koje, po gotovo identičnom obrascu, počinju opisom slavnih podviga drevne Grčke, zatim Rima i na kraju Albiona, koji ratnim pohodima ili mirnodopskim trgovačkim poduhvatima stiče blagostanje za matičnu zemlju, ali isto tako i za kolonije diljem sveta, uključujući i onu na australijskom tlu (Hadgraft 5).⁶⁸ Prvu zbirku poezije objavio je 1819. Baron Fild (1786–1846), rođeni Englez koji je 1816. godine prihvatio položaj sudije Vrhovnog suda Novog Južnog Velsa, a ona je nosila naziv *Prvi plodovi australijske poezije* (*First Fruits of Australian Poetry*). Sadržala je samo desetak stranica ispunjenih dvema pesmama komične tematike: „Cvetovi Botani Beja“ (“Botany-Bay Flowers”) i „Kengur“ (“The Kangaroo”). Drugom izdanju, objavljenom 1823. godine, pridodate su još tri pesme, od kojih su dve napisane u slavu kapetana Kuka i ser Džozefa Benksa. Vivijen Smit daje sažeti prikaz Fildove poezije:

Po svojim pokušajima da predstavi nove teme (kengura i crnog labuda) u okviru uspostavljene književne forme, nasledene od Miliona i Marvela, kao i po svom shvatanju Australije kao zemlje oprečnosti, [Fildova poezija] postavlja obrazac za veliki deo australijske poezije devetnaestog veka, u kojoj se pokušava uspostaviti veza između starog i novog sveta. (V. Smith 74)

⁶⁸ Mesi Robinson je objavljivao ode u *Sidnejskoj Gazeti* (*The Sydney Gazette*) od 1810. do 1821. Mesijeve ode prve su štampane pesme na australijskom tlu.

Primeru radi, u šaljivoj pesmi „Kengur” Fild razmatra položaj ove životinje neobičnog izgleda među drugim božjim stvorenjima i poredi kengura sa sfingom, sirenom i kentaustom, Pegazom i himerom – bićima poznatim iz mitološkog nasleđa Evrope. Kengur, „duh Australije”, za njega predstavlja spoj veverice i jelena – spoj kojim se novo i nepoznato označava pomoću poznatih i ustaljenih pojmova. Pored toga, činjenica da se kengur poredi sa monstruoznim mitološkim bićima ukazuje na to da se, u samim začecima književnosti na australskom tlu, zemlja i njoj pripadajuća stvorenja predstavljaju kao nakazna, demonska i nakaradna (Brittan 75).

Prve pesme iz pera rođenog Australijanca napisane su u Engleskoj, a autor je bio Vilijam Čarls Ventvort (1792–1872), verovatno najpoznatiji po svojoj pesmi „Australazija” („Australasia”), objavljenoj u Londonu 1823. godine. Ova dugačka oda, sastavljena od nepravilnih kupleta, u zaključku invocira uzdizanje poslednje britanske kolonije, Australije, koja bi, u slučaju da Britanija ikada izgubi ogromnu ekonomsku i političku moć, mogla da zauzme njeno mesto kao jedna od vodećih zemalja sveta:

Kad više ne budeš najslobodnija od slobodnih
I poviješ se pred silom pobednika ponosnih;
Neka sva tvoja slava nekim drugim krajem
Iznova zablista još jačim sjajem;
Neka se tvoje najmlađe dete tad probudi,
Pred okom majčinskim tvojim, da zagreje ti grudi;
I nek digne Australazija zastavu razapetu,
Nova Britanija u nekom drugom svetu. (Webby, Tranter et al. n.pag.)⁶⁹

Uprkos tome što je formativne godine proveo u Australiji, a tek kasnije otišao u Englesku na školovanje, Ventvort je pre engleski nego australski pesnik upravo zbog toga što njegova poezija, kao i Fildova, pokušava da poveže stari svet sa novim ili, preciznije rečeno, zbog toga što pojave i iskustva iz novoga sveta Ventvort pokušava da objasni pomoću merila i shvatanja nasleđenih iz starog; tako, primera radi, Ventvort

⁶⁹ When thou, no longer freest of the free
To some proud victor bend'st the vanquish'd knee;
May all thy glories in another sphere
Relume, and shine more brightly still than here;
May this, thy last-born infant, -then arise,
To glad thy heart, and greet thy parent eyes;
And Australasia float, with flag unfurl'd,
A new Britannia in another world.

tradicionalne igre starosedelačkih plemena – korobori⁷⁰ – opisuje kao pirske ratničke igre drevne Grčke (Hadgraft 8).

Prva zbirka pesama napisana od strane Australijanaca i objavljena u Australiji jeste *Divlji tonovi iz lire domaćeg minstrela* (*Wild Notes from the Lyre of a Native Minstrel*, 1826). Autor zbirke bio je dvadesetogodišnji Čarls Tomson (Charles Thompson, 1806–1883). Tomsonova poezija karakteriše se kao opisna i meditativna, ispunjena s jedne strane melanholijom, ali s druge i patriotskim osećanjima koja uzdižu britansku misiju pokrštavanja i civilizovanja osvojenih domorodačkih naroda (V. Smith 75). U istom duhu i sa sličnim patriotskim sentimentima pišu i Džon Danmor Lang (1799–1878)⁷¹ i Vilijam Vuls (William Woolls, 1814–1893), s tim da Vivijen Smit ističe jednu odliku njihove (posebno Langove) poezije kojom se bitno razlikuju od nekolicine prethodnih australijskih pesnika: naime, dok je poezija Majkla Mesija Robinsona, Barona Filda, Vilijama Čarlsa Ventvorta i Čarlsa Tomsona nosila sve žanrovske i metričke odlike koje su je povezivale sa poezijom britanskog neoklasicizma, kod Langa i Vulsa se primećuje veći uticaj pesnika romantizma (76). Taj se uticaj ogleda, primera radi, u upotrebi otava rime kod Langa (koja, po Smitovim rečima, predstavlja očiti uticaj Bajrona), umesto dotadašnjih neoklasičnih kupleta, ili tematski kod Vulsa, koji pretenduje da izrazi „večite istine religije i ljudske sudbine“ (V. Smith 76). Iako je danas stvaralaštvo Džona Danmora Langa i Vilijama Vulsa u velikoj meri zanemareno, njihov značaj ogleda se kroz doprinos koji su dali daljem razvoju australijske poezije. Najpre su, svojim blagim zaokretom ka romantičarskoj tradiciji, najavili prve istinski velike australijske pesnike devetnaestog veka: Čarlsa Harpura (1813–1868), Henrija Kendala i Adama Lindzija Gordona. Drugi nezanemarljivi doprinos Langa i Vulsa očitava se u motivu moreplovstva koji su obojica rado koristili. Odeljak Langove zbirke pesama iz 1873. godine nosi naslov *Putovanje u Novi Južni*

⁷⁰ Pojam *corroboree* odnosi se na splet plesova, pesama uz instrumentalnu pratnju i kostimiranih skečeva, pomoću kojih australijska starosedelačka plemena ritualno obnavljaju ili prizivaju Vreme sna (*Dreamtime*), njihovu mitsku strukturu koja predstavlja zaseban univerzum izvan istorijskog vremena i geografskog prostora, prapočetak i konačni cilj u kome se sadašnjost, prošlost i budućnost stiču u jedinstvenu celinu.

⁷¹ U Langovu zbirku iz 1873, *Pesme: svete i svetovne* (*Poems: Sacred and Secular*) uključena je i pesma koja predstavlja prvi pokušaj stvaranja nacionalne himne (V. Smith 76). Naziv pesme je „Australijska himna“ („Australian Hymn“) a napisana je još 1826. godine. Pesma invocira božju milost koja će se proširiti od jednog do drugog kraja zemaljske kugle, ne bi li obuhvatila i britanske sinove u Australiji, „srećniju rasu“ poslata u neprijateljsko pagansko okruženje. Pesme je dostupna na elektronskoj bazi *Australian Poetry Library*.

Vels, pesma, ili: Odlomci iz dnevnika činovnika na Istoku (A Voyage to New South Wales, A Poem: Or Extracts from the Diary of an Officer in the East) i napisan je tokom Langovog prvog putovanja u Australiju, godine 1822. i 1823, a predstavlja prikaz putovanja iz Engleske do Brazila, te zatim do Australije, preko prostranih mora i okeana južne hemisfere (V. Smith 76). Slična je i tematika Vulsovog dela iz 1832. godine: *Putovanje: Moralna poema napisana tokom i sa opisima Putovanja iz Engleske u Novi Južni Vels (The Voyage: A Moral Poem written during and descriptive of a Voyage from England to New South Wales)*. U njoj se slavi umetnost moreplovstva, opisuju opasnosti koje vrebaju na otvorenom moru i uopšteno izriče hvaljenje moreplovačkih podviga koji su Britanskoj imperiji doneli slavu i koji za zadatak imaju da donesu prosvetljenje u svaki kutak sveta.

Čarls Harpur rođen je u Vindzoru u Novom Južnom Velsu, kao dete bivših osuđenika irskog porekla. Stekavši osnovno obrazovanje, nastavio je da se školuje sam i bio je, kao i većina pesnika devetnaestog veka, dobro upoznat sa delima Drajdena, Milтона, Marvela, Vordsvorta, Kitsa, Šelija, Emersona i Edgara Alana Poa (V. Smith 77). Harpur je pokazivao i posebno zanimanje za Šekspira, te tako 1845. objavljuje prvu zbirku soneta u Australiji: *Misli: niz soneta (Thoughts: a Series of Sonnets)*. Veći deo zbirke čine soneti koji se tematski bave Harpurovim pesničkim ambicijama i pozivom,⁷² dok je pet soneta ljubavne tematike posvećeno njegovoj budućoj supruzi. Neke od najpoznatijih Harpurovih pesama, „San kraj izvora“ (“The Dream by the Fountain”) i „Potok kod četiri groba“ (“The Creek of the Four Graves”) objavljene su zajedno sa dramom u stihu, u izdanju iz 1853. godine, koje nosi naziv *Odmetnici, drama u pet činova i druge pesme (The Bushrangers, a play in five Acts and Other Poems)*. Harpur je insistirao na australijskom pesničkom i nacionalnom identitetu i uvek razmišljao o sebi kao o australijskom pesniku (V. Smith 77), a ta je ideja najbolji izraz dobila u njegovim narativnim i opisnim pesmama. Koristeći simbole australijskog biljnog i životinjskog sveta, Harpur uspeva

da progovori o svojoj želji za apsolutnom slobodom duha i ponašanja ...
te tako seje klicu kasnijim književnim obradama ove najsnažnije potrebe
koja definiše australijski mentalitet i koja će postati jedna od najplodnijih

⁷² Harpur se (kao i kasnije Henri Kendal) u viđenju svog pesničkog poziva i uloge pesnika u društvu oslanja na romantičarsku viziju pesnika kao neshvaćenog genija, odbačenog od strane društva koje nema razumevanja za njegovu izuzetnu ličnost (V. Smith 80).

književnih tema u australijskom književnom stvaralaštvu.
(Kambasković-Sawers 12-3)

Iako prvi doseljenici, kao što je već pomenuto, australijsku prirodu doživljavaju kao odbojnu, jednoličnu i ograničavajuću, Harpurovi opisi prirode imaju ulogu prihvatanja i upoznavanja nove zemlje, jer on insistira na njenim dinamičnim i dramatičnim karakteristikama i živopisnosti (V. Smith 79). Pored toga, opisi prirode kod Harpura često, u duhu romantičarske sklonosti ka mračnom i gotičkom, izazivaju osećanja usamljenosti, melanholije, turobnosti, ili pak zanosa i strahopoštovanja pred uzvišenim prirodnim tvorevinama, kao u pesmi „Pogled sa obale“ (“A Coast View”):

To besani je Okean u olujnom času
Tih, il' tek blago ustalasan – ipak, Gospode!
Kakva slepa, sudbini slična, sila sklupčana leži,
Usnula ispod tog blistavog širokog lika!
Dok nad vodenim bleskom, tamo gde mu rub se
Previre preko tmurne praznine, jedra na vrhu
Nekog visokog broda, kome trup se još ne vidi,
Vise kao da njišu se sa oblaka što tek se
S njima podiže iz vanjskog ništavila,
Sličan nebeskoj mreži, što vazdušaste je ruke
Potežu iz dubina i uzdižu visoko. (Webby, Tranter et al. n.pag.)⁷³

Pored pomenutih pesama, posebno mesto u Harpurovom opusu zauzimaju dve narativne poeme iz šezdesetih godina devetnaestog veka: *Kula sna* (*The Tower of the Dream*) i *Veštica iz Hebrona* (*The Witch of Hebron*). Obe, kao i „Pogled sa obale“, sadrže gotičke elemente uzvišenog i užasnog; u prvoj se oni manifestuju u slikama mraka i noći i osećanju skučenosti i zatvorenosti, a u drugoj kroz sam narativ, u kome centralno mesto zauzima veštica iz Hebrona, misteriozna lepotica koja je opsednuta zlim duhom. *Kula sna* predstavlja „deo snažnog uticaja koji tema Edenskog vrta od davnina ima na književnost“ (V. Smith 80) i otelovljuje temu potrage za prvobitnim

⁷³ 'Tis Ocean dreamless of a stormy hour,
Calm, or but gently heaving;—yet, O God!
What a blind fate-like mightiness lies coiled
In slumber, under that wide-shining face!
While o'er the watery gleam—there where its edge
Banks the dim vacancy, the topmost sails
Of some tall ship, whose hull is yet unseen,
Hang as if clinging to a cloud that still
Comes rising with them from the void beyond,
Like to a heavenly net, drawn from the deep
And carried upward by ethereal hands.

jedinstvom.⁷⁴ Harpur opisuje pogled i dodir mistične dame, koji pesniku donosi mir i spokoj, lepotu dana,

Tako zlatnog i blaženog, da još nikad nije,
Otkako raj bi izgubljen, tog životvornog svetla
Savršena snaga tako zaodenula
Običan svet u kom boravi čovek. (Webby, Tranter et al. n.pag.)⁷⁵

Junak Harpurove *Kule sna* u snu dospeva do jezera, na čijoj se suprotnoj strani nalazi kula, a u kuli gospa izuzetne lepote i blagosti. Pre nego što će se iz kule pomoliti užasna i monstruoza čovekolika prilika, koja će oteti gospu, i pre nego će se usnuli pesnik naći zatočen u mračnoj sobi, u kojoj će boraviti sedam dana pod budnim okom pastuva sa krilima šišmiša i kandžama zmaja, gospa peva pesmu:

Jedna Zver strašna drži strogu stražu
Nad misterijom
Dubokom i divnom
U tvojoj istoriji zaključanom,
Prekrasni Snu!
Da je možemo razoružati,
Da je možemo začarati,
Duša bi spavača od sreće poskočila
Kroz tminu tmurne pustoši, bezdane i kobne. (Webby, Tranter et al. n.pag.)⁷⁶

Kula sna sadrži većinu elemenata Kambelove tipologije mita o potrazi. Junak je već od početka poeme u drugom svetu, različitom od onog koji svakodnevno nastanjava – u svetu sna, nesvesnog i onostranog, svetu noći i smrti, ali svetu koji je ipak jedno te isto kao i svakodnevice, samo „zaboravljena dimenzija sveta koji znamo“ (Campbell 221). Lepa gospa se, zatim, može protumačiti kao nadnaravni pomoćnik, nepoznata žena koja pokazuje put, „kao tajanstveni vodič na neznane staze“ (Campbell 84) ili

⁷⁴ Ovde se primećuje i Harpurov uticaj na Kristofera Brenana, koji će na prelasku u dvadeseti vek svoju najznačajniju poeziju izgraditi upravo na motivu potrage za prvobitnim jedinstvom.

⁷⁵ So goldenly serene, that never yet
The perfect power of life-essential light
Had so enrobed, since paradise was lost,
The common world inhabited by man.

⁷⁶ In old Time's dim heart
One terrible Fiend doth his stern watch keep
Over the mystery
Lovely and deep,
Locked in thy history,
Beautiful Sleep!
Could we disarm him,
Could we but charm him,
The soul of the sleeper might happily leap,
Through the dark of the dim waste so deathly and deep

„sila-vodilja koja teče Danteovim delima u ženskim obličjima Beatrice i Majke Božje“ (91). Ona je isto tako i „Gospa iz Uspavane kuće ... uzor svih uzora lepote, odgovor svim žudnjama, blagodatni cilj zemaljskog i nezemaljskog pohoda svakog junaka“ (Campbell 125). Gospa iz Harpurove poeme peva o postojanju nekakve svete tajne, idiličnog drevnog jedinstva i blaženog stanja; ona je blaga i ljubazna, kao „tešiteljica, hraniteljica, 'dobra' majka – mlada i krasotna – koju smo poznavali, čak i iskusili, u najdaljoj prošlosti“ (Campbell 125). S druge strane, svojim primamljivim pozivom i obećanjem radosti i blagostanja, ona mami pesnika u veliku opasnost, te sam susret s njom dovodi do njegovog zatočeništva u kuli. Ona je, u tom smislu, jednako i „loša“ majka, „odsutna, nedosežna ... majka koja otežava, brani i kažnjava ... željena, ali zabranjena majka“ (Campbell 125). Gospa je prikazana kao čudovišno i preteće biće koje je sposobno da prouzrokuje kaos i pustoš, ali isto tako i kao otelotvorenje jedinog rajskog blaženstva koje je čovek ikada poznao, simbol smisla i ideala za kojim pesnik traga. Žena, po Kambelovim rečima, „u slikovnom jeziku mitologije predstavlja ukupnost svega spoznatljivog“ (129), a Harpurova potraga će se ispostaviti tragično bezuspešnom, jer „taj jaz smrtnik nikad preći ne može“ (Webby, Tranter et al. n.pag). Tragični ton kod Harpura primeren je romantičarskim odlikama njegove poezije, kao što je i motiv potrage ili pak upotreba klasičnih i biblijskih tema, koje su „bile jednako značajne i za kolonijalne i za evropske romantičare“ (V. Smith 80). Kod Harpura se, dakle, primećuju dve dominantne ideje. Jedna je da pomoću opisne poezije približi čoveku (doseljeniku) neobični svet nove kolonije, da sve ono što je u njoj nepoznato „imenuje i kolonizuje i preobrazi“ (V. Smith 80), kao u pesmi „Pogled sa obale“. Druga, koja, uprkos Harpurovom insistiranju na australijskom identitetu, sprečava određivanje ovog pesnika kao istinski australijskog, jeste njegovo oslanjanje na mitove nasleđene iz Starog sveta, budući da

[r]azumevanje kolonijalnih pesnika ne može biti potpuno bez izvesnog poznavanja njihovih dela zasnovanih na klasičnim, biblijskim i orijentalnim temama, koja ih neposredno povezuju sa sličnim pesmama napisanim u to vreme u Engleskoj i Evropi. (V. Smith 80)

Kolonijalna poezija Australije prožeta je „fantomskim epom s temom otkrića Velike južne zemlje i konstruisanja 'Australije'“ (V. Smith 84), u kojem Harpuru pripada mesto „osnivača pesničkog nasleđa zemlje“ (85). Henri Kendal je, na tom uspostavljenom nasleđu, nastavio da razvija australijsku književnost i poetski oblikuje

istoriju svoje zemlje, vođen – kao, uostalom, i njegovi prethodnici – ambicijom da bude prvi „Rođeni australijski Pesnik“ (V. Smith 85).

Henri Kendal je bio pripadnik druge generacije rođene i odrasle u Australiji: njegov deda se 1809. godine doselio u Novi Južni Vels, gde je Kendal rođen i gde je proveo veliki deo života. Osim u Sidneju, nekoliko godina je boravio u Melburnu i, pored tri zbirke poezije koje je objavio, promenio je nekoliko kancelarijskih poslova koje je obavljao sve dok mu je mentalno zdravlje to dozvoljavalo. Pomenutu ambiciju da postane prvi Rođeni australijski Pesnik izrazio je još u prvoj zbirci iz 1862. godine, *Pesme i poeme (Poems and Songs)*. Ono što je za početak Kendalovog pesničkog stvaralaštva osobeno, i u velikoj meri usklađeno sa njegovom željom da svojoj poeziji prida nacionalni karakter, jeste snažan osećaj za lokalitet koji se odražava u njegovoj upotrebi toponima u nazivima pesama.⁷⁷ Pored toga, nastojao je i da u svojoj poeziji predstavi život australijskih starosedelačkih plemena. Čuveni primer ovoga jeste Kendalova pesma „Ulmara“ („Ulmarra“), tužbalica mlade Aboridžinke koja žali za izgubljenim ljubavnikom i, ostavljena i obuzeta očajem, „pokušava da otkrije trag voljenog čoveka nestalog u širini australijskog zaleđa“ (Kambasković-Sawers 12). Pored uvođenja lokalnih i starinskih naziva i motiva u svoju poeziju, Kendal u prvu zbirku uključuje i pesme o značajnim događajima u istoriji Australije, posebno o istraživačkim podvizima koje pokušava da idealizuje.⁷⁸ Idealizovanje je prisutno i u onim najličnijim pesmama, u kojima izražava žudnju za izgubljenim rajem, predstavljenu u vidu želje za idealnom emotivnom vezom i savršenim životom:

Njegov osećaj za idealno bio je toliko izoštren da se to idealno činilo ljudski nedostižnim. Kendala je progonila vizija nekog sveta izvan ovog sveta, devičanskog sveta „neznanih obala“, „neotkrivenih nebesa“ i „litica i obala kojima čovek nije koračao“, „tla na koje čovek još nije stupio, zemlje u kojoj večna slava sja“. Slike još uvek neotkrivenih delova Australije ukazuju na prostor na kome se taj ideal može dostići. ... [Kendalova] žudnja često uzima obličje izgubljene ljubavi i

⁷⁷ To su, na primer, pesme „Araluen“ (mali grad koji počiva na istoimenoj rečici u Novom Južnom Velsu), „Arakun“ („Arakoon“, takođe mesto u Novom Južnom Velsu), „Kiama“ (isto), „Muni“ („Mooni“, mesto u Kvinslendu), „Potok Narara“ („Narrara Creek“; Narara je mesto u Novom Južnom Velsu) i mnoge druge. Interesovanjem za starosedelačke jezike i pokušajem da ih inkorporira u poeziju, Kendal najavljuje kasnije stvaralaštvo Meri Gilmor i grupe Džindivorobak.

⁷⁸ Ovde, na primer, spada i niz od četiri soneta „O Kukovom otkriću Botani Beja“ („Sonnets on the Discovery of Botany Bay by Captain Cook“). U njima je Džejms Kuk predstavljen (ne mnogo različito od prikaza koji će kasnije dobiti u poemi Keneta Slesora) kao gotovo nadljudsko biće koje je u stanju da savlada divlje okeanske vode, a takođe i upisan u slavnu tradiciju odisejevskih likova, koji većito putovanje morskim prostranstvima smatraju svojom svetom dužnošću.

povezana je sa geografskom slikom „preko ovog planinskog venca“. (V. Smith 81)

Druga Kendalova zbirka, *Lišće australijskih šuma* (*Leaves from Australian Forests*) objavljena je 1869. godine i sadrži, pored lirskih pesama o prirodi u kojoj čovek može ponovo zadobiti mir i spokoj, narativne pesme sa australijskim, biblijskim i klasičnim temama. Biblijskim temama se bavi pesma „Kralj Saul kod brda Gilboa“ (“King Saul at Gilboa”), klasičnim „Telegonovo putovanje“ (“The Voyage of Telegonus”), a australijskim pesme „Smrt u bušu“ (“A Death in the Bush”) i „Klisura Aravata“ (“The Glen of Arrawatta”). Sva četiri narativa prožimaju tragični motivi smrti, užasa koji čoveka prati kroz život, izgubljene nade i neuspešne potrage za smislom, uspehom i ostvarenjem. Dva australijska narativa pružaju slike pustoši i neispitane divljine; Kendal čitaoca uvodi u noć australijske unutrašnjosti u kojoj se na sve strane razležu nepoznati i jezivi zvukovi, olujni vetrovi i olovnosive guste magle. Čovek koji obitava u takvom okruženju jeste lutalica u potrazi za uspehom, putnik koji je na to tlo stupio sa nadom da će se obogatiti ili pronaći sreću i spokoj; jednom rečju, to je običan čovek koji je sledio stopama Roberta Burka i Vilijama Vilsa (Robert O'Hara Burke, William John Wills), istraživača koji su šezdesetih godina devetnaestog veka povelili ekspediciju u unutrašnjost zemlje, uputili se u nepoznato s jedinim ciljem da ga otkriju, opišu i objasne, i u tom svom poduhvatu izgubili živote.⁷⁹ „Smrt u bušu” je priča o bolesnom stočaru po kojeg smrt dolazi jedne kišne noći, dok u drvenoj kolibi izgrađenoj u sred divljine kraj njegove postelje bdi supruga. Kiša je na tim prostorima retkost, pojava koju ljudi očekuju kao blagoslov s neba, koji će ublažiti vrelinu sunca i prašnjavu pustoš zemlje. Kiša je istovremeno i simbol svih doseljeničkih nadanja, blagostanje koje žudno očekuju i koje je predstavljalo vodilju tokom dugog i mučnog prelaska preko okeana. Kiša, koja bi trebalo da donese obnovu i osveženje prirodi, u okrutnom i neprijateljskom svetu neistražene australijske divljine donosi samo smrt, a stočareva supruga ostaje sama, bez utehe, razočarana u Boga kojeg počinje da moli da joj pruži barem tračak vere da u svetu postoji još nešto na šta se može osloniti. Samoća je, pored užasa pred nepoznatim silama prirode, dominantno osećanje u Kendalovim narativnim pesmama: pokojni stočar ostaje sam čak i nakon smrti, njegov grob srasta sa

⁷⁹ Burk i Vils su 1860. godine povelili 19 članova ekspedicije na put od preko 3000 kilometara, od Melburna do severne obale, preko tada još neistražene teritorije. Oba istraživača su preminula u toku ekspedicije, 1861. godine, ne dostigavši cilj.

okruženjem i postaje tek jedan od znakova da je u toj pustoju i stranoj zemlji mraka i straha postojao čovek koji je pokušao da se izbori sa nepoznatim silama i pronade smisao i radost. Stočareva žena „slomljenog srca ide ka Sidneju, odakle / u engleskom se brodu otiskuje / put Londona, što joj nekad davno beše dom” (Kendall 118).⁸⁰ U kontekstu Kambelovog monomita o herojskoj potrazi, kod Kendala se mogu uočiti dva bitna elementa. Najpre, Kendalov junak u australijskim narativnim pesmama jeste običan čovek, koji nema čak ni imena. S obzirom na to da Kendal istovremeno stvara i pomenute poeme o poznatim klasičnim/biblijskim likovima, čiji se osnovni motivi smrti, neuspeha i beznađa poklapaju sa osnovnim motivima prisutnim u australijskim narativima, može se zaključiti da je Kendal, kao i potonji moderni pesnici dvadesetog veka, mitologizovao život običnog čoveka, doseljenika u Australiju, pokušavajući na taj način da književnosti nove zemlje prida dimenzije koje evropsko književno i kulturno nasleđe već sadrži. Pojavljivanje istih motiva u narativnim pesmama o Telegonu, kralju Saulu i dvojici bezimenih lutalica ukazuje na univerzalnost ljudskog iskustva. Drugi element koji ne ostaje neprimećen jeste tragični aspekt tog iskustva. Kendalova Australija se može porediti sa Kambelovim drugim, onostranim, kraljevstvom, regijom senki i tajni. Čovek se u njoj susreće licem u lice sa „strahovitom sudbinom, sam i neznan / međ' okrutnim pustošima Australazije“ (Kendall 158).⁸¹ Ono što u ovim narativima izostaje jeste ovladavanje tajnom veštinom, postizanje svetog cilja ili zadobijanje čudesne moći koja bi potragu junaka opravdala i u onom svakodnevnom svetu iz kojeg se otisnuo na put (svetu Engleske) i učinila ga vladarom oba kraljevstva.⁸² Kao i kod Harpura, potraga Kendalovih junaka je jalova, s tim da kod Kendala oni doživljavaju još i strašnju sudbinu jer u nemilosrdnoj divljini neminovno nailaze na smrt. „Klisura Aravata“ pruža nekoliko slika poređenja između nemilosrdne Australije i pitome Engleske u kojoj se „žubor potoka širi kroz slatka jesenja

⁸⁰ ... and passed away,
Heart-broken, on to Sydney, where she took
Her passage in an English vessel bound
To London, for her home of other years.

⁸¹ “The fearful fate he met alone, unknown, / Within the ruthless Australasian wastes”

⁸² U istorijskom kontekstu Australije s kraja devetnaestog veka, doseljenici više nisu pristizali u ovu zemlju da bi izbegli smrtnu kaznu (poslednji brod sa osuđennicima stigao je 1868. godine) već da bi tragali za boljim životom, zlatom i bogatstvom ili zemljom i imanjem. Oni koji su u tome uspevali zaista su rasli u očima sunarodnika koji su ostali u Engleskoj; bili su to ljudi koji su uspevali da se uzdignu na klasnoj lestvici, dokazujući na taj način da iskustvo iz druge hemisfere utiče na njihov status u postojbini – postajući, dakle, vladari oba kraljevstva.

podneva“ (Kendall 160). Australija je, nasuprot tome, zemlja u kojoj čovek, luralica i doseljenik, vidi samo

Krajnju pustoš i neplodna prostranstva,
Što plamen ih razdire i oluje lome;
Crne duhove drveća i suva stabla što samo su
Hrapavi, šuplji kanali kroz koje krici ječe. (Kendall 160)⁸³

„Klisura Aravata“ učvršćuje status Kendala kao kolonijalnog pesnika na još jedan način. Junak pesme je, naime, opet neimenovani doseljenik koji se, nakon dana provedenog u radu u bušu, priprema na počinak. Miran počinak neće dočekati jer će ga pre spavanja svirepo ubiti grupa urođenika. Kendal urođenike opisuje kao „slične reptilima“, „krvoločne divljake“, „košmare iz pakla“ i „zveri“ koje se bez ikakvog objašnjenja, uz jezivu buku, kopljima obrušavaju na gotovo usnulog, nedužnog i nespremnog belog čoveka. Kendal insistira na izrazitom polarizovanju tradicionalnih opozicija Života i Ljubavi s jedne strane, Smrti i Mržnje sa druge – pojmova koje on sam navodi velikim početnim slovom. Smrt i Mržnja svakako pripadaju mračnoj australijskoj noći naseljenoj „divljacima“, čijim ponašanjem vladaju iracionalne sile, dok su Život i Ljubav otelovljeni u belom doseljeniku, vrednom radniku i dobrom hrišćaninu. Beli doseljenik iz Engleske prikazan je kao arhetipski putnik i tragač za smislom, uspehom i nagradom, koji na svome putovanju zalazi u mračno, nadnaravno kraljevstvo u kome obitavaju monstruoza bića – a australijske starosedeoce je, kao i sve domorodačke narode u toku procesa kolonizacije, bilo isuviše jednostavno predstaviti kao poluživotinje, monstume i čudovišta. Evropski doseljenik je blistavi primer heroja koji kreće na opasno putovanje vođen velikim idealima i večito prisutnom željom za povratkom u domovinu:

Ako bi koji stranac (što daleko za sobom je
Ostavio dom pun brige, na ostrvu oblivenom valovima,
I predao se svirepom moru po kojem danima kruži
I sluša mračnog Atlantika noćne jauke)
Sada s nadom poželeo svoj brzi povratak,
U dobrom zdravlju, imućstvu, još mladih godina,
Onima dragim što žudno ga čekaju u domu,
Ko bi ga mogao kriviti, iako su godine duge,
Život je težak, a srce u čekanju stari? (Kendall 160)⁸⁴

⁸³ Stark desolations and a waste of plain,
All smit by flame and broken with the storms;
Black ghosts of trees, and sapless trunks that stood
Harsh hollow channels of the fiery noise

Kendal završava poemu još jednim pastoralnim opisom Engleske, u kojoj će godišnja doba nastaviti da se smenjuju, a prijatelji nestalog junaka „tražiti kod kuće“, iako će on biti daleko, sjedinjen u stranoj australijskoj pustoši sa zemljom u koju će biti položen. Jedinstvo čoveka sa prirodnim svetom – gljivama, lišćem, mahovinom i zemljom, a isto tako i mineralnim elementima, kamenjem koje će stajati nad grobnom humkom – predstavlja snažnu romantičarsku crtu na osnovu koje se Kendal povezuje sa engleskim prethodnicima, Vordsvortom, Kolridžom i Kitsom.⁸⁵

Ni u jednom od ova dva australijska narativa, Kendal ne dopušta junaku da pređe pun krug putovanja: od poziva, preko prelaska prvog praga i raznih iskušenja, do uspešnog savladavanja svih prepreka i bezbednog povratka u stvarni svet. Uspeh nije dostignut ni u poemi klasične tematike, „Telegonovo putovanje“, u kojoj junak Telegon, sin Odiseja i čarobnice Kirke, kreće u potragu za ocem. Pomirenje sa ocem ili očinskom figurom, koje predstavlja i dostizanje neke vrste pobede ili slobode za junaka, zauzima značajno mesto u Kambelovom monomitu o potrazi, utoliko što često označava sam cilj te potrage. Tako je i u Kendalovom „Telegonovom putovanju“ susret između oca i sina ključni trenutak poeme. U ovom Kendalovom čitanju *Odiseje*, bog rata Ares nagovara Telegona da pođe u potragu za Odisejem, uprkos Tirezijinom upozorenju da će Itaku zadesiti smrt i tuga. Itaka za Telegona predstavlja dom, obećanu zemlju koja je zaštićena od ratova i uzburkanih mora, a odlazak do Itake i upoznavanje sa ocem predstavljaju put do duhovnog mira, spoznaje i spokoja koji će sam Telegon steći. U toku izuzetno opasnog putovanja, Telegonov će brod upasti u strašnu oluju u sred noći. Oluja i noć su mitski obrasci tamne strane na koju junak stupa nakon prelaska preko praga. Na tom opasnom putovanju nailazi i na pomagača, koji je u ovom slučaju sam Okean, kao personifikacija morskog božanstva, koji Telegona, još uvek živog, baca na

⁸⁴ And if the stranger (who had left behind
Far anxious homesteads in a wave-swept isle,
To face a fierce sea-circle day by day,
And hear at night the dark Atlantic's moan)
Now took a hope and planned a swift return,
With wealth and health and with a youth unspent,
To those sweet ones that stayed with want at home,
Say who shall blame him – though the years are long,
And life is hard, and waiting makes the heart grow old?

⁸⁵ Takođe i nagoveštava kasnije formiranje mitske strukture smrti ili nestanka u bušu, o čemu će više reći biti u petom poglavlju.

obalu i time spašava od razularenih talasa.⁸⁶ Telegon je, ne znajući to, izbačen na obale Itake, gde zatiče izobilje: mnoštvo cveća, voća i povrća, zlatno klasje žita. Okreće se, međutim, protiv zemljoradnika, zastrašuje ih i pustoši njihova polja, a vest o tome stiže do Odiseja, koji zajedno sa sinom Telemahom diže vojsku na nepoznatog pridošlicu. Prenuvši se iz sna „u kojem mu se ukaza Kirka plačnog lika“ (Kendall 127), Telegon se suočava sa Odisejevim ratnicima i, u teškoj borbi koja će uslediti, poput Edipa probada oca kopljem kroz grudi, ne znajući još uvek da mu je to otac. Nakon otkrivanja te činjenice i prikaza Telegonovog očaja zbog dela koje je počinio, poema se završava Telemahovim kontempliranjem o bespomoćnom položaju čoveka u odnosu na sudbinu i božanske planove, kojima svaki pojedinac može samo da se povinuje, a nikako opire ili protivreči.

Zanimljivo je sa stilističke strane da Kendal, posebno u ovoj poemi, vrlo često upotrebljava standardnu stilsku figuru anglo-saksonske poezije, kening: Telegon se imenuje kao „Kirkin snažnoruki sin“ („Circe’s strong-armed son”), Ares je „gospodar rata s mrkim čelom“ („black-browed lord of war”), a Odisej se u više navrata pominje kao „Laertov sin“. Ovakvo vraćanje i oslanjanje na prve plodove poezije u Engleskoj moglo bi se povezati sa Kendalovom željom da postane prvi Rođeni australski Pesnik i od svog stvaralaštva sačini osnovu za dalju književnost u Australiji. Ova težnja vidljiva je i u njegovoj trećoj i poslednjoj zbirci, iz 1880. godine, koja nosi naziv *Pesme iz planina* (*Songs from the Mountains*). Jedna od najpoznatijih pesama iz zbirke, „Međunarodna izložba u Sidneju“ („The Sydney International Exhibition”) započinje evokacijom Kaliope, muze epske poezije, koju pesnik poziva da, kao što je nekada u dalekoj prošlosti posetila drevnu Grčku, poseti sada i novu ostrvsku zemlju, Australiju (V. Smith 84).

Za razliku od Kendala i Harpura, treći veliki pesnik devetnaestog veka, Adam Lindzi Gordon, još za života stekao je slavu i priznanje ne samo u Australiji, već i u Engleskoj, gde je proveo prvih dvadeset godina života i gde je, 1934. godine u

⁸⁶ S obzirom na istorijski kontekst Australije, tačnije, na predugo i mukotrpno putovanje prvih doseljenika preko Atlantskog i Indijskog okeana, motiv putovanja postaje jedno od najfrekventnijih ustaljenih mesta u australskoj poeziji. Na taj način se istorija Australije mitologizuje, te nije nimalo čudno što prvi pesnici (pa i oni potonji) često posežu za *Odisejom* kao osnovnim mitskim obrascem. U tekstu je već bilo reči o tome kako i prvi pesnici (posebno Lang i Vuls) koriste taj motiv, a i o tome kako se u dvadesetom veku on dodatno razvija u poeziji Keneta Slesora, Roberta Fildžeralda ili Džejmsa Mekolija. Australija je, na neki način, nova Itaka (iako se, kod različitih autora, i Velika Britanija takođe može posmatrati kao Itaka), a dugo putovanje ka domu ispunjeno je opasnostima i iskušenjima, koja u srećnom ishodu bivaju uspešno prevaziđena i prebrođena.

Vestminsterskoj opatiji, otkrivena njegova bista, prva i jedina koja je postavljena u čast pesnika iz Australije. Gordon se danas smatra značajnim australijskim pesnikom prvenstveno zbog toga što je šezdesetih godina devetnaestog veka uspostavio takozvanu „buš baladu“ kao književnu formu, zasnovanu na usmenoj tradiciji narodnih pesama i kasnije popularizovanu kroz stvaralaštvo Endrjua Bartona Petersona (1864–1941) i Henrija Losona (1867–1922). Kao osnivač ove forme, Gordon se smatra ujedno i poslednjim kolonijalnim pesnikom, jer balada kao pesnički žanr ima specifičnu ulogu u stvaranju i profilisanju nacionalne australijske književnosti, procesu koji će vrhunac dostignuti u poslednjoj deceniji devetnaestog veka, s početkom Grinovog perioda Samosvesnog nacionalizma. Gordonova najpoznatija balada, pod nazivom „Bolesni kauboj“ („The Sick Stockrider”),⁸⁷ objavljena je u njegovoj poslednjoj zbirci, *Buš balade i galopirajuće rime* (*Bush Ballads and Galloping Rhymes*), koja je iz štampe izašla tek jedan dan pre nego što će autor počiniti samoubistvo. Balada „Bolesni kauboj“ upravo i predstavlja elegiju povodom nestanka čitave anglo-australijske faze u književnom stvaralaštvu Australije. Koristeći klasični *ubi sunt* motiv, Gordon se pita gde su nestali „svi drugovi iz stare kolonijalne škole“ (Gordon 82) i promišlja o smeni generacija, čovekovoj smrtnosti, prošlosti i životu koji neumitno izmiče. Razvučeni, dugi stihovi i česta aliteracija glasa s doprinose melahnoličnom tonu pesme, kao i usnulosti koja postepeno prekriva i šalje u zaborav celu ruralnu Australiju.⁸⁸ Gordon završava baladu stihovima: „Pustite me da usnim u udolini gde rascvale mimoze se njišu“ (Gordon 83), a ova želja za večitim spokojem i prizivanje smrti prisutni su i u drugim njegovim pesmama, primera radi, u poemi „Rima o Veseloj gardi“ („The Rhyme of Joyous Garde“), koja se zasniva na arturijanskoj legendi. Narator poeme je ostareli Lancelot, u kome nema više nimalo elana i volje za životom; nakon vesti o Ginevrinoj smrti, jedino što je u njemu preostalo jeste „otrov tog slatkog greha“ i molitva u kojoj iskazuje da bi zarad njenog mirnog počinka dao svoju dušu i spasenje. Lancelotov lik izgrađen je kod Gordona na romantičarskom nasleđu faustovske teme i lika Starog mornara. Faust predstavlja inspiraciju za još jedno Gordonovo delo iz 1867.

⁸⁷ Reč *stockrider* javlja se isključivo u australijskoj varijanti engleskog jezika, a kao kulturema približno je ekvivalentna američkoj reči *kauboj* (*cowboy*), koja je ujedno i prihvaćena kao anglicizam u srpskom jeziku. Sam Gordon je sve svoje pesme, nezavisno od njihove forme, nazivao uvek „baladama“ i „rimama“. O ulozi balade u formiranju nacionalne književnosti, kao i mitskim aspektima ove forme, više reči će biti u petom poglavlju.

⁸⁸ Kao primer ćemo navesti stih iz poslednje strofe: „And sickly, smoky shadows through the sleepy sunlight swim“ („A slabašne, dimljive sene kroz pospanu svetlost sunca komešaju se“) (Gordon 83).

godine, dugu poemu *Aštarot (Ashtaroth)*, a kod Lancelota se dimenzije ovog lika ogledaju u privlačnosti koju oseća prema mračnom i nepoznatom: „Pevajući Njemu u slavu, duša bi odletela / U najdublju tminu podzemnih predela“ (Webby, Tranter et al. n.pag).⁸⁹ Cela poema se zasniva na kontrastu između svetlosti i tame, dana i noći, slavne viteške prošlosti i sadašnjeg starijeg očaja. Lancelot ne može da uživa u lepoti dana jer njegova tuga tek na toploti sunčeve svetlosti isplivava na površinu, dok je u gustoj tmini noći sakrivena i sjedinjena sa mrakom. Letnji dan ga takođe povređuje jer evocira sećanja na izgubljeni raj u kojem je nekad boravio, a u kome Ginevra otelovljuje kako čistu i nevinu žensku lepotu („divlja bi ruža kraj njenog obraza svenula“), tako i destruktivnost i zavodljivost („zlatni joj blistavi uvojci padaju upleteni poput čudesne omče“).⁹⁰ Primoran da nosi teret svog greha, Lancelot pronalazi jedinu moguću utehu i nadu – nadu za spasenje Ginevrine duše – u rečima sveštenika kojeg posećuje svakodnevno, baš kao što Stari mornar pronalazi nauk u razgovoru s pustinjakom: „Nemaj straha, iako ti duša je u tmini - / Bog ne mrzi što je On stvorio - / Njegova će svetlost slepilo da ti ukloni“ (Webby, Tranter et al. n.pag).⁹¹

Kao što se sa Lancelotovom starošću i predosećanjem njegove smrti koncept viteštva gubi u sve daljoj prošlosti, tako se i ideja zajedništva ljudi koji žive i rade u bušu polako povlači pred napretkom industrijalizacije sa dolaskom dvadesetog veka.⁹² Već poslednjih decenija devetnaestog veka, nakon Gordonove smrti, Australija počinje da se razvija kao jedna od urbanizovanih zemalja sveta, a njeni stanovnici lako prihvataju moderni način života. Širenje gradova, uspostavljanje medija, olakšavanje komunikacije i opšta industrijalizacija su do početka dvadesetog veka već drastično izmenili zemlju, a život u ruralnim oblastima, nekadašnjoj neistraženoj divljini australijske unutrašnjosti, velikom brzinom je postajao deo prošlosti. To je bio osnovni razlog zbog kojeg su Gordon i pesnici poslednjih decenija devetnaestog veka, idući njegovim stopama, sa velikom predanošću želeli da ruralni život kolonijalne prošlosti ovekoveče u kolektivnom sećanju (Kirkpatrick 203), a kao književna forma

⁸⁹ “Singing His praises my soul would flit / To the darkest depth of the nethermost pit.”

⁹⁰ “The wild rose withered beside the cheek”; “The soft spun gold of her glittering hair / Ran rippling into a wondrous snare”

⁹¹ “”Though thy soul is darken’d, be not afraid - / God hateth nothing that He hath made - / His light shall disperse thy blindness.””

⁹² Sasvim slučajno, ime kralja Artura, koje se spominje samo u jednom stihu „Rime o Veseloj gardi“, pronalazi odjek u imenu admirala Artura Filipa (Arthur Phillip, 1738–1814), prvog guvernera Novog Južnog Velsa i osnivača prve kolonije u Australiji.

najprikladnija za ovaj poduhvat nametnula se balada, upravo zbog toga što je imala korene u oralnoj tradiciji pesama nepoznatog autorstva, pevanih u bušu i poznatih još i kao „kolonijalne balade“ ili „stare buš pesme“ (McAuley, *A Map* 13).

4.2. Nacionalno doba: mitska poezija

Usled velike količine raznovrsnog materijala i radi lakšeg pregleda, prikaz poezije od devedesetih godina devetnaestog veka do četrdesetih godina dvadesetog podeljen je u nastavku na nekoliko odeljaka. Svaki od njih je okvirno određen tematski i istorijski. Tako prvi odeljak pruža kratki osvrt na balade iz devedesetih, čija se produkcija i distribucija smatraju ključnim za stvaranje i oblikovanje nacionalnog mita. Drugi odeljak prikazuje stvaralaštvo australijskih simbolista, koje se delimično preklapa sa periodom u kojem stvaraju baladisti, ali i proteže na deceniju pre Prvog svetskog rata. Njihovo stvaralaštvo pak ima sasvim drugačije ciljeve od stvaralaštva baladista: pesnici simbolizma uglavnom nisu politički angažovani i jedinu svrhu umetnosti pronalaze u lepoti i samom činu umetničkog stvaranja. Treći odeljak bavi se u vrlo kratkim crtama ženskim autorstvom, koje je u Australiji tokom celog devetnaestog i velikog dela dvadesetog veka bilo zanemareno, jer se smatralo da ne doprinosi konstrukciji utvrđenog nacionalnog mita. Četvrti odeljak prikazuje poeziju nastalu za vreme Prvog svetskog rata, koja je u učvršćivanju tog mita odigrala ključnu ulogu. Peti odeljak predstavlja osvrt na ključne pesnike posleratnog modernizma, dok se šesti i sedmi bave odnosom prema tradiciji: najpre pokušajima uspostavljanja veze sa starosedelačkom australijskom tradicijom, a zatim naglim i burnim raskidom s njom kroz pesničku avangardu iz četrdesetih godina dvadesetog veka.

4.2.1. Balade iz devedesetih

Izdvajajući pevane i zapisane balade kao dva vida narodnih pesama koji se javljaju u stvaralaštvu Australije, Džejms Mekoli kao njihove zajedničke karakteristike ističe prijemчивost za usmeno izvođenje (pevanje ili recitaciju), tematiku koja se bavi poznatim aspektima života, doživljenim iskustvom i podvizima koji se u baladama najčešće slave, kao i pozivanje na zajednička osećanja koja dele svi čitaoci ili slušaoci iz Australije (*A Map* 13). Život koji se u usmenim baladama slavi jeste život prvih

doseljenika – osuđenika, stočara, goniča stoke i radnika u stočarskim stanicama, istraživača i tragača za zlatom. Nakon što su u usmenom prenošenju doživele mnoge izmene, usmene balade je godine 1905. sakupio, zapisao i objavio u zbirci *Stare pesme iz buša* (*The Old Bush Songs*) Endrju Peterson,⁹³ poznat pod nadimkom Bendžo (Banjo), koji je tradiciju usmenih balada i sam nastavio u svojoj karijeri i postao verovatno najproduktivniji i najcenjeniji autor koji je svoje književne, pisane balade objavljivao u *Biltenu*.

Pored usmenih australijskih balada, kao preteče ove književne forme, koja veliku slavu doživljava u *Biltenu* poslednje decenije devetnaestog veka, spominju se i anglo-američki modeli, posebno balade Radjarda Kiplinga i Breta Harta. Sklonost ka baladama, prisutna tokom celog devetnaestog veka, ima poreklo i u Vordsvortovim i Kolridžovim *Lirskim baladama* iz 1798, koje su posebno uticajne zbog stava da poezija treba da bude napisana razumljivim, narodskim jezikom, od strane pesnika koji se čitaocu obraća kao čovek čoveku, kao i zbog pre-industrijskog, pastoralnog senzibiliteta (Kirkpatrick 201). Zbog toga što se u baladama australijski pesnici bave prošlošću i zemljom ili prirodom koja se sve više povlači pred urbanizacijom, koristeći tradicionalne metričke forme, čini se da je ova poezija pokušaj suprotstavljanja bilo kakvom nadiranjju modernog poetskog izraza. Međutim, Kirkpatrick tvrdi upravo suprotno, navodeći da balade iz *Biltena* predstavljaju izrazito moderan proizvod „učenog, pretežno urbanog, nacionalizma“ (201) koji se ispoljava kroz kreativni anahronizam – naraciju o prošlim vremenima u razdoblju industrijskog razvoja i urbanizacije. Pripovedanje o prošlosti je lako čitati u kontekstu razvoja nacije i nacionalizma: balade u ovom smislu postaju sredstvo za stvaranje, idealizovanje i mitologizovanje nacionalne prošlosti, a likovi i događaji opisani u njima uzdižu se na arhetipski nivo, u pokušaju da se nadomesti nedostatak tradicionalnog predanja belog australijskog doseljenika. U baladama objavljivanim u *Biltenu*, rani dani naseljavanja divljine i pomeranja granice, kao i fizički zahtevan i naporan život u predelima koje čovek osvaja, poprimaju karakteristike mitske bezvremenosti – ili Andersonove

⁹³ Peterson je zapisao samo tekstove balada, a ne i melodiju. Nakon što je interesovanje za ovu formu posle postepenog jenjavanja sasvim nestalo u periodu oko Prvog svetskog rata, četrdesetih i pedesetih godina je obnovljeno, te su Daglas Stjuart (Douglas Stewart) i Nensi Kising (Nancy Keesing) objavili prošireno izdanje Petersonove zbirke 1957. godine, a Persi Džouns (Percy Jones) je sakupio i melodije za određeni broj balada (McAuley, *A Map* 14).

simultanosti – koja u neumoljivom toku istorije nestaje pred urbanim modernim životom.

Pored Petersona, od baladista koji su objavljivali u *Biltenu* izdvaja se i pomenuti Henri Loson. Ova dva pesnika predstavljala su „stubove *Biltenovog* književnog panteona“ (Kirkpatrick 202), iako su poticali iz različitih sredina i odrasli u drugačijim porodičnim okolnostima, a takođe i shvatali buš na dva sasvim suprotna načina. Njihova poetska debata koja se razvila u *Biltenu* 1892. godine postavila je temelje za dva suprotstavljena čitanja i shvatanja australijske prirode, iz kojih će se razviti prvi australijski mitovi i koja će istrajati i u daljem razvoju australijske poezije kroz dvadeseti vek. Loson, čije je iskustvo života u bušu bilo teže od Petersonovog, započeo je debatu objavljivanjem pesme „Granična zemlja“ (“Borderland”), u kojoj je unutrašnjost predstavio kao viziju pakla, mesto užasa, ludila i izolacije. Peterson je odgovorio pesmom „U odbranu buša“ (“In Defence of the Bush”) u kojoj je ponudio pastoralnu viziju zemlje u kojoj su ljudi srećni, raspevani pred razgorelim vatrama i zadovoljni obavljenim poslom, uvereni da njime doprinose opštem cilju razvoja zemlje i nacionalne svesti. Debata je trajala od jula do oktobra i u nju su se uključili, sa Losonove strane, Edvard Dajson (Edward Dyson) i Fransis Kena (Francis Kenna), kojima je Peterson zatim uputio pesmu „Kao odgovor raznim bardovima“ (“In Answer to Various Bards”). Peterson je u svojim baladama slavio buš kao obećanu, mitsku zemlju, mesto večitog povratka, te kroz svoje pesme pozivao na beg od gradske vreve i ubrzanog, dehumanizujućeg života. Slično anglo-američkim pesnicima visokog modernizma, poput T.S. Eliota i Ezre Paunda, koji su nešto kasnije u svojoj poeziji bolju i srećniju prošlost suprotstavili slikama duhovne pustoši sadašnjice, Peterson poziva na povratak u predašnje vreme blaženstva i duhovne ispunjenosti – s time da on to vreme precizno vezuje za devetnaesti vek u australijskom bušu. Kako navodi Džudit Rajt u knjizi *Preokupacije u australijskoj poeziji*, Australija je od samog naseljavanja predstavljala „spoljašnji ekvivalent unutrašnje stvarnosti; najpre stvarnosti egzila, koja istrajava u svesti; zatim, što danas možda često i zaboravimo, stvarnosti slobode i svežine“ (cit. u Kirkpatrick 202). Iz ova dva shvatanja zemlje kao ogledala ljudske svesti izrodiće se dve strukturne predstave Australije koje poprimaju mitske dimenzije. Po jednoj, koju pionirski zastupa Peterson, Australija je obećana zemlja ili izgubljeni raj. Prema drugoj, prvobitno Losonovoj, a zasnovanoj na ranijem iskustvu prvih posetilaca i

doseljenika, Australija je jalova i pusta zemlja koja čeka na spasenje. Ove dve strukture ne funkcionišu samo prilikom poetskog oblikovanja zemlje, već utiču i na opšte shvatanje života i sveta kod pesnika, na njihov izraz i filozofsku misao.

Pored Losona, izrazito mračnu viziju zemlje pruža i baladista Barkroft Bouk (1866–1892). Veliki deo života Bouk je proveo putujući po oblastima prekogranične divljine i radeći kao stočar ili gonič stoke. Prve pesme u kojima opisuje svoja iskustva objavio je po povratku u grad, 1891. godine u *Biltenu*, a nedugo zatim je, podstaknut depresijom kojoj je od ranog detinjstva bio sklon, te dodatno pogođen finansijskom krizom koja je zadesila Sidnej početkom poslednje decenije devetnaestog veka, kao i ličnim nedaćama koje su pogodile njegovu porodicu, oduzeo sebi život obesivši se o granu. Gotovo sve njegove pesme sakupio je i objavio 1897. godine urednik *Biltena*, A.G. Stivens (Alfred George Stephens), sa beleškom koja ostaje do danas jedan od retkih spomena na Boukov život i pod naslovom *Tamo gde leže mrtvi, i druge pesme* (*Where the Dead Men Lie: and Other Poems*). U naslovnoj pesmi, Bouk opisuje buš ispunjen duhovima – dušama mrtvih radnika i istraživača. U njegovoj viziji zemlje vladaju pustoš i noć ispunjena jaucima preminulih. Ne samo da je postojanje duhova moguće u divljini buša, već je zapravo buš – onostrani prostor preko granice – jedino mesto na kojem je to moguće:

Osloboditi ih može samo šaka Noći –
Jer tada lete ljudi mrtvi!
...
Pitaj i stočara što nikad ne spava:
On vidi gde prolaze mrtvi;
...
Skopneli od žeđi, bez igde ičega –
Tako umiru mrtvi! (Webby, Tranter et al. n.pag.)⁹⁴

Kao što Nortrop Fraj primećuje analizirajući biblijske slike, u starozavetnoj „Pesmi nad Pesmama“ i drugim epizodama koje opisuju sjedinjenje muškarca i žene u braku, nevesta je uvek simbolički povezana sa zemljom i metaforički prikazana kroz opise koji se obično pridaju zemlji; sama reč „zavet“ (*testament*) ukazuje na spajanje kralja sa

⁹⁴ Only the hand of Night can free them –
That's when the dead men fly!

...
Ask, too, the never-sleeping drover:
He sees the dead pass by;

...
Strangled by thirst and fierce privation –
That's how the dead men die!

plodnom zemljom (Frye and Macpherson 51-52). Ukoliko se ova Frajeva metafora i tipologija ženskih likova (koji ujedno predstavljaju i zemlju i sve njene stanovnike)⁹⁵ primene na čitanje australijskih balada, buš strukturisan u poeziji kao pusta zemlja predstavljao bi čudovišnu ženu, demonsku nevestu ili zavodnicu – *femme fatale*, kako nagoveštava i Kirkpatrick u svojoj studiji ovog perioda (203). Za razliku od Losona i Bouka, Peterson je, kao i Vil Odžilvi (William Henry Ogilvie, 1869–1963) zemlju romantizovao kao idealnu nevestu i ljupku dragu. Rođen u Škotskoj, Odžilvi je u Australiju došao sa dvadeset godina upravo zbog velikog poštovanja prema stihovima oca australijske balade, Adama Lindzija Gordona. Nakon što je zauvek napustio Australiju 1901. godine, u Škotskoj je nastavio da piše pesme o škotskom graničnom pojasu. Iako često u pesmama opisuje naporan rad u bušu, Odžilvi za cilj tog rada postavlja sticanje novčanih sredstava, koja će radniku omogućiti da stupi u brak sa devojkom koju voli („Njegova mala iz Džipslanda“ [“His Gippsland Girl”]). Pripitomljavanje i oplemenjivanje puste zemlje donose u idealnom slučaju lepu voljenu devojkicu kao nagradu:

Vreli vetar duva preko prašnjave ravnice
I užareno sunce na nebu se crveni,
A on kraj sebe vidi opet njeno lice,
I svi su mu pokreti za ljubav namenjeni.⁹⁶

U istom periodu kada nastaju ove dve suprotstavljene vizije australijskog pejzaža i čovekovog položaja u njemu, kod pesnika Viktora Delija (Victor Daley, 1858–1905) taj dualizam i dvostruka priroda iskustva očitavaju se na drugačiji način. Rođen u Irskoj, Deli je pod pseudonimom Kriv Rou (Creeve Roe, što na irskom znači „crvena grana“) u *Biltenu* objavljivao veoma uspešne satirične stihove. Ovi stihovi, suprotno njegovoj želji, nisu uključeni u njegovu prvu zbirku, *U svitanje i sumrak* (*At Dawn and Dusk*, 1898) jer su urednici želeli da se, isključujući humoristične stihove i laku poeziju, dodvore ukusu književne kritike u Londonu (Kirkpatrick 204). Poezija koja je u tom trenutku bila najviše cenjena u Engleskoj i Evropi morala se oslanjati na principe

⁹⁵ O Frajevoj tipologiji ženskih likova u Bibliji više reči će biti u nastavku rada, u okviru poglavlja posvećenog Kristoferu Brenanu.

⁹⁶ The hot wind blows on the dusty plain

And the red sun burns above,

But he sees her face at his side again,

And he strikes each blow for love. Odžilvijska pesma preuzeta je iz elektronske baze *PoemHunter.com* (20. avgust 2013). Kao i u poznatoj Petersonovoj baladi „Čovek iz Snežne reke“, koja će biti detaljnije analizirana u narednom poglavlju, i Odžilvijska draga je ovde opisana na osnovu toponima, mesta iz kojeg potiče, čime se učvršćuje njena povezanost za zemljom.

estetizma, ili larpurlartizma, a ukoliko je dolazila iz delova sveta poput Australije, bilo je poželjno da bude lokalno obojena. Deli je pod pravim imenom zaista pisao poeziju u duhu snenog liricizma (Kirkpatrick 204), dok lokalne boje u njegovim lirskim pesmama ima vrlo malo; štaviše, često je u stvaralaštvu koristio motive iz irskog narodnog predanja sa kojim se upoznao još kao dete.⁹⁷ S druge strane, njegove satirične stihove odlikuju intelektualizam i fokusiranost na aktuelna pitanja. U dvostrukom pesničkom identitetu Viktora Delija primećuje se klica iz koje će se sredinom dvadesetog veka, u periodu nadiruće postmoderne misli, razviti književna figura kakav je Ern Meli (1918–1943) – satirični alter ego Harolda Stjuarta (Harold Stewart, 1916–1995) i Džejmsa Mekolija (1917–1976), dvojice pesnika tradicionalne, lirske i intelektualističke orijentacije.

Zanimljiv je postupak koji Deli koristi u satiričnim pesmama poput „Pesnika i muze” (“The Poet and The Muse”). Poesma počinje standardnim lirskim romantičarskim lamentom o gubitku inspiracije i prizivanjem muze da ponovo dođe i dozvoli pesniku da joj služi. Muza dolazi i objašnjava mu, jednako lirskim tonom, kako on sada ima drugu muzu i kako je nemoguće da služi obema, a na pesnikovo pitanje da mu kaže ko je druga muza, ona pokazuje na bokal s vinom. U Delijevim lirskim pesmama pak preovlađuju idilični prikazi Australije i njene prošlosti („Muze Australije” [“The Muses of Australia”], „Šuma” [“The Forest”], „Druga strana” [“The Other Side”]). Od 1896. godine, kada Alfred Džordž Stivens postaje prvi urednik književne rubrike *Biltena*, takozvane „Crvene strane”, u velikom broju objavljenih stihova – i Delijevih između ostalog – primećuje se uticaj poznog romantizma, estetizma i simbolizma. Dva glavna predstavnika simbolizma u Australiji bili su Kristofer Brenan i Stivensov štićenik, Džon Šo Nilson (1872–1942). Osim njih, značajniji pesnici samog početka dvadesetog veka, pre formiranja uticajne i modernistički usmerene grupe Vizija, bili su još i Bernard O'Daud (1866–1953) i Hju Mek Krej (1876–1958). Sva četvorica stvarala su poeziju pod uticajem simbolizma, a njihovo stvaralaštvo poseduje mnoge dodirne tačke, ali isto tako i tačke razilaženja, koje ćemo u nastavku ukratko predstaviti.

⁹⁷ Kao primer, navešćemo pesmu „Zeleni harfista” (“The Green Harpist”) koja, kroz upotrebu likova iz keltskih legendi, a takođe i Arturijanske legende, govori o magičnoj moći umetnosti da čoveka prenese u daleki čudesni svet i završava se invokacijom Zelenog harfiste i molbom pesnika da ga povede u taj čudesni svet, pre nego što odabere mračni put.

4.2.2. Australijski simbolisti

Nilson je, za razliku od Brenana, stekao zanemarljivo obrazovanje⁹⁸ i proveo veći deo života radeći kao nadničar; takođe je za razliku od Brenana vodio prilično miran i neupadljiv život, iako je zahvaljujući Stivensovom pokroviteljstvu stekao nacionalnu slavu i priznanje. Usled nedovoljnog obrazovanja i primetnog slabljenja vida već u tridesetim godinama, pesme je sastavljao u glavi i zatim čekao dok ne bi pronašao nekoga da ih zapiše (Kambasković-Sawers 14; McAuley, *A Map* 57). Nilsonov simbolistički izraz bio je proizvod intuitivne spoznaje metafizičke strane sveta i nije sadržao nikakvu ukorenjenu doktrinu, koja se kod Brenana razvila nakon detaljnog čitanja i izučavanja klasika i evropskih simbolista (McAuley, *A Map* 37, 58).⁹⁹ Nilson je rođen u Južnoj Australiji, ali roditelji su mu postali pioniri naselivši se iza granice u zapadnoj Viktoriji, gde je on odrastao od devete godine života. Kako navodi Kirkpatrick, opisujući Nilsonov odnos prema zemlji,

[u]prkos tome što je mnogo godina proveo radeći u bušu – ili možda upravo zbog toga – za Nilsona buš nije predstavljao poprište za junačke podvige muškaraca, što je za mnoge baladiste bio. Umesto toga, i pored svih životnih teškoća, priroda je [za njega] bila ispunjena romantičarskom lepotom i animističkom spoznajom. (205)

Romantičarska lepota i misticizam kojem se čovek približava kroz interakciju sa prirodom primećuju se u pesmi „Drvo narandže“ (“The Orange Tree”), jednoj od Nilsonovih najpoznatijih i najčešće tumačenih pesama. Dva sagovornika u pesmi, stariji čovek i mlada devojka, nalaze se pokraj drveta narandže, u kojem devojka vidi svetlost neobjašnjivog porekla, čuje zametak zvuka koji nije zapravo ni glas ni muzika, primećuje nekakvu neodređenu „svetlost, korak, poziv“, dok je starac koji s njom razgovara sve vreme zapitkuje o prirodi te mistične pojave:

Kraj mene je stajala mlada devojka.
Nisam video što jesu njene mlade oči:
- Svetlost, reče, što nije nebeska,
Živi negde na Drvetu Narandži.

- Je li sa istoka, rekoh, il' sa zapada?

⁹⁸ Po sopstvenim rečima, nije znao engleski toliko dobro da bi dozvolio sebi upotrebu neuobičajenih reči (Wright, *Shaw Neilson* vii). Brennan je pak veliki deo života proveo radeći kao univerzitetski profesor.

⁹⁹ U Stivensovom časopisu *Bookfellow* bile su iznete osnovne postavke simbolizma, tako da su australijski pesnici poput Nilsona i Brenana bili s njima upoznati (iako je Brennan bio upoznat i iz prve ruke, nakon boravka u Evropi). Verlenova *Pesnička umetnost* (*Art Poétique*) bila je 1899. objavljena u Australiji u prevodu Neti Palmer (Nettie Palmer).

Damar srca neke ozarene mladosti
 Dečaka što treperavom frulom da oda
 Mogao je samo krajičak radosti? (McAuley, *A Map* 69)¹⁰⁰

Iako uporno pokušava da pronađe racionalno objašnjenje ove pojave u drvetu, nudeći kao moguće odgovore ljubavno razočaranje, strah, nestrpljivost i strepnju, čežnju, bol, smrt – sve stvari koje čovek oseti u toku ovozemaljskog bivstvovanja – starac nije u stanju da spozna suštinu iskustva koje devojka doživljava. Suprotstavljavanje starosti i mladosti u kontekstu platonističkog shvatanja pesme ukazuje na udaljavanje od sveta večitih ideja sa godinama koje odmiču, na desakralizaciju života: devojčina mladost još uvek nije osetila sve patnje, brige i obaveze koje nosi život, te je njoj lakše da pomoću čula spozna kosmičku muziku koja uređuje svet. Drvo kod Nilsona dobija status simbola apsolutne stvarnosti i postaje elijadeovski Axis Mundi, u kome se kosmičko/nebesko povezuje sa ovosvetovnim.

Sličnu simbolističku sliku prirode kroz koju deluju kosmičke sile Nilson pruža i u pesmi „Ždral je moj sused“ (“The Crane is My Neighbour”): „Ta je ptica i drevna i izvorsna, trezvenost i mudrost ima, / A ne može nikad da potroši svu ljubav što poslata je njenim očima“ (McAuley, *A Map* 75).¹⁰¹ Nilsonov ždral se okreće ka nebu u kome traži „temu“, da bi zatim, preko koncentričnog talasanja vode koje se stvara oko njega, preneo misli do same ivice sna.¹⁰² Kroz pticu koja je, kao i sam čovek, deo univerzalne prirode – čovekov sused – do ljudskog života dopiru na talasima tek razblažene misli oslabljene snage, odjeci kosmičkog stvaralačkog plana. Biljne i životinjske vrste Australije, kao što je pokazano na primeru Barona Filda, koriste se od samih početaka pesničkog stvaralaštva na simbolički način, mahom da predstavljaju novu zemlju koja rađa život kakav se rečima starog sveta ne bi nikada mogao opisati. Kod Nilsona pak naglasak nije na označavanju različitosti i drugosti novog sveta u odnosu na stari, već

¹⁰⁰ The young girl stood beside me. I
 Saw not what her young eyes could see:
 - A light, she said, not of the sky
 Lives somewhere in the Orange Tree.

- Is it, I said, of east or west?
 The heartbeat of a luminous boy
 Who with his faltering flute confessed
 Only the edges of his joy?

¹⁰¹ “The bird is both ancient and excellent, sober and wise, / But he never could spend all the love that is sent for his eyes”.

¹⁰² “the ripples are thoughts coming out to the edge of a dream” (McAuley, *A Map* 75).

upravo na slavljenju jedinstvenosti života na zemlji, koja se pokazuje kroz povezanost čoveka sa prirodom i svim živim bićima u njoj.

Zbog jednostavnog izraza i odsustva arhaičnih reči, Nilsonova poezija se povremeno približava modernom pesništvu, pa čak ima i neke sličnosti sa imažističkim stilom pisanja. Lirska lepota kojom obiluju Nilsonove pesme primetna je i kod Hjuja Mek Kreja, čije stvaralaštvo, za razliku od Nilsonovog, nema nikakvih modernističkih odlika i zasnovano je na istorijskim podacima i izvorima (Kirkpatrick 207). Mek Krejeve pesme karakteriše evrocentrizam nasleđen iz devetnaestog veka:

Njegova prva i najznačajnija zbirka nosi naziv *Satiri i sunčeva svetlost* (1909), pri čemu sunčeva svetlost daje lokalnu boju. „Zaseda“ iz te zbirke se može čitati kao „Čovek iz Snežne reke“ u kojem glume kentauri. Ipak, stvorenja iz grčko-rimske mitologije sačinjavaju samo jednu od Mek Krejevih poetskih trupa, koje obuhvataju i srednjovekovne likove, one iz osamnaestog veka, iz komedije del arte, a povremeno i orijentalne likove. (Kirkpatrick 207)¹⁰³

Ovo interesovanje za evropsku tradiciju primetno je i u ranim stihovima Normana Lindzija, koji će kasnije pokrenuti već pomenutu grupu Vizija. Daglas Stjuart (Douglas Stewart, 1913–1985) to interesovanje naziva nekakvom vrstom renesanse australijskog stava prema Evropi (*Hugh McCrae* vi) i tumači ga kao logičnu reakciju na razvoj balada: dok balade pružaju naturalistički prikazan australijski svet, interesovanje za evropsku tradiciju predstavlja ravnotežu tome, tako što preispituje evropske vrednosti usađene u australijsku književnost, i „može se takođe posmatrati kao manifestacija istog duha čvrstine i otkrivanja: [baladisti] otkrivaju Australiju, dok druga škola, kroz u potpunosti australijski pogled na svet, iznova otkriva Evropu“ (vi). Stjuart dalje klasifikuje rad Hjuja Mek Kreja u pet okvirno određenih kategorija, koje se često i preklapaju. Jednu čine australijske pesme u kojima se, uprkos Mek Krejevom pretežnom interesovanju za evropsko nasleđe, kroz detalje pomalja australijski pejzaž koji nedvosmisleno ukazuje na poreklo autora. Prema Stjuartu, ovi detalji su za analiziranje australijskog duha daleko manje važni od opšte čvrstine, snage, radosti i poleta koji karakterišu celokupni Mek Krejev opus (*Hugh McCrae* viii), a mogu se naći u pesmama poput „Junsko jutro“ (“June Morning”), „Povratak kući“ (“Home-coming”) ili „Kamden

¹⁰³ Naslov zbirke na engleskom je *Satyras and Sunlight*, a za prvo izdanje, objavljeno u Londonu, ilustracije je radio Norman Lindzi; „Zaseda“ je u originalu “Ambuscade”. Osim ove Mek Krejeve zbirke, poznatije su još i *Golubica* (*Colombine*, 1920), *Idilija* (*Idyllia*, 1922), *Panove šume* (*Forests of Pan*, 1944), *Glas šume* (*Voice of the Forest*, 1945), *Nebeski brod* (*The Ship of Heaven*, 1951).

Taun“ (“Camden Town”). U drugu kategoriju Mek Krejeve poezije svrstavaju se muzički komadi koji, zbog akustičkih i melodijskih efekata, pevljivog ritma i česte upotrebe aliteracije i asonance, deluju gotovo kao da se mogu opevati. Najbolje od muzičkih pesama verovatno su „Golubica“ (“Colombine“) i „Svoju pesmu sviram“ (“I Blow My Pipes”), u kojoj govornik opisuje svet prirode u kome je on gospodar i, poput Pana, svojom muzikom uveseljava nimfe, drijade i kentaure. Treću kategoriju Mek Krejeve poezije Stjuart naziva fragmentima, i u nju uključuje pesme u kojima postoji nekoliko stihova koji u potpunosti odstupaju od tematike same pesme i nadilaze njen površinski smisao. Ovi fragmenti u pesmama su „iznenadni naleti realizma“ (Stewart, *Hugh McCrae* xi) i predstavljaju metaforičko razmatranje čovekovog i pesnikovog položaja u svetu. Četvrtu kategoriju čine fantastične pesme, vizije u kojima se, kao u pomenutoj pesmi „Zaseda“, opevaju prirodne i kosmičke sile transponovane u likove iz klasične mitologije i raznih tradicionalnih predanja. Petu kategoriju predstavljaju ljubavne pesme prirodnog, svakodnevnog i neposrednog izraza, u kojima nema fantastičnih elemenata, niti vizionarskog otkrivanja realnosti; to su pesme poput „Srećan čovek“ (“The Happy Man”), „Miš“ (“The Mouse”) ili, možda najpoznatije, „Pesme kiše“ (“Song of the Rain”).

Kenet Slesor će nešto kasnije gajiti veliko poštovanje prema Mek Kreju, upravo zbog činjenice da je ovaj uspevao da crpi inspiraciju iz raznih razdoblja razvoja kulture, kao i zbog univerzalnosti koju je njegova poezija time poprimala; univerzalnosti koja je, na neki način, početkom dvadesetog veka i dalje služila kao supstitut za nedostatak australijske tradicije (Kirkpatrick 207). Modernom izrazu Mek Krej se verovatno najviše približava u pesmama određenim kao fragmenti. Upotreba tradicionalnih mitoloških motiva i opštih pesničkih mesta, kombinovana sa promatranjem života, možda najbolje predstavlja univerzalnost izraza zbog kojeg je Mek Krej ponajviše i stekao slavu, a izrazito se primećuje u pesmi „Opčinjen muzom“ (“Muse-haunted”), koja je u nastavku data u celini:

Čuo je, i sanjao gde na vetru noćnom
Zlatni rog trubi mesečev,
Muzika dalekim odzvanja Helikonom
I niz padine Parnasa teče.

Pa u zanosu od tuge i čuda
K'o čovek što, dok plovi lagano,
Sirenu u moru ugleda,

Pod brodskom ogradom obasjanom,

Što u talasu blista zvezdanim sjajem –
 Slušao je sa žudnjom dubokom,
 Dok nad senovitom pećinom njegovom
 Trepnuo je blesak Venerinim okom.

.....

Jastreb na nebu uzvišen,
 Usamljeni gospodar svoda,
 Vide ga u zoru kako je sam;
 A ipak spokojno hoda. (McCrae 25-26)¹⁰⁴

Fantastični elementi u pesmi prikazani su u noćnom pejzažu, gde tmina nebeskog svoda i širina mora pesnika/putnika prenose u vreme iskonskih životnih obrazaca; kao i kod Brenana, ali i mnogih drugih australijskih pesnika, čovek je putnik što plovi morima, na kojima od gustog mraka ne vidi cilj i ishodište, već oseća samo primamljivi, ali destruktivni, zov sirena. Mek Krejev junak uspeva da se odupre tom zovu, za razliku od Brenanovog: on samo shvata veličinu opasnosti koje vrebaju na životnom putovanju i to saznanje, kao i spoznaja ravnoteže između avanturističkih poriva, lepote iskustva i otkrivanja novih prostranstava s jedne, a opasnosti takvog poduhvata s druge strane, čine ga spokojnim čovekom koji je upoznao sebe i suočio sa se unutrašnjim nemirima. Ovakvo pisanje Douglas Stjuart naziva vizionarskim, onim koje „opisuje zemlju preobraženu pesničkom vizijom nekog natprirodnog sjaja koji je osvetljava“ (*Hugh McCrae* xii). Do trenutka vizije u ovoj pesmi dolazi tokom imaginarnog noćnog

¹⁰⁴ Red tačaka Mek Krej je često koristio da u pesmama označi promenu tona ili fokusa, metrike i raspoloženja u pesmi (Stewart, *Hugh McCrae* xiii):

He heard, and dreamed the night-wind on
 The moon's gold horn was blowing,
 The music of far Helicon
 A-down Parnassus flowing.

And with that strange sad ecstasy
 Of men who, slowly sailing,
 Behold a mermaid in the sea,
 Below their lantern-railing,

Spark like a star within the wave –
 So he with yearning listened,
 While high above his shadowy cave
 The eye of Venus glistened.

.....

The hawk entowered in the sky,
 The lonely lord of heaven,
 At daybreak saw him solitary;
 And yet again at even.

putovanja, u kojem se putnik na kratko vraća u mitsko vreme; Mek Krej se pomoću motiva (morskog) putovanja, nakon Langa, Vulsa i Kendala, takođe upisuje u australijsku tradiciju putničkih i moreplovačkih pesama.

Nakon što u baladama dolazi do poetizacije i mitologizacije istraživačkih i pionirskih poduhvata iz devetnaestog veka, početkom dvadesetog se slična stvar dešava sa ličnostima samih pesnika. Zahvaljujući uključenosti u društvena pitanja i burnom boemskom životu, punom nedaća i tragedija, Kristofer Brenan u Sidneju stiče status mitskog junaka; slično se dešava u Melburnu sa Bernardom O'Daudom. Paralelno sa kreiranjem velikih književnih figura dolazi i do popularizacije poezije i pesnika.¹⁰⁵ Zahvaljujući pre svega razvoju moderne tehnologije, pesme bivaju prilagođene za recitovanje u radijskim emisijama, a pesnici se uključuju u popularno stvaralaštvo. Mek Krej, primera radi, 1914. godine odlazi u Njujork, gde glumi u nizu predstava, a nakon povratka u Australiju, dobija glavnu ulogu u nemom filmu o životu Adama Lindzija Gordona. Mitologizacija ličnosti pesnika podrazumeva da neki od njih, zahvaljujući neuobičajenom načinu života i životnim okolnostima, stižu u svesti publike, a isto tako i kritičara iz narednih decenija dvadesetog veka, status herojskih ličnosti, jednak statusu koji imaju junaci njihovih pesama. Kirkpatrick tako primećuje da se Brenan, uz Erna Melija, uklapa u sliku poremećenog romantičarsko-modernističkog genija (210), junaka nasleđenog iz Bajronovog stvaralaštva. Što se tiče Bernarda O'Dauda i njegove uloge u stvaranju mita o umetniku, on kroz alegorijsko slikanje sveta u svojim pesmama prikazuje pesnike kao vojnike koji će taj svet spasiti (Kirkpatrick 210).

Bernard O'Daud je posedovao „šelijevsu veru u ključnu ulogu poezije za poboljšanje čovečanstva, što je i izrazio u svom manifestu iz 1909. godine, 'Militantna Poezija' ['Poetry Militant']“ (Kirkpatrick 208). U prvim objavljenim zbirkama, *Ka zori?* (*Dawnward?*, 1903), *Tiha zemlja i drugi stihovi* (*The Silent Land and Other Verses*, 1906) i *Kraljevstva granice* (*Dominions of the Boundary*, 1907), sakupio je poeziju napisanu u formi balade – ne australijske buš balade, već tradicionalne narodne balade pisane u unakrsno rimovanim katrenima. Slede zbirke *Sedam smrtnih grehova* (*The Seven Deadly Sins*, 1909) i *Buš* (*The Bush*, 1912), u kojoj je buš predstavljen kao

¹⁰⁵ Najosnovniji, grubi oblici industrijske popularne kulture pojavljuju se, prema Slotkinu, prvi put krajem devetnaestog veka, „kada se razvila mreža političkih, poslovnih i kulturnih institucija koje su po svojem obimu bile istinski nacionalne (i u izvesnoj meri internacionalne)“ (29). Osnovna karakteristika tih institucija bila je sposobnost da u svakom delu nacije utiču na živote pojedinaca i njihovo ponašanje u zajednici, ne bi li na taj način pojedinačne živote povezale sa opštim društvenim sistemom vrednosti.

apstraktni simbol, a ne stvarni pejzaž; središte istorijskih, kulturnih i političkih promišljanja (Kirkpatrick 208). Između O'Daudovog i Brenanovog pesništva postojala je jedna upečatljiva sličnost, koja se ogledala u izuzetno kriptičnom i visoko intelektualizovanom načinu pisanja stihova, koji su očigledno bili upućeni obrazovanoj publici. Sličnost, međutim, ostaje na tome, jer je svrha Brenanovog pisanja bila u pozivu na okretanje ka imaginaciji i misticizmu, dok je O'Daud pesnik kome je cilj bio da menja društvo apelovanjem na intelektualnu aktivnost, apstraktnu misao, eventualno snagu volje, ali ne i imaginaciju (Phillips vi, xi). Njegov je stav bio, uprkos tada dominantnom učenju larpurlartizma, da su teme politike, religije, seksa, nauke, društvenih reformi, zapravo teme koje istinski zanimaju modernog čoveka, te da poezija stoga treba da se bavi njima (Phillips x-xi). O'Daudov utilitarni i revolucionarni stav nasleđen je od one grupe baladista koji su australijsku teritoriju smatrali novootkrivenim rajem i pastoralnim idealom. U čuvenom sonetu „Australija“, iz zbirke *Ka zori?*, O'Daud postavlja niz pitanja o prirodi nove zemlje, pitanja na koja je nakon stvaranja Federacije 1901. godine bilo ključno dati odgovor. Ova pitanja problematizuju već poznatu raspravu: da li je Australija poslednji komad zemlje, otet od mora u nekom zabačenom kutku zemljine kugle, ili je pak milenijumski Eden, mesto koje će naseliti buduća rasa ljudi poteklih od božanstva sunca. U kasnijim pesmama iz zbirke *Buš*, O'Daud sa većim uverenjem na ovo pitanje odgovara da je Australija – Utopija (McAuley, *A Map* 81). O'Daudova vizija bila je u svim njegovim delima utopijska, zasnovana na propagiranju napretka zemlje i definisanju Australije, na osnovu njenog geografskog položaja, kao novog raja.

Kristofer Brenan, čije će delo biti detaljnije razmatrano u nastavku teksta, ne pretpostavlja stvaralaštvo utilitarizmu ni na koji način. On poeziju, nakon napuštanja katoličanstva, preuzima kao novu religiju, a pisanje doživljava kao životno putovanje u potrazi za apsolutom, fluidnim konceptom koji na više mesta u svojoj zbirci *Pesme*, objavljenoj 1914. godine, određuje kao *reč*: „[s]rž *Pesama* jeste gnostička edenska potraga, gde se Eden doživljava ne toliko kao stanje prvobitne nevinosti, koliko kao stanje duhovne celovitosti – možda kao verzija O'Daudovog metafizičkog buša“ (Kirkpatrick 209). Budući da je nekoliko godina proveo školujući se u Evropi, Brenan je bio dobro upoznat sa radom evropskih simbolista, pa je, poput njih, svoju poeziju zasnovao ne samo na eruditski oblikovanom izrazu, već i na kompleksnom

sistemu simbola koje je sam izgradio, a među kojima centralno mesto zauzima Lilit, negde transformisana u Sfingu, negde u sirenu ili kakvo drugo čudovišno mitološko biće, a kroz celu zbirku predstavljena i kao ruža u različitim fazama sazrevanja.

Kristofer Brenan je središnji deo svojih *Pesama*, grupu pesama nazvanu *Senka Lilit*, posvetio ovom ženskom liku iz hebrejskog predanja, koji je do tada u književnosti najčešće predstavljan u svojim demonskim i monstruoznim aspektima. Brenan zapravo nije bio prvi australijski pesnik koji je upotrebio ovo predanje iz starog sveta: pre njega je to učinio Henri Kendal u pesmi „Lilit“, i na osnovu poređenja Kendalove i Brenanove percepcije i prezentacije lika Lilit može se videti i kako je konvencionalni australijski poetski izraz iz devetnaestog veka napredovao ne samo ka simboličkom, već i modernističkom. U Kendalovoj pesmi, stari i mudri otac govori sinu kako je žena čija ga zavodljiva pesma privlači zapravo kćer pakla i „odvažni vrug“ (Webby, Tranter et al. n.pag.) koji obitava u neposrednoj blizini mladog čoveka. Otac sinu daje jasno upozorenje da je se kloni, a kroz njegove reči progovara životno iskustvo zasnovano na sposobnosti racionalnog promišljanja i praktičnog delanja, koju je svaki naseljenik ili istraživač u devetnaestom veku morao posedovati da bi se uspešno snašao u novom svetu, u kojem nije bilo mesta za prepuštanje maštanjima i sanjarenjima. I Kendalova i Brenanova Lilit opisane su svim atributima koji se tradicionalno pripisuju Lilit i njoj srodnim mitološkim bićima: obe su zmije u telu žene, sa reptilskom kosom poput Meduzine, obe imaju zanosni glas i poznaju pesme koje čoveka mogu da uvedu u dubok san i koje se nikada nigde nisu čule, što njihovu pojavu čini mističnom, a njih čuvarima neke zagonetke ili mističnog znanja. Kendalov junak se zaista uspešno odupire zovu Lilit i napušta na kraju pesme svaku misao o njoj, dok Brenanov junak u njen lik učitava svu iskonsku lepotu sveta, da bi je na kraju identifikovao sa ciljem svoje potrage, te tako kod Brenana Lilit postaje simbol Izgubljenog raja, reč za kojom pesnik traga i uzvišeno znanje koje čoveku jedino može pomoći da se izbavi iz stanja razjedinjenosti i ponovo postigne ravnotežu između racionalnog i iracionalnog, intelektualnog i nagonskog, istorijskog i prirodnog. Postupak koji Brenan pritom primenjuje u opisivanju Lilit izrazito je modernistički i u njemu se mogu primetiti začeci onoga što Alisija Ostriker kasnije naziva „revizionističkim mitotvorstvom“:

Kada god pesnik koristi neki lik ili priču, koji su kulturološki već od ranije definisani i prihvaćeni, taj pesnik koristi mit, a potencijal da će ga iskoristiti na revizionistički način je uvek prisutan: da će, preciznije

rečeno, taj lik ili pripovest biti upotrebljeni za drugačije ciljeve, poput starog vrča ispunjenog novim vinom, koje u početku samo gasi žeđ jednog pesnika, ali u konačnici stvara mogućnost za kulturološku promenu. (Ostriker 72)

Kristofer Brenan s jedne strane, poput velikih pesnika visokog modernizma, izražava prkos prema racionalizmu i materijalizmu moderne kulture kroz nostalgичnu čežnju za zlatnim dobom iz prošlosti (Ostriker 73); s druge strane, on tu istu prošlost preispituje kroz revizionističko razmatranje tradicionalno uspostavljenih mitskih obrazaca, pre svega skupa značenja koja su se u različitim mitologijama isplela oko lika Lilit, ili njoj srodnih ženskih likova.

Ovo nas dovodi i do pitanja položaja žene u australijskom pesništvu: reprezentacije žene u poeziji, ali isto tako i ženskog autorstva. Može se primetiti da je tokom celog devetnaestog, pa i s početka dvadesetog veka, uloga žene u umetnosti bila marginalizovana, a poezija pretežno maskulino orijentisana. Tek se početkom dvadesetog veka beleži postepeno i oprezno pojavljivanje pesnikinja, do tada zanemarenih, koje počinju da objavljuju svoje stihove i na taj način istupaju u javnost.

4.2.3. Žensko autorstvo

Tokom devetnaestog veka, u kojem su se proslavili najpre Harpur, Gordon i Kendal, a zatim i baladisti, pesnikinje su bile „isključene iz vizije o jasno definisanoj nacionalnoj književnosti“, a njihova poezija svedena na stvaralaštvo drugog reda (Vickery 33). Rad pesnikinja bio je vrednovan prema osećanjima koja je njihova poezija evocirala, dok se stvaralaštvo pesnika vrednovalo prema imaginaciji i uspešnoj imortalizaciji događaja iz australijske istorije, ličnosti pionira i istraživača. Različito vrednovanje poezije koju su pisale žene i smatranje ženskog stvaralaštva poezijom drugog reda uslovalo je i retko sakupljanje njihovih stihova u antologije. Poezija pesnikinja je često, ako bi i bila objavljena u nekoj antologiji, bila potpisana muškim pseudonimom, najčešće muževljevim imenom (Vickery 33-4). Ovo, uostalom, nije bilo specifično za Australiju, već se dešavalo i u britanskoj i drugim književnostima. Štaviše, veliki broj pesnikinja iz kolonijalnog perioda je i kroz dvadeseti vek bio isključen iz antologija u potpunosti, ili slabo zastupljen u njima (Vickery 51).

Kao što u australijskoj književnosti devetnaestog veka, a posebno u književnom oblikovanju australijske legende, nije bilo mesta za starosedeoce i emigrante

neevropskog porekla (Bracalente 40-7), isto se tako nije našlo mesta ni za žene-pisateljice, pa se dešavalo da one malobrojne pesnikinje povežu svoja iskustva sa tragičnim sudbinama australijskih Aboridžina. Pesnikinja koja je među prvima uspostavila ovu vezu, kroz sliku majke iz starosedelačkog plemena, koja se naracijom u prvom licu oprašta od voljenih preminulih članova porodice, bila je Ilajza Hamilton Danlop (Eliza Hamilton Dunlop, 1796–1880), koja je još 1838. napisala pesmu „Aboridžinska majka“ (“The Aboriginal Mother”) (Vickery 34-5).¹⁰⁶

Druga tema koja se u ženskom pesničkom stvaralaštvu uspostavlja u devetnaestom veku jeste putovanje, sa pratećim iskustvom života u nepoznatoj zemlji. Ovo je svakako bila osnovna tema i kod pesnika Australije, međutim, žensko iskustvo je bilo drugačije utoliko što su one retko napuštale domovinu i kretale put nove zemlje dobrovoljno: za njih iseljavanje nije bilo „prilika za sticanje nezavisnosti ... već je pre bilo motivisano dužnošću prema suprugu ili porodici“ (Vickery 35). Ovom temom bavila se Kerolajn Liki (Caroline Woolmer Leakey, 1827–1881), koja je na Tasmaniju došla sa dvadeset godina kako bi čuvala decu svoje sestre, u zbirci objavljenoj 1854. pod nazivom *Lyra Australis, ili: Pokušaji pevanja u stranoj zemlji* (*Lyra Australis; or, Attempts to Sing in a Strange Land*).¹⁰⁷

Ilajza Hamilton Danlop rođena je u Irskoj, a Kerolajn Liki u Engleskoj; prva pesnikinja koja je rođena u Australiji bila je Ema Anderson (Emma Francis Anderson, 1842–1868). Ema Anderson u svojoj zbirci *Kolonijalne pesme* (*Colonial Poems*) iz 1869. godine objavljuje dramatičnu poemu „Sena prošlosti“ (“The Shadow of the Past”). Poema nosi podnaslov „Australijska priča“ (“A Tale of Australia”) i opisuje život junakinje Helen, koja, u buntovničkom duhu nekarakterističnom za vreme u kojem živi, odlučuje da nikad ne stupi u brak, ne bi li tako izbegla nesrećnu sudbinu svoje majke i starije sestre. Australija u poemi figurira kao mesto sa kojim se junakinja identifikuje, koje joj pruža uporište i predstavlja dom (Vickery 38-9). Istu identifikaciju sa domovinom osećala je i autorka, koja je selidbu na Mauricijus, uslovljenu muževljevim

¹⁰⁶ Povod za pesmu bio je takozvani masakr kod Majal Krika (Myall Creek) u Novom Južnom Velsu iz iste godine. Sedmero stočara obešeno je zbog svirepog ubistva grupe od dvadeset osam starosedelaca. Među ubijenima je bilo ljudi različitih polova i uzrasta, a ubistvo nije imalo nikakav konkretni povod, već su optuženi tvrdili da „nisu bili svesni da ubijanjem crnaca krše bilo kakav zakon“ (Shaw 23).

¹⁰⁷ Kerolajn Liki je zapravo samo pet godina provela na australijskom kontinentu, te se i ne smatra australijskom, već britanskom pesnikinjom. Iskustvo koje u ovoj zbirci opisuje je, međutim, karakteristično za Australiju i ispunjeno aluzijama na australijske pesnike iz istog perioda (Vickery 36), pa se zbog toga i pominje u ovom pregledu.

poslom, podnela teško. Na Mauricijusu je ubrzo i preminula, a njenu poeziju je kasnije sakupljao i priređivao njen suprug, potpisujući autorku kao „Gospođu Vilijama Dž. Andersona“ i „Najmlađu kćer Prečasnog Edvarda Bejkera iz Južne Australije“ (Vickery 40), čime se njeno prisustvo u javnoj umetničkoj sferi izgubilo pod dominacijom imena supruga i oca. Teme koje su započele Ema Anderson, Kerolajn Liki i Ilajza Danlop – oslobađanje ženske volje, ženskog glasa i identiteta, kako u porodičnom, tako i u društvenom životu – nastavljene su, međutim, u poeziji pesnikinja koje su doživele formiranje Federacije i kasnija dešavanja koja je doneo dvadeseti vek.

Među ovim pesnikinjama nalaze se Luiza Loson (Louisa Lawson, 1848–1920), Ada Kembridž, možda poznatija po svojim proznim delima (Ada Cambridge, 1844–1926),¹⁰⁸ Meri Gilmor (Mary Gilmore, 1865–1962), Lezbija Harford (Lesbia Harford, 1891–1927), Meri Fulerton (Mary Eliza Fullerton, 1868–1946) i Zora Kros (Zora Cross, 1890–1964). One se ponajviše bave pitanjima položaja žene u društvu i klasne podeljenosti, a njihov pristup ovim problemima je otvoren, izraz sveden, često i senzualan, a stil jednostavan i kolokvijalan. Položaj žene u tom razdoblju procvata nacionalizmom obojene književnosti bio je u potpunosti podređen popularnom idealizovanju maskulinog, pri čemu se žena doživljavala „poput zemlje u ranijim imperijalnim igrokazima, [kao] mogući saborac koga je za obavljanje te uloge neophodno oploditi“, jer žena nikada nije agens i podstrekač radnje, već je svedena na „komplementarnu, pasivnu ili nevidljivu ulogu, kojoj su se protivile aktivistkinje među kojima je bilo i poznatih pesnikinja“ (Ackland 78).

Luiza Loson bila je urednica časopisa *Zora (Dawn)*, koji se između 1888. i 1905. zalagao za davanje prava glasa ženama, a Meri Gilmor je uređivala časopis *Radnik (Worker)*. Obe su kroz poeziju i novinarski rad širile svest o položaju žena, klasnim razlikama i pitanjima australijskih starosedelaca. Luiza Loson, jedna od prvih feminističkih aktivistkinja u Australiji i majka Henrija Losona, govori u mnogim pesmama upravo iz pozicije majke, predstavljajući kroz lik majke ženu koja preuzima odgovornost za odgajanje sinova, koji zauzvrat postaju veliki radnici i zaštitnici

¹⁰⁸ Ada Kembridž je takođe bila osnivačica jednog od prvih ženskih pesničkih klubova, *Australnog salona (Austral Salon)* u Melburnu. Pesnikinje su krajem devetnaestog veka počele da formiraju nezvanične grupe, ili manje ili više zvanična udruženja poput ovog, kako bi se upoznale sa radom drugih književnica i književnom scenom uopšteno (Vickery 45).

zemlje.¹⁰⁹ Luiza Loson osim toga prihvata viđenje Australije kao zemlje novog početka, ispunjenja nada, izobilja i blagostanja, kao što se vidi u „Australijskoj pesmi“ („An Australian Song”), kroz koju se ponavlja horski refren:

Kličemo iz zemlje ove, što velika je i sjajna,
Zemlje što je ponos mora južnih;
To je zlatna zemlja, suncem obasjana,
Ona je dom slobodnih i hrabrih. (Webby, Tranter et al. n.pag.)¹¹⁰

Meri Gilmore se nadovezuje na stvaralaštvo Ilaje Danlop, utoliko što „u svojim stihovima revidira obeležja imperijalnog mita“ (Ackland 85) i skreće pažnju na konstantno zanemareno iskustvo australijskih starosjedelaca (koje će, ipak, ostati zanemareno još nekoliko decenija, kako u poeziji, tako i u politici). Njene zbirke *Divlji labud* (*The Wild Swan*, 1930) i *Pod vilga drvećem* (*Under the Wilgas*, 1932) sadrže pesme sa rečima iz starosjedelačkih jezika, čija će upotreba takođe postati osnovna postavka poetike grupe Džindivorobak. Meri Gilmore takođe govori o specifično ženskom iskustvu i tajnama ženstvenosti u pesmama poput „Penelope“ („Penelope”), a sa druge strane se, u svojoj prilično raznovrsnoj poeziji, približava i mističnom i simboličkom, primera radi, u pesmi „Drvo kruške“ („The Pear-Tree”), koja se može posmatrati kao pandan Nilsonovom „Drvetu narandže“. Kao i kod Nilsona, i u pesmi Meri Gilmore oseća se u drvetu nekakvo tajanstveno prisustvo, u kojem Gilmoreva ne identifikuje odraz kosmičkih sila, već duhovnu refleksiju same govornice u pesmi, Emili En:

„Gde si videla duha, Emili En?“
„Na velikoj je kruški visio, Amanda;
Zaista videla sam duha,
I duh mi taj reče da on je ja“. (Gilmore 56)¹¹¹

Lezbija Harford se, nakon studija prava u Melburnu, uključila u socijalističke krugove i aktivno bavila pitanjima društva i klasnih razlika. Radila je za svog kratkog života u nekoliko tekstilnih fabrika, da bi se 1917. priključila pokretu Industrijskih

¹⁰⁹ Ovakve pesme su, na primer, „Dolazak kući“ („Coming Home”) i „Povratak“ („Back Again”).

¹¹⁰ For we hail from a land that is great and grand,

And the pride of the Southern Sea;

'Tis a sunny land, 'tis a golden land,

And the home of the brave and free.

¹¹¹ “Where was it you seen it, Emily Ann?”

“It was hung on the big pear-tree;

I seen a ghost, Amanda,

And the ghost it said it was me.

radnika sveta.¹¹² Pesme u kojima Lezbija Harford opisuje iskustva fabričkih radnika i radnica prenose atmosferu napornog rada i teškog života, iznose političke stavove pesnikinje, ali istovremeno predstavljaju i kratke skice duboko ličnih radosti i trauma. Na primer, u pesmi „Emigrant“ (“The Immigrant”), koja broji tek osam stihova, radnica Gerti dolazi jednog jutra neuobičajeno i bezrazložno vesela na posao; razlog njene sreće, kako se ispostavlja, jeste to što je prethodne noći sanjala o domu koji je ostavila u dalekoj zemlji. Minimalistički stihovi Lezbije Harford, napisani pevljivim i kolokvijalnim jezikom, lišeni svake pompeznosti i preterivanja, predstavljaju neke od prvih modernističkih tvorevina u australijskoj poeziji. Međutim, vrlo malo pesama Lezbije Harford je objavljeno za njenog života; Harfordova je umrla u trideset šestoj godini od srčanih problema, 1927. godine, a prva, tanka, zbirka njenih pesama objavljena je tek 1985, sa predgovorom Druzile Modjeske (Drusilla Modjeska), savremene australijske spisateljice i urednice.

Meri Fulerton se nakon Lezbije Harford upisuje u tradiciju pesnikinja na južnom kontinentu, iako je svoje zrele stihove napisala u Engleskoj i distribuirala ih samo među prijateljima. U Australiji ih je najpre objavila pod pesudonomimom „E“, najverovatnije zbog uticaja i poštovanja prema Emili Dickinson (Kirkpatrick 212). Zora Kros je pisala gotovo senzacionalne i eksplicitno senzualne stihove, objavljene 1917. u zbirci *Pesme ljubavi i života* (*Songs of Love and Life*). Od navedenih pesnikinja se u izvesnoj meri razlikuje Dorotea Makelar (Dorothea Mackellar, 1885–1968). Iako je rođena u gradskoj sredini, u njoj se poeziji oseća uticaj buša, jer je mnogo vremena provodila na farmama koje su njena braća držala na severu Novog Južnog Velsa. Dorotea Makelar je i danas cenjena zbog svojih patriotskih osećanja i slavljenja zemlje u kojoj je rođena.¹¹³ To patriotsko osećanje je možda najpotpunije izraženo u pesmi „Moja zemlja“ (“My Country”), koju je Makelarova napisala u nostalgичnim trenucima boravka u Engleskoj, sa samo devetnaest godina, nekoliko godina pre početka Prvog svetskog rata. U pesmi Makelarova slavi svu „lepotu i užas zemlje“ (cit. u Kirkpatrick 212) – sunce koje prži vrelinom, sušu na kojoj stoka umire, a isto tako i obilate kiše koje zemlji donose olakšanje. Na izvestan način, u ovoj pesmi se dolazi do pomirenja između dva postojeća

¹¹² Industrial Workers of the World, skraćeno IWW, a pokret je takođe bio poznat i pod nadimkom Wobblies.

¹¹³ Dorotea Makelar je napisala i najmanje tri romana, a objavljene su četiri zbirke njene poezije: *Zatvorena vrata* (*The Closed Door*, 1911), *Mlada veštica i drugi stihovi* (*The Witch Maid, and Other Verses*, 1914), *Luka sna* (*Dreamharbour*, 1923) i *Maska* (*Fancy Dress*, 1926).

pristupa australijskoj prirodi; zemlja se prihvata u svoj lepoti i u užasu koji izaziva, i kao takva se voli. Australija u poeziji Dorotee Makelar postaje ono što je u Brenanovoj bila Lilit – majka jednako brižna koliko i zla, a istovremeno sve čemu pesnik/inja teži.

Prvi svetski rat donosi nove teme i preokupacije u poeziji, a takođe i učvršćuje pesničko stvaralaštvo kao deo nacionalnog projekta. Bilo da se radi o patriotskoj poeziji, veličanju podviga australijskog vojnika, ili o opisima tragičnih vojničkih sudbina na bojnopolju i razbijenih iluzija o ratovanju zarad viših plemenitih ciljeva, pesme koje odražavaju iskustvo iz Prvog svetskog rata doprinose učvršćivanju slike Australije koja se do tada formirala u poeziji, a takođe i pomeraju granice poezije ka novom i savremenijem modernističkom izrazu.

4.2.4. Ratna poezija

Endrju Tejlor izdvaja četiri okvirno definisana pravca u poeziji koja je nastala u vreme Prvog svetskog rata (misleći, pritom, isključivo na ratnu poeziju). Ovaj autor najpre spominje patriotske pesme, koje su u konvencionalnom edvardijanskom maniru pisali pesnici koji sami nisu uzeli učešća u ratu; takav je, na primer, bio Džon Brereton (John Le Gay Brereton, 1871–1933). Drugu grupu čine patriotske pesme napisane kolokvijalnim jezikom, a reprezentativni pesnik iz ove grupe je K.Dž. Denis (Clarence James Dennis, 1876–1938). Denis je pisao pesme nalik na one koje je Kipling objavio u zbirci *Balade iz kasarne* (*Barrack-Room Ballads*, 1892) – pesme u kojima se slave individualni podvizi i lamentuje nad ličnim problemima u sitnim životima vojnika, ispevane govornim jezikom, često na određenom dijalektu ili sociolektu.¹¹⁴ Tejlor izdvaja Denisovu pesmu „Snaga“ („The Push“), u kojoj se vojnik metaforički predstavlja kao tragač za zlatom, poput čuvenih istorijskih tragača iz devetnaestog veka, s time da se u kontekstu novog veka zemlja ne prekopava da bi se u njoj našlo zlato, već da bi se izgradili rovovi za odbranu. Traganje za zlatom postaje unutrašnja potraga, a Denis pokazuje kako „svi Australijanci imaju zlatna srca, ali potrebni su rat i teški sukobi s nekim strancima da bi se to otkrilo“ (Taylor 57).

¹¹⁴ Ovakve pesme stekle su veliku popularnost, verovatno upravo zbog pevljivog stila i komičnih slika, pa je tako Denisova zbirka *Pesme sentimentalnog momka* (*The Songs of a Sentimental Bloke*, 1915) prodana u ogromnom broju primeraka, po njoj je snimljen nemi film, a adaptirana je i kao predstava, mjuzikl i balet (Kirkpatrick 213).

Treća vrsta ratne australijske poezije jeste poezija razočaranja. U okviru ove grupe, Tejlor kao najbolje primere navodi pesmu „Pravi patriota“ (“True Patriot”) Harlija Metjuza (Harley Matthews, 1889–1968), zatim pesme Vensa Palmera (Vance Palmer, 1885–1959),¹¹⁵ Leona Gelerta (Leon Maxwell Gellert, 1892–1977)¹¹⁶ i Fredrika Meninga (Fredric Manning, 1882–1935). Ova poezija razočaranja vrlo je bliska onoj koju su u Engleskoj pisali Vilfred Owen ili Zigfrid Sasun. Kao jedan od ilustrativnih primera pesama o ratnim razaranjima, urušavanju ljudskih nadanja, ideala i želja i sukobu ličnog ostvarenja sa opštim represivnim silama, može se uzeti Gelertova pesma „Slepac“ (“The Blind Man”):

Poznavao je sunce iznad istočnog mora,
I gledao ga gde zalazi za zapadno brdo.
Video je dubine voda, i prostora,
Slobodni uzlet ptica. Poznavao je sve to, sve do
Pucanja granate. Sada, dok život ne zgasne,
Sedi samotno uz zvižduk neke stare pesme.¹¹⁷

Prva četiri stiha, koja sadrže glagole u ličnim oblicima, kontrastirana su sa početkom petog (*the bursting shell*), koji umesto ličnih glagolskih oblika koristi particip i objavljuje prekid celokupnog dotadašnjeg života. Semantički, prva četiri stiha opisuju prostranstvo od istoka i zapada, dubinu mora i visinu nebeskog svoda i, što je posebno značajno u analizi pesme, na kraju prvog opkoračenog stiha sadrže reč slobodan (*free*). Stih se prekida nakon ove reči, čime Gelert ukazuje na iznenadni prestanak slobode, reflektovan i u kratkoj sintagmi „pucanje granate“ koja, za razliku od dotadašnjeg opisa širokog prostranstva, sadrži u sebi samo jedan trenutak, u kojem se čitavo vremensko i

¹¹⁵ Vens Palmer bio je suprug ranije pomenute Neti Palmer. Oboje su dvadesetih do pedesetih godina dvadesetog veka promovisali australijsku književnost i aktivno pisali drame, romane, pesme, eseje i književnu kritiku. Neti Palmer je posebno učestvovala u promociji ženskih književnih glasova, dok je Vens zaslužan za kritičko opisivanje i definisanje australijske legende.

¹¹⁶ Leon Gelert se lako može svrstati u niz pesnika koji, poput Kristofera Brenana i Bernarda O’Dauda, stiču u svom životu status mitskog junaka ili raskalašnog i buntovnog romantičarskog genija. Gelert je jedan od retkih australijskih pesnika koji je na Galipolju proveo čitavih devet sedmica i verovatno jedini kome je, nakon dizenterije, tifusa i sumnje na epilepsiju, zabranjeno dalje učestvovanje u ratu, iako se on uprkos lekarskoj zabrani dobrovoljno prijavio i po drugi put. Posle rata, Gelert je pod uticajem Normana Lindzija objavio zbirku alegorijskih pesama (*The Isle of San*, 1919), da bi kasnije počeo da piše humorističnu poeziju o lokalnoj flori i fauni, u stilu Ogdena Neša (*Those Beastly Australians*, 1944).

¹¹⁷ He knew the sun upon the eastern sea,
And watched it set behind a western hill.
He saw the depth of waters, - space, - the free
Ascent of birds. All these he knew until
The bursting shell. And now, as life is long,
He sits alone, and whistles some old song. Pesma je preuzeta iz elektronske baze *PoemHunter.com* (20. avgust 2013.)

geografsko prostranstvo ukida. Kao i kod ratnih pesama napisanih u istom periodu u Engleskoj, česta upotreba opkoračenja, asonance i aliteracije grafički i akustički predstavlja iskustva proživljena u ratu.

Četvrta grupa ratnih pesnika iz Australije, po Tejlorovoj klasifikaciji, obuhvata one koji su o jednakom razočaranju pisali kolokvijalnim izrazom. Kao najbolji primer Tejlor izdvaja pesmu Oskara Voltersa (Oscar Walters, 1889–1948) pod nazivom „Jednog nedeljnog jutra“ (“One Sunday Morning”), u kojoj „grupa muškaraca razgovara o Trojanskom ratu, koji se odigrao ne mnogo daleko od Galipolja na kome se oni sada nalaze“ (Taylor 57). Razgovor se završava zaključkom da nijedan rat nema svrhu, niti objašnjenje početka, razvoja ili ishoda, a poređenje sa Trojanskim ratom istovremeno demitologizuje slavna predanja o njemu i predstavlja savremene borbe i junake – obične ljude iz Australije – kao mitske događaje i ličnosti. Oslanjanje na mitsku priču o Trojanskom ratu, povezano sa kolokvijalnim pesničkim izrazom, dobija posebno mesto u australijskoj ratnoj poeziji kroz publikaciju *Knjiga Anzaka* (*The Anzac Book*).¹¹⁸ Ova publikacija iz 1916. godine obuhvata kratka prozna i poetska dela vojnika koji su učestvovali u bici na Galipolju, zatim crteže, karikature, parodije na modne rubrike i reklame u magazinima, istorijske i strateške detalje u čije su se pisanje uključili i prisutni oficiri. Kao i *Bilten*, *Knjiga Anzaka* je podržavala popularizaciju i demokratizaciju književnosti: svi vojnici dobili su poziv da doprinesu njenom stvaranju nekom pesmom, skicom, skečom ili kratkom pričom. Objavljivanje *Knjige Anzaka* je, pored toga, bilo praćeno izraženom medijskom pažnjom i propagandom koja je neprestano izjednačavala australijskog vojnika sa Ahilom. Tragični gubici i ljudske žrtve tokom Prvog svetskog rata su, uprkos konačnoj pobedi, doprineli arhetipizaciji australijskog vojnika i njegovih podviga, a 25. april, dan iskrcavanja na Galipolje, slavi se i danas kao Dan Anzaka i u kolektivnoj svesti predstavlja, o čemu će više reči biti u nastavku rada, dan kada je Australija postala nacija.

Ratna poezija se, dakle, deli na osnovu njene obojenosti patriotizmom, odnosno razočaranjem, i na osnovu izraza, koji može biti kolokvijalan ili formalan. Tejlor u svom kratkom članku govori i o interesovanju za Prvi svetski rat koje se iznenada

¹¹⁸ Skraćenica *Anzac* predstavlja akronim od *Australian and New Zealand Army Corps* (Vojne snage Australije i Novog Zelanda). U uvodniku napisanom za *Knjigu Anzaka*, general-pukovnik Birdvud (Birdwood), komandant Anzaka, objašnjava kako je smislio ovaj akronim i kako je on u toku rata zadobio emotivno značenje za sve pripadnike vojnih snaga (*The Anzac Book* ix).

pojavi u književnosti krajem sedamdesetih i početkom osamdesetih godina, kada je objavljena zbirka *Ujedinjena paljba* (*Clubbing of the Gunfire*, 1984), u kojoj su sakupljene pesme savremenih pesnika, od kojih mnogi nisu bili rođeni ni za vreme Drugog svetskog rata. Zbirka, između ostalih, sadrži i pesme jednog od najpoznatijih australijskih pesnika današnjice, Lesa Mareja (Leslie Allan Murray, 1938–), a po Tejlorovim rečima, kao osnovna karakteristika svih izabranih pesama javlja se motiv nevinosti koja je postojala pre rata i koja više nikada neće postojati u takvom obliku.¹¹⁹ Tejlor u ovome vidi paradoks: o ratu se iz savremene perspektive pisalo kao o uzletu patriotizma ili pak duhovnom i moralnom razočaranju, dok se pedeset godina kasnije piše o stanju kolektivne nevinosti, neznanja i naivnosti koje je rat uništio. Po njegovim rečima, u vreme početka rata vladalo je uverenje da će „Australija priteći u pomoć domovini i pokazati joj od kakvog su dobrog materijala njeni dečaci napravljeni“ (Taylor 58). Ratna poezija iz sedamdesetih i osamdesetih godina prema Tejloru predstavlja pokušaj stvaranja „mita o nacionalnom poreklu“ koje je Australiji uvek nedostajalo (59), kao i pokušaj objašnjenja karaktera i prirode Australijanaca, koji su u rat krenuli sa naivnom verom da će od britanske domovine dobiti zaštitu i idejom samodokazivanja kroz ratna krvoprolića. Kroz tu poeziju uspostavlja se slika australijskog društva kao palog, društva koje je steklo mudrost nakon gubitka nevinosti, a ključni trenutak gubitka nevinosti lociran je precizno na Galipolju, 25. aprila 1915. Pritom, nevinost koja se konstruiše kao osnova australijskog društva oslanja se na biblijsku priču o padu, ali istovremeno se i udaljava od te priče. Dok priča o ubiranju ploda sa drveta znanja i izgnanstvu iz rajskog vrta uključuje element svesnog čina neposlušnosti i pobune protiv volje pravičnog Boga, te tako predstavlja internalizaciju zla, koje je simbolizovano kušanjem jabuke, nevinost koju pesnici iz druge polovine dvadesetog veka žele da postave kao osnovu predratnog australijskog društva sadrži upravo suprotni element: pokornost, „voljnu, naivnu, nevinu poslušnost prema autoritetu koji je, kako se ispostavilo, nepravičan“ (Taylor 59). Autoritet je u ovom slučaju Britanija, stara kolonijalna sila koja je pre pada iz nevinosti doživljavana u svesti Australije i njenih stanovnika kao majčinska figura, da bi se kasnije, u procesu koji se prema Tejloru odvija uporedo sa konstituisanjem nacionalne svesti, ona počela

¹¹⁹ Jedna od pesama iz zbirke, „Posle 21. septembra leta Gospodnjeg 1914“ Hala Portera (Hal Porter, „After September 21, 1914 AD“) doslovno ponavlja stihove iz pesme Filipa Larkina koja se bavi istom tematikom i nosi istu godinu u naslovu: „nikada više te nevinosti“ („never such innocence again“).

predstavljati kao nedostojna žrtve koja je za nju položena i neobazriva i nemarna spram života ljudi u kolonijama.

Proces konstituisanja nacionalne svesti podrazumeva i izvesno postepeno oslobađanje od kolonijalnog tereta. Buš balade iz devedesetih bile su usredsređene na život u australijskoj divljini; ratna poezija je dala izraz aktuelnim dešavanjima i istorijskoj svesti zemlje; pesnici simbolizma su pak pokazali da su stvaraoci u Australiji vrlo dobro upoznati sa svetskom književnom baštinom. Tokom dvadesetih godina dvadesetog veka nastaje poezija koja je znatno manje od dotadašnje angažovana u smislu stvaranja nacionalnog mita i koja se, uslovljena Prvim svetskim ratom koji je u svesti naroda širom sveta ostavio dubokog traga, odlikuje nekim karakteristično modernističkim crtama. Jedna od tih crta svakako je nostalgija za nevinošću koja je nestala sa ratom, kao i za ruralnim devetnaestovekovnim svetom. Ova nostalgija u poeziji često dobija izraz potrage za boljim vremenima i povratka u prošlost; u slučaju australijske poezije, pesnici se okreću ka razdoblju otkrivanja i naseljavanja kontinenta, ili pak ka pred-naseljeničkoj, starosedelačkoj prošlosti zemlje.¹²⁰

4.2.5. Australijski modernizam

U godinama nakon Prvog svetskog rata u svetskim književnim krugovima se etablira modernistička avangarda, koja prvi australijski izraz dobija u sidnejskom časopisu *Vizija* (*Vision: A Literary Quarterly*). Poezija se u Australiji već početkom dvadesetog veka, nakon kratkog okretanja intelektualizmu i misticizmu u stvaralaštvu Kristofera Brenana, vratila popularnim formama, nasleđenim iz balada, prilagođavajući se izvođenju uz muzičku pratnju, recitovanju ili emitovanju na radiju. Intelektualna poezija modernističke avangarde se, zbog koncentrisanog značenja i često kriptičnog izraza, teško mogla uklopiti u takav način prezentovanja, a grupa pesnika koja se okupila oko časopisa *Vizija* nije ni bila sklona modernističkom intelektualizmu i eksperimentisanju sa formom. Modernizam se u *Viziji* manifestovao kroz odbacivanje popularnih vidova kulture i prezir prema ispoljavanju nacionalnog sentimenta u umetnostima. Časopis je

¹²⁰ Postoje i pesnici koji nostalgiju za prošlim vremenima i dalje iskazuju koristeći lajtmotiv idealizovanog života u bušu. Jedan od njih je Džek O'Hejgan (Jack O'Hagan, 1898–1987) koji 1922. koristi ovaj motiv u poemi *Putem za Gundagai* (*Along the Road to Gundagai*). Poema je snimljena uz pratnju klavira a „stihovima izražava san o povratku u buš, jer odrasti – u psihološkom i nacionalnom smislu – implicitno znači ostaviti buš“ (Kirkpatrick 213).

bio usmeren protiv upotrebe kolokvijalnog, narodskog jezika, što je bila uobičajena praksa u tada još uvek vodećem *Biltenu*, a kao svoju osnovnu misiju postavio je uzdizanje poezije u carstvo večitih tvorevina (Kirkpatrick 214). Zajedničko svim pesnicima okupljenim oko *Vizije*, a ujedno i ono što ih je približavalo anglo-američkom modernističkom pravcu, bilo je razočaranje u materijalizam i moderni način života, kao i osećanje duhovne praznine koju je u ljudima ostavio Prvi svetski rat. To ih je razočaranje udaljavalo od stvarnosti i vodilo ka sanjarenju i umetničkom bekstvu u egzotične svetove. Poput romantičarskih pesnika, predstavnici *Vizije* su verovali u transcendentnu moć umetnosti, koja jedina može da izbavi čoveka iz sumorne svakodnevice.

Manifest časopisa *Vizija* bio je esej Normana Lindzija (Norman Lindsay, 1879–1969) pod nazivom „Stvaralački napor“ (“Creative Effort”), objavljen 1920. godine. Lindzi u njemu naglašava da se nikakvo savršenstvo ljudskog postojanja ne može postići u okvirima klase ili nacije, već isključivo kroz umetnost, i dalje tvrdi kako je za umetnički napor neophodno da ljudsko postojanje bude teško i naporno, jer čovek jedino kroz borbu uspeva da se razvija. Materijalizam podrazumeva da je ljudsko postojanje u datom istorijskom trenutku samo po sebi jedini cilj, dok se Lindzi protivi tome, tvrdeći da je takvo postojanje nepotpuno i da se

istorija čovečanstva s podsmehom okreće protiv čoveka. ... Na zemlji ne postoje buduća dostignuća – ne postoji konačnost. Ne postoji čak ni obećanje da će se čovek u budućnosti svojim naporima naći u boljem stanju.

Jer, da još jednom ponovimo, da je savršenstvo moguće, život bi dostigao svoj cilj i prestao da postoji, a materijalista bi opravdanje svojih ubeđenja pronašao u grobu.

Nesavršenost. Neuspeh. Nesigurnost. To je ključno za zemaljski Život i samo pomoću toga težimo da postanemo Savršeni, da dostignemo Uspeh i otklonimo Sumnju. Ali na zemlji nikad ne uspevamo u tome. Da li onda zemaljski Život postoji samo radi neprekidne borbe protiv Nesavršenosti, Neuspeha i Nesigurnosti, da bismo na kraju skončali u truleži i gnjiloj zemlji? (Lindsay 24)

Časopis *Vizija* bio je kratkog veka: izlazio je samo od 1923. do 1924. godine, međutim, pesnici koji su ga uređivali i objavljivali u njemu nastavili su da prenose ideje o kreativnom naporu i tokom tridesetih godina. Pored težnje da iskažu dominantna društvena osećanja razočaranja, prolaznosti vremena i užasavajućeg napredovanja istorije, pored „imaginativnog obrađivanja savremenih ideja preuzetih iz psihologije,

fizike i politike“ (Croft 85), čime su pokazivali svoju svest o globalnim dešavanjima u modernom svetu, pesnici poput Slesora, Fiedžeralda ili Frenka Vilmota uglavnom su se opirali drastičnim stilskim promenama izraza i ostajali verni konvencionalnom stihu, koji su, svako na svoj način, pokušavali da obogate nekakvim ličnim izrazom, uglavnom kroz kratke i rimovane muzikalne stihove (Croft 86) ili govorni i prozaični ritam (87). Ovu tendenciju istovremenog iskazivanja modernističkih težnji kroz sadržaj poezije i lojalnosti tradicionalnoj formi Kroft naziva „evolucijskim konzervativizmom“ (Croft 85), osobinom prisutnom kako u *Viziji*, tako i u kasnijem radu njenih članova.

Urednik *Vizijine* rubrike za poeziju bio je Kenet Slesor, koji nakon gašenja časopisa novinarsku karijeru nastavlja u magazinu *Smits Vikli* (*Smith's Weekly*), glasilu koje je od *Biltena* preuzelo vodeću ulogu u oblikovanju nacionalnog australijskog identiteta. Pesničku karijeru Slesor započinje nizom humorističnih stihova koji opisuju život u Sidneju, napisanih i objavljenih između 1928. i 1933, poznatih kao *Noći u Darlingherstu* (*Darlinghurst Nights*). Ovom serijom pesama je, po Kirkpatricku, uspeo da se suprotstavi modernizaciji i urbanizaciji tako što je, kroz skice i prikaze detalja iz gradskog života, pretvorio Sidnej u pastoralnu idilu (Kirkpatrick 215). Slesor je za *Smits Vikli* pisao i o aktuelnim događajima, a kao verovatno najzanimljiviji primer takve dokumentarne poezije izdvaja se danas mahom zanemarena i zaboravljena pesma „Putnik sa *Grejklifa*“ (“Passenger by *Greycliffe*”).¹²¹ Pesma je značajna po tome što sadrži klicu one poezije koja je tridesetih godina proslavila Slesora – moreplovačkih stihova o brodovlju, kapetanima, lukama i plovidbi morima (Kirkpatrick 216) – poezije koja je na najbolji način predstavljena pesmama „Van vremena“ (“Out of Time”), „Kapetan Dobin“ (“Captain Dobbin”), „Pet vizija Kapetana Kuka“ (“Five Visions of Captain Cook”), „Pet zvona“ (“Five Bells”), o kojima će kasnije biti više reči. Pesma „Putnik sa *Grejklifa*“ dokumentuje događaj iz novembra 1927, kada je u sidnejskoj luci, u najvećoj pomorskoj nesreći koja se do tada desila, u sudaru parobroda *Tahiti* sa trajektom *Grejklif* poginulo četrdesetoro ljudi. Slesor odstupa od normi dokumentarnog novinarstva i realističnog pesničkog izraza primenom postupka magične transformacije,

¹²¹ Pesma u vreme pisanja ovog rada nije bila dostupna autoru ni u jednom izvoru. Pesma je objavljena u *Smits Vikliju* 11. novembra 1927, a pretpostavka da je danas zaboravljena počiva na činjenici da nije uvrštena u zbirku *Stotinu pesama*, koja obuhvata najznačajnije delove Slesorovog opusa (prema izboru samog autora) i koja je u nepromenjenoj verziji, bez dodataka, objavljivana nekoliko puta nakon 1944.

smrtonosne morske promene u kojoj se more otvara i preobražava u grobnicu, a putnik iz naslova je, kako se otkriva, sama Smrt:

Ali, kao i u Arijelovoj pesmi iz *Bure*, lepota jezika iskupljuje užas, a prikazuje se poput večitog trenutka, stvari „odavno zaboravljene“ i vraćene u sadašnjost. Upotreba jezika se takođe zasniva na onom što Slesor naziva „konkretnim slikama“, zasnovanim na „preziranju apstrakcije“ – a [takve slike] predstavljale su jedinu pozitivnu modernističku crtu nasleđenu od *Vizije* i Lindzija. (Kirkpatrick 216)

Začeci kasnije moreplovačke poezije ovde se ogledaju upravo u Slesorovoj potrebi za stvaranjem mitskog bezvremenog trenutka, prošlosti koja se obnavlja kroz povremenu re-kreaciju u sadašnjosti. Sve gore pomenute Slesorove velike pesme izražavaju takođe ovu potrebu za stvaranjem neke vrste „upotrebljive prošlosti“ (Kirkpatrick 216). S tim u vezi, kao osnovna tema u poeziji Keneta Slesora, kao i njegovih savremenika, javlja se sećanje – sećanje koje se određuje kao subjektivna svest, kao proživljeno vreme, različito od objektivnog vremena koje se meri časovnicima. Druga tema značajna za Slesorovu poeziju jeste smrt, posebno smrt davljenjem, koja nakon „Putnika sa *Grejklifa*“ opstaje sve do najkasnijih faza njegovog stvaralaštva. Tako u čuvenoj pesmi „Pet zvona“, poslednjoj iz zbirke *Stotinu pesama*, elegiji povodom smrti prijatelja iz mladosti koji se utopio, Slesor izražava „žustri protest, pun gneva i očaja, zbog stvarnog i mučnog ličnog gubitka, ali i ne samo zbog smrti starog prijatelja: njegov gnev upućen je samoj smrti“ (Green, *History* 2: 863). Granica koja deli život i smrt, voda kao moćni simbol preobražaja i sećanje u sprezi sa subjektivnim doživljajem vremena, teme su koje Slesora okupiraju od početaka pesničkog stvaralaštva i prožimaju sve njegove pesme. Sećanjem se bavi i Robert Dejvid Ficdžerald (1902–1987), koji ovoj temi posvećuje pesmu „Esej o sećanju“ iz 1938. („Essay on Memory”), u kojoj sećanje određuje kao „utisak koji je prošlost ostavila na sadašnjost, ona daleka prošlost čiji se glas čuje u kiši i vetru, dvema najstarijim stvarima na svetu, pokretačima promene i plodnosti ne samo zemlje, već i imaginacije“ (Green, *History* 2: 880). Ficdžerald sećanje doživljava kao vitalni element kolektivne podsvesti i suprotstavlja ga istoriji u pokušaju da u svetu rastavljenom na fragmente pronađe nekakav centar i uporište. Prema Kroftu, Ficdžeraldova pesma „Skriveno stablo“ („The Hidden Bole”) jedna je od tri ključne pesme australijskog modernizma, kojima se dokazuje da je, uprkos mišljenju mnogih književnih kritičara i istoričara, modernizam u Australiji dobio zaokruženi izraz

i ostavio značajnog traga za buduće pesništvo (Croft 92).¹²² Druge dve pesme su Slesorovih „Pet zvona“ i apokaliptična poema *Mordekajeva uvertira* Bertrama Higinsa¹²³ (Bertram Higgins, 1901–1974; *Mordecaius' Overture*, 1933):

Svaka od ove tri pesme predstavlja pokušaj da se svetu, koji je u stanju fizičke i metafizičke zbunjenosti, prida neki smisao. Sa fizičke strane, to je svet u kojem vreme više nije univerzalna vrednost, već relativna, trenutna i nestabilna fikcija; sa metafizičke strane, to je svet u kojem su estetički i etički sistemi vrednosti jednako problematični. (Croft 92)

U takvom fragmentiranom svetu, lišenom svakog moralnog uporišta, umetnici se najpre okreću ka mitu, pa tako i Higin, po uzoru na Eliotovu *Pustu zemlju*, piše svoju polifoničnu poemu. Mordekaj, piše Kirkpatrik, jeste „lik poput Tirezije, čija se iskustva proživljena za vreme uništenja Pompeje 79. godine prelamaju kroz sećanje na Hristovo raspeće, dok se pesma kreće ka otkrivenju koje ujedno sve vreme i sprečava“ (220). Mordekaj govori glasom kroz koji se prolama čitava istorija, dok poema pruža „zastrašujuću sliku sveta koji se urušava – u Pompeji fizički, a na Golgoti teleološki“ (Croft 92), sveta koji je u krizi i koji, zahvaljujući sveprisutnom i sveznajućem glasu pripovedača, čitalac može da locira u sopstvenom društvu i okruženju.

O nedostatku čvrstog centra u rasparčanom svetu prilično dobro, iako sa puno pesimizma, Fiedžerald piše i u pesmi „Lice vode“ („The Face of the Waters”).¹²⁴

Iz napetosti tišine (raštMOVANA žica);
Iz agonije ne-bivstvovanja (taj užasni smeh
koji tama muči); iz svega toga

¹²² Pesma „Skriveno stablo“ je velika oda sećanju, vremenu, prolaznosti i istoriji, u kojoj Fiedžerald kroz niz postavljenih pitanja razmatra prirodu lepote i protok vremena, u kojem

uzburkana plima neka,
zavera struje, vetra i talasa
izbaci na obale svesti koju školjku
iz nepoznatih neshvaćenih dubina

(“hid workings of commingled tides, / conspiracy of current, wind and swell, / cast on the shores of consciousness some shell / from the unknown, uncomprehended deep”) (Thompson, Slessor and Howarth 91). Skriveno stablo iz naslova pesme predstavlja izvoriste čitavog progresu civilizacije, koji se grana u različitim neuhvatljivim pravcima, udaljujući se od korena iz kojeg je potekao (92). Ovu pesmu je i sam Fiedžerald smatrao osnovnim razlogom da sebe naziva pesnikom (FitzGerald vii).

¹²³ Bertram Higin je bio urednik rubrike za poeziju u časopisu *Strim* (*Stream*), glasilu koje je po uređivačkoj politici prethodilo *Gnevnim pingvinima*, o kojima će više reći biti u nastavku teksta. Higinsova poema, kao i mnoge pesme Maksa Harisa, glavnog urednika *Gnevnih pingvina*, zaista po korišćenim motivima i slikama, kao i po stilu, umnogome podseća na američke i britanske modele.

¹²⁴ Pesma je, prema Grinu, pored „Skrivenog stabla“ i „Eseja o sećanju“, najviše metafizički i intelektualistički orijentisana Fiedžeraldova pesma (*History* 2: 883). Iako je objavljena tek 1953, u zbirci *Orbita ove noći* (*This Night's Orbit*), sasvim prikladno odražava modernističku duhovnu nesigurnost iz tridesetih godina.

još jednom oprezni početak kretanja; još jednom
 univerzum na granici rađanja:
 koraci što zastrašeno istrčavaju ni iz čega
 u srcu ništavila:
 boja, svetlost, život, zastrašeno
 postaju oči, postaju razum: zvuk postaje uho.... (FitzGerald 30)¹²⁵

Rasparčanost iskustva ogleda se i u Ficdžeraldovom stihu: nejednakim dužinama, opkoračenjima, nedostatku rime, malom broju glagola u ličnom obliku, specifičnoj interpunkciji. Centralni motiv jeste novo rađanje i obnova sveta, opisivanje životne sile „iz koje proizlazi sve što jeste i sve što ne uspeva da bude“ (Green, *History* 2: 883). Premda obojena pesimizmom koji tvrdi da ne postoji „dno u bezdanu“ (FitzGerald 29), Ficdžeraldova pesma ostavlja mogućnost novog postanja iz „tačke bez mesta koja opkružuje ništa“ (30), dakle, iz nekog novog centra koji je neopterećen protokom istorije.

Jedan od tereta istorije koji su Australijanci nosili tridesetih godina bile su posledice ekonomske depresije, koja je krajem prethodne decenije pogodila ceo svet. Te posledice prožimaju pesme iz Melburnških oda (*Melbourne Odes*, 1934) autora Frenka Vilmota (Frank Wilmot, 1881–1942), poznatog i pod pseudonimom Fernli Moris (Furnley Maurice). Vilmot opisuje načine na koje istorijska dešavanja i tehnološki napredak menjaju urbani pejzaž. Ovo je osnovna modernistička crta i dodirna tačka između Vilmota i Slesora: obojica stvaraju pesme koje se mogu odrediti kao „gradska“ ili „urbana“ poezija. Dok centralno mesto u mnogim Slesorovim pesmama zauzima sidnejska luka,¹²⁶ Vilmotov modernistički izraz najpotpunije se ogleda u predstavama ulične pijace u Melburnu, gde

Tromim korakom vođena plima
 Stisnutih ljudi se tiska,
 Gomila se likujući, jer moći će da prkosi

¹²⁵ Out of the tension of silence (the twanged string);
 from the agony of not being (that terrible laughter
 tortured by darkness); out of it all
 once again the tentative migration; once again
 a universe on the edge of being born;
 feet running fearfully out of nothing
 at the core of nothing:
 colour, light, life, fearfully
 becoming eyes and understanding: sound becoming ears....

¹²⁶ Čak i kada pesme ne govore o luci, često opisuju sidnejske ulice (kao, primera radi, pesma „Poslednji tramvaji“ [“Last Trams”]) koje su kod Slesora, iako pogođene depresijom iz dvadesetih godina, obavijene romantičarskom, lirskom i pomalo mističnom lepotom. Vilmotov prikaz grada je, nasuprot Slesorovom, realističniji i bavi se ljudskom tugom i nesrećom izazvanom globalnim ekonomskim prilikama.

Gladi, hladnoći, golotinji
 Još koji dan, jedan više ili manje. (Stewart, *Modern Australian Verse*
 18)¹²⁷

Nasuprot ovim pesnicima gradske sredine stoje pesnici buša i prirode, lirski i pastoralni pesnici koji započinju niz na koji se četrdesetih i pedesetih godina nastavljaju, između ostalih, Rouzmari Dobson (Rosemary Dobson, 1920–2012) i Džudit Rajt. Prema Aklandu, ta naredna generacija pesnika, rođenih mahom za vreme Prvog svetskog rata, pokušavaće da internacionalne moderne pokrete pomiri sa ličnom i kolektivnom potragom za nacionalnom autentičnošću, što njihovu poeziju čini izrazito lokalnom (Ackland 74). Lokalna boja, neminovno povezana sa prirodom, primetna je i kod Slesorovih, Fildžeraldovih i Vilmotovih savremenika Keneta Mekenzija (Kenneth Mackenzie, 1913–1955), Pola Heslaka (Paul Hasluck, 1905–1993), Ketrin Suzane Pričard (Catherine Susannah Prichard, 1883–1969), Lenarda Mana (Leonard Mann, 1895–1981) ili Toma Inglisa Mura (Tom Inglis Moore, 1901–1978). Dok Ketrin Pričard u zbirci *Ljubitelj zemlje* (*The Earth Lover*, 1932) izražava želju da se sjedini sa zemljom i utopi u nju, Heslak pruža dosta agresivniji, maskulini pogled na zemlju, opisujući je tradicionalno kao ženu.¹²⁸ Na isti način zemlju opisuju i Kenet Mekenzi i Lenard Man; kod Heslaka i Mana je ona personifikovana u potpuno pasivnu žensku figuru koja podleže stalnim nasrtajima starog prevrtljivca – mora, dok je kod Mekenzija, kao i kod Inglisa Mura, zemlja živototvorna ženska (i uopštenije, ljudska) energija, a njeno se obrađivanje i negovanje poistovećuje sa prirodnim ciklusima ljudskog života: oplodavanjem, gestacijom i rađanjem. Zemlja je, u sred ere modernizacije i industrijskog razvoja, za Mekenzija „sila koju treba obožavati“ (Croft 87), a slična animistička obeležja zemlji pridaje i Tom Inglis Mur, koji u pesmi „Druidski eukaliptusi“ (“Druidic Gums”) pokušava da „istraži sličnosti između zastrašujuće snage australskog pejzaža, mitova zapadne civilizacije, i doživljaja ljubavnika koji provode noć ispod drveća eukaliptusa“ (Croft 92). Interesovanje za zapadnu mitologiju se kod

¹²⁷ Stihovi su iz pesme „Spokojna sećanja na tržnice Viktorije“ (“The Victoria Markets Recollected in Tranquillity”):

Shuffling in the driven tide
 The huddled people press,
 Hoarding and gloating, having defied
 Hunger, cold and nakedness
 For a few days more – or less.

¹²⁸ U tradiciji potekloj od australskih baladista, ovi pesnici uglavnom doživljavaju zemlju i prirodu kao rajski vrt, predstavljen sasvim drugačije od puste zemlje, ili neljudskog grada kod Vilmota i Slesora.

pesnika iz ovog perioda manifestuje i kroz predstavljanje Pana, dionizijskog šumskog božanstva, kojem Man posvećuje pesmu „Ponovo rođeni Pan“ (“Pan Reborn”), Piter Houpgud (Peter Hopegood, 1891–1967) poemu *Australni Pan* (*Austral Pan*, 1932), a Kenet Slesor pesmu „Pan u Lejn Kouvu“ (“Pan at Lane Cove”). Ovi pokušaji oživljavanja zapadnih mitoloških ličnosti i sistema, i njihove integracije u novu sredinu, koji su u devetnaestom veku bili ne tako retka pesnička praksa, pokazuju se u dvadesetom kao neuspešni i neproductivni (Croft 89), čemu Slesor u svojoj pesmi daje eksplicitan izraz:

O usamljeni Faune, kakve su to note
 Za nebo na kojem nema Besmrtnika?
 ...
 Sigurno si, faune, ti poslednji koji
 Frulicom svira tako drevne pesme. (Slessor 6)¹²⁹

Slesorovi stihovi predstavljaju ujedno i opraštanje od Pana kao simbola čitavog panteona grčko-rimske mitološke tradicije i nagoveštavaju poeziju koja će tradiciju i početke tražiti u drugim izvorima. Sam Slesor će početke stvaranja početi da traži u istoriji otkrića Australije (ali isto tako i drugih zemalja), a veliki broj pesnika, o kojima će u nastavku biti reči, otići će još dalje u prošlost, istražujući nasleđe pred-naseljeničke Australije.

4.2.6. Potraga za tradicijom

Ono što je, po Kirkpatriku, predstavljalo veliku boljku za pesnike s kraja tridesetih i početka četrdesetih godina, bio je nedostatak tradicije u Australiji, primetan u upadljivom nedostatku istorijskih spomenika i obeležja kakva su, na primer, ruševine; Kirkpatrik dalje tvrdi da je usled tog nedostatka poezija koja slavi podvige iz prošlosti neostvariva u Australiji (217). Pesnici sa ovom činjenicom pokušavaju da se izbore na dva načina. Jedni se, oslanjajući se na Slesora i Ficdžeralda, koriste sećanjem kao osnovnim motivom, dok se drugi u potrazi za tradicijom oslanjaju više na pesnike prirode i okreću ka do tada u velikoj meri zanemarenoj istoriji australijske teritorije pre

¹²⁹ O lonely faun, what songs are these
 For skies where no Immortals hide?

...
 And surely, faun, you are the last
 To pipe such ancient songs as these.

dolaska Britanaca. Druga grupa pesnika uzore vidi u književnicima poput Meri Gilmor i, nastavljajući se na njen rad, počinje da otkriva i istražuje kulture australijskih starosedelaca. Shodno tome, godine 1929. Džejms Divejni (James Devaney) objavljuje studiju *Nestala plemena* (*The Vanished Tribes*), a aboridžinski aktivista i pronalazač Dejvid Unaipon (David Unaipon) 1930. godine objavljuje knjigu *Mitovi i legende australijskih Aboridžina* (*Myths and Legends of the Australian Aborigines*), u kojoj sakuplja predanja starosedelačkih plemena iz Južne Australije. Knjiga je objavljena u Londonu, ali autorstvo nije pripisano Unaiponu, već Vilijamu Remziju Smitu (William Ramsay Smith), škotskom antropologu koji je veći deo karijere proveo izučavajući plemena u Australiji. Sama činjenica „krađe“ autorstva¹³⁰ govori jednako o položaju pripadnika starosedelačkih australijskih plemena, koliko i o značaju takve publikacije. U kontekstu novog otkrivanja drevne istorije Australije, u Adelaidi nastaje i pesnička grupa Džindivorobak. Naziv grupe preuzet je iz glosara Divejnijeve publikacije i predstavlja aboridžinsku reč sa značenjem „pridružiti, priključiti“. Najistaknutiji predstavnici grupe bili su Reks Ingamels (1913–1955), Vilfred Fleksmor Hadson (Wilfred Flexmore Hudson, 1913–1988) i Ijan Mudi (Ian Mudie, 1911–1976), a manifestom grupe smatra se Ingamelsov esej „Uslovna kultura“ (“Conditional Culture”) iz 1938. godine. U njemu Ingamels deli australijsku istoriju na preistorijsku, kolonijalnu i modernu, i upravo uključivanje preistorijskog (starosedelačkog, plemenskog) iskustva predstavlja pionirski poduhvat u dotadašnjim razmatranjima australijske kulture, jer se ovakvom klasifikacijom uslovno priznaje da kulturna istorija Australije ne počinje sa naseljavanjem Evropljana, već ima korene koji sežu u mnogo dalju prošlost. Termin „uslovna“ iz naslova Ingamelsovog manifesta odnosi se na činjenicu koju on ističe, da je svaka kultura uslovljena prirodnim i geografskim okruženjem u okviru kojeg se razvija. S tim u vezi, Ingamels i njegovi istomišljenici kritikuju ranije pesnike, poput Hju Mek Kreja, zbog upotrebe vokabulara koji oslikava izrazito britansko iskustvo, neprimenjivo i nesuvislo u australijskom kontekstu. Primer koji daje Ingamels odnosi se upravo na opise karakterističnih odlika australijske prirode. Drveće eukaliptusa i čajavca, tipično za Australiju, u svesti britanskog doseljenika određivalo se na principu svoje „drugosti“ u odnosu na evropske vrste: iako se od njih razlikovalo, generički se moglo identifikovati sa evropskim vrstama, što su doseljenici uglavnom i radili,

¹³⁰ Ova činjenica biće kontekstualizovana i u okviru poglavlja posvećenog Ernu Meliju.

opisujući eukaliptuse rečima kojima bi opisali hrastove, ne bi li na taj način asimilovali novu zemlju u sopstveno, već postojeće, iskustvo. Ova tendencija, prema Ingamelsu, nije prestala da postoji ni kod književnika dvadesetog veka. Ingamels ispred Džindivorobaka tvrdi da „pravi test kulture jednog naroda jeste način na koji taj narod uspeva da izrazi sebe u odnosu na okruženje“:

Najveća kletva i smetnja koja postoji u našoj književnosti jeste nezgrapna upotreba metafora, poređenja i prideva. Uobičajeno je susresti se sa australijskim pesnicima koji opisuju buš gotovo istim terminima koje bi engleski pisci upotrebili da opišu unutrašnjost zemlje nastanjenu hrastovima, brestovima, jelama i žalosnim brezama; ševama, kukavicama i slavujima. Nailazimo na primere u kojima se kapi rose opisuju kao dragulji koji blistaju na lišću eukaliptusa. Dragulji? Neće biti da su dragulji među grubom, iskrivljenom, hrapavom i ležernom stvarnošću australijske divljine. (Ingamells 200)

Kao sredstvo borbe protiv ovakvog, i dalje evrocentričnog, načina posmatranja Australije, pripadnici Džindivorobaka u svojoj poeziji koriste ogroman broj reči iz starosedelačkih jezika. Teme njihovih pesama su usklađene sa jezikom, pa tako Ijan Mudi u pesmi „Mentalni iseljenici (“Mental Expatriates”) izražava sličan stav kao i Ingamels:

Izvrnuta je vizija u njihovom gledanju unazad;
svetlost se presavija, perspektiva zaokreće
u smeru evropskog sveta.
Za njih je izraslo evropsko drveće, ugušivši
i preprečivši aveniju eukaliptusa.
Kao da ne vide boje, ili su slepi poput ribe
što živeći u mraku pećine ne može sviknuti na sunce,
tako i oni zure u mračnu pećinu severnog neba
i ne žele videti boje naših predela.
Za njih ova naša zemlja nema duhova
sem onih umornih duša što su doplovile
sa engleskim očima do australijske obale. (“Unabated Spring” n.pag.)¹³¹

¹³¹ In their looking backward is a twisted vista;
light bends for them, perspective takes a kink
and swings to the Europe-world.
For them the English trees have grown, and choked
with barrier the avenue of gums.
Colour-blind, or like the cave-blind fish
that lives so long in dark it cannot see in sun,
they stare to the dark cave of the northern skies
and will not see the colours of our scene.
For them there are no ghosts in this our land,
only the weary migrant few that rode
in English minds to the Australian shore.

Navedena pesma se donekle može smatrati programskom i verovatno je stilski jedna od najrazumljivijih Mudijevih pesama, budući da u njoj nema reči iz starosedelačkih jezika. Primera radi, jedna od omiljenih Mudijevih reči jeste *alcheringa*, reč koja označava duh mesta (*the spirit of the place*). U pesmi „Putovanje“ („Journey“), Mudi upravo ovu reč određuje kao cilj svog puta, koji vodi uz „usamljene klisure uma“. Postoje, međutim, i pesme Džindivorobaka koje po svom izrazu podsećaju na besmisleni poeziju i u kojima su gotovo jedine prepoznatljive reči one funkcionalne, gramatičke, dok punoznačne reči uglavnom podsećaju na pesmu „Džebervoki“ Luisa Kerola.¹³² Na ovaj način, Mudi i slični pesnici stvaraju šifru za čitanje australijske kulture, ali ta šifra, budući da je retko ko razume, istovremeno mimetički oslikava otuđenost te kulture od njenih pripadnika: „[b]eli čitalac je lingvistički proganjan i, da bi našao put [u pesmu], mora da nauči novu šifru – ali to je lažna šifra, šifra Džindivorobaka“ (Kirkpatrick 218). Insistiranje na lažnom kodu, koje Kirkpatrick ovde ispravno primećuje, nastaviće se vrlo brzo nakon pesničkih poduhvata Džindivorobaka kroz delo Erna Melija, a pored pitanja autentičnosti i razlike između stvarnosti i predstave, kod Džindivorobaka se javlja i problem percepcije starosedelačkih naroda i njihovog položaja u modernom društvu. Težnja Džindivorobaka da uključe starosedelački element u savremenu kulturu Australije nije težnja za integracijom, već asimilacijom¹³³ i već u pomenutom eseju Rekse Ingamelsa ističe se u zaključku da su aboridžinska plemena sada već zaboravljena, da je jedno po jedno pleme nestalo, a ona koja i dalje opstaju predstavljaju samo parodiju onoga što su nekada bila, marionete i degenerisane zaostatke prošlosti. „Naša“ zemlja i kultura za Ingamelsa je i dalje zemlja i kultura belog čoveka koji prvobitnog stanovnika Australije posmatra kao podređenog i inferiornog, detinjastog i nedoraslog „drugog“.¹³⁴

Ambivalentni stav koji grupa Džindivorobak iskazuje prema starosedelcima Australije postoji i u njihovom odnosu prema književnom modernizmu. Ono što je u

¹³² Kirkpatrick navodi kao primer sledeće stihove:

Into moorawathimeering,
where atninga dare not tread,
leaving wurly for a wilban,
tallabilla, you have fled... (218)

¹³³ Odgovorom na ovu pogrešno shvaćenu i realizovanu težnju mogu se smatrati dve pesme Udžeru Nunukal (Ket Voker) (1920–1993), pesnikinje i aktivistkinje aboridžinskog porekla. Jedna je „Asimilacija – Ne!“, a druga „Integracija – Da!“ („Assimilation – No!“, „Integration – Yes!“).

¹³⁴ Hagan poeziju Džindivorobaka opisuje kao belu modernističku elegiju koja žali za onim što je sama skoro u potpunosti uništila (Huggan 105-6).

njihovoj poeziji moderno – diskurs o „drugom“ i potreba za povratkom u bolju prošlost – istovremeno predstavlja odraz konzervativnog, četrdesetih godina već donekle zastarelog, nacionalistički usmerenog opredeljenja. Potraga za tradicijom i nacionalistička orijentacija dobijaju najbolji objedinjeni izraz u dugačkim epskim pesmama narativnog karaktera: Ingamels objavljuje *Veliku južnu zemlju* (*The Great South Land*, 1951), a Mudi *Australijski san* (*The Australian Dream*, 1943). Mudi u *Australijskom snu* deli istoriju zemlje na četiri razdoblja: razdoblje Budilaca, Pionira, Ljubitelja i Sinova (Awakeners, Pioneers, Lovers and Sons). Dok se u vreme Budilaca i Pionira sećanje (a sa njim i istorija) odnosi prvenstveno na domovinu Englesku, kod Ljubitelja se sećanje počinje odnositi na prve naseljeničke ekspedicije na australijskom tlu. U poglavlju poeme posvećenom Ljubiteljima, Mudi pruža pokušaj mitologizovanja australijske prošlosti, sa ciljem učvršćivanja nacionalnog sentimenta i kulturnog identiteta, te daje listu različitih, tipično australijskih zanimanja. Sva su povezana sa ljudima koji su učestvovali u izgradnji društva, a predstavljena su arhetipski, bez ikakvih ličnih odrednica ili konteksta, poput „besmrtnih nadničara“.¹³⁵ Sinovi, Mudijevi savremenici, napokon su u stanju da posle veka i po sagledaju Australiju kao svoju zemlju, a njihovo kolektivno sećanje ne obrazuje se iz britanskog nasleđa, već kolonijalnih poduhvata i, posebno, modernog ratnog iskustva.

Posle Drugog svetskog rata grupa Džindivorobak se povlači i postepeno utapa u sveobuhvatniji pravac lirske poezije, poznat pod odrednicom „pastoralni pesnici“ (Kirkpatrick 219; Hope 4) i predvođen pesnicima poput Dagleasa Stjuarta (Douglas Stewart, 1913–1985), Dejvida Kambela (David Campbell, 1915–1979) i već pomenutih Rouzmari Dobson i Džudit Rajt. Međutim, pre nego što će pastoralni pesnici zauzeti vodeće mesto u poetskom stvaralaštvu zemlje, književnost je morala da prođe i kroz kratak i buran period avangardne umetnosti, koja „u Australiji govori jezikom podsvesnog“ (Kirkpatrick 219) i u okviru rada grupe Gnevni pingvini uspeva da uzdrma, ako ne i sasvim poruši, sagrađene temelje australijske poezije.

¹³⁵ “Cocky...boundary-rider...mailman...drover...white-collar worker...factory-hand...cutter...timber-getter...dam-sinker...dogger...surfer and the loafer on the beach...idle fisher...soldier...the immortal swagman” (Mudie 23).

4.2.7. Raskid sa tradicijom

Još tridesetih godina se pojavljuje veliki broj književnih časopisa koji predstavljaju konkurenciju do tada neprevaziđenom *Biltenu*.¹³⁶ Godine 1940, pesnici okupljeni pod okriljem grupe Gnevni pingvini, i predvođeni Maksom Harisom (Max Harris, 1921–1995), pokreću u Adelaidi časopis istog naziva, koji će izlaziti tokom narednih šest godina. Maks Haris je pesničku karijeru započeo kao član Džindivorobaka, ali je brzo potpao pod uticaj intelektualističke poezije modernizma, posebno T.S. Eliota, i mističkog neoromantizma Dilana Tomasa. Mnoge od Harisovih pesama zaista su se toliko približavale ovim anglo-američkim modelima da je, paradoksalno, australijska avangarda imala osobine kolonijalne mimikrije. Haris, na primer, piše „Ljubavnu pesmu Prufrokovog sina“ (*The Angry Penguin* 34), ili „Pticu“ (“The Bird”), koja prilično verno preslikava Tomasovu „Snaga koja cvijet kroz zelen stapku goni“.¹³⁷

Ptica koja na grančici mogeg oka čuči
znana je kao prijatelj drvetu
a tanane nožice snaga su za granu
na kojoj peva zločesto (Harris, *The Angry Penguin* 36),¹³⁸

kako po pitanju strukture (uvodne rečenice sa relativnom klauzom i smenjivanja kraćih i dužih stihova) tako i po metafizičkoj, gotovo hermetički nedokučivoj tematici i „opčinjenosti nadrealizmom, anarhijom i Frojdom“ (Heyward 67).

Sam Maks Haris bio je u svom vremenu i okruženju imponantna ličnost, načitan i erudita i vrsni govornik pomalo ekscentričnog izgleda i načina odevanja (Brissenden x); ličnost ne mnogo različita od heroja pređašnje poezije, Brenana i O'Dauda, a samim tim i podložna fikcionalizaciji. Fikcija zahvaljujući kojoj je Maks Haris četrdesetih godina dospeo u središte pažnje svetske umetničke javnosti prerasla je u skandal, i to literarni skandal – jer Haris je privatno vodio miran porodični život i imao skladan brak. Skandal je s jedne strane naškodio njegovoj reputaciji, postavivši pitanja položaja i održivosti poezije u savremenom svetu, posebno poezije intelektualističkog modernog izraza, dok je s druge strane taj izraz unapredio, pomerio dotadašnje granice pesništva i otvorio čitavom australijskom stvaralaštvu nove pravce i vidike.

¹³⁶ Neki od njih, kao što su *Sauterli* (*Southerly*), *Vesterli* (*Westerly*) i *Meanžin* (*Meanjin*), izlaze i danas.

¹³⁷ Prema prevodu na hrvatski; “The Force That through the Green Fuse Drives the Flower”.

¹³⁸ The bird that has perched in the twig of my eye
is known as the friend of the tree
and the delicate feet are as strength to the bough
as he sings, wickedly.

Književni skandal, o kome će u nastavku rada biti dato više detalja, može se svesti na nekoliko ključnih činjenica. Najpre, Harold Stjuart i Džejms Mekoli, u to vreme (godine 1944.) dva mlada pesnika konzervativnog stila i načina izražavanja, odlučila su, podstaknuta gnevom zbog modernističke poezije koju su smatrali nepristupačnom i često nerazumljivom prosečnom čitaocu, da čitav koncept modernističkog pesništva stave na probu. Kako bi izveli svoj eksperiment, sastavili su u toku jednog popodneva sedamnaest pesama od materijala koji su u tom trenutku imali pri ruci (uključujući i rečnik citata, Šekspirova sabrana dela i priručnik za navodnjavanje). Pored pesama, sastavili su i vrlo lično pismo, upućeno Maksu Harisu, a navodno sastavljeno od strane Etel Meli, sestre izmišljenog autora pesama Erna Melija, automehaničara koji je vodio usamljenički život i tragično preminuo pre tridesete godine. Stjuart i Mekoli su, u kasnijem članku koji je obelodanio celu prevaru i fiktivnu prirodu Erna Melija, tvrdili da pesme koje su sastavili nemaju nikakvog smisla i da je njihov cilj bio da provere da li zagovornici takozvanog modernizma mogu prepoznati istinsku poeziju od očiglednih besmislica (Harris & Murray-Smith 6). Kada su pesme, zajedno sa pismom Etel Meli, poslali Maksu Harisu kao glavnom uredniku časopisa *Gnevni pingvini*, Haris ih je sa oduševljenjem objavio, posvetivši im ceo jesenji broj časopisa, uz puno reči hvale i tvrdnje da je Ern Meli prvi autentično australijski glas modernističkog pesništva. Nekoliko dana nakon objavljivanja Melijevih pesama, prevara je otkrivena na stranicama sidnejskog tabloida. Slučaj je zadobio svetsku pažnju takvih razmera da su o njemu u vrlo kratkom roku izveštaje priredili *Njujork Tajms*, *Njujorker*, kao i londonski *Spektejtor* i *Tajms*. Svetska književna kritika zauzela je stav po pitanju validnosti pesama, a većina eminentnih kritičara, uključujući sera Herberta Rida, stala je na stranu Maksa Harisa, koji je, uprkos tvrdnjama samih autora i tvoraca Erna Melija da se radi o besmislenoj poeziji, do kraja života zastupao stanovište da su objavljene pesme predstavljale istinski vredan doprinos razvoju australijske književnosti i moderne poezije uopšte. Po objavljivanju spornog izdanja *Gnevnih pingvina*, policija Južne Australije je podigla optužnicu protiv Maksa Harisa i ostalih članova uredništva, po osnovu objavljivanja tekstova koji sadrže vulgarne i opscene reči. Australija je, u periodu između 1901. i Drugog svetskog rata, „sasvim moguće imala najstrožije zakone o cenzuri od svih demokratskih zemalja“ (Kirkpatrick 220), ali je, nezavisno od postojećih zakona, suđenje Harisu i uredništvu *Gnevnih pingvina* delovalo poput kakve

groteske ili parodije, budući da jedini svedok tužilaštva, detektiv Vogelsang, nije ni znao tačno značenje reči koje je smatrao vulgarnim i da su pitanja upućena Harisu i svedocima odbrane – uvaženim univerzitetskim profesorima, psiholozima i književnim kritičarima – bila mahom nepovezana sa problemom vulgarnosti u pesmama. Činilo se da su predmet optužbe i suđenja zapravo bili pesnici i intelektualna elita zemlje koja „nikada nije pokazivala toleranciju prema neortodoksnom“ (Hadgraft 226) te je, shodno tome, Haris prikladno i kažnjen novčanom kaznom od pet funti. Uprkos skandalu i kazni, sam Haris nije nikada izgubio „ljubav prema ovoj prevari, iako je ostavila dubokog traga na njemu i postala neka vrsta skerletnog slova koje je nosio sa mešavinom ponosa i nežnih osećanja“ (Heyward 68), pa je zabeleženo da su u poznim godinama on i Mekoli razvili nešto slično prijateljskom odnosu, nakon što su 1962, kada su se prvi put zvanično upoznali, proveli čitavu noć u razgovoru uz velike količine viskija (Heyward 68).

Diskutabilno je zapravo u kojoj je meri slučaj narušio Harisovu reputaciju, a u kojoj je podigao njegovu popularnost. U nastavku karijere, Haris je postao cenjeni kolumnista, izdavač i knjižar, ali je Mekoli pred kraj života izrazio žaljenje zbog načina na koji je pokušao da raskrinka Harisa i uverenje da je Melijeva prevara u Harisu ipak ostavila duboku tugu (Heyward 68). Činjenica je da je Harisova poezija danas mahom zanemarena, za razliku od pesama Erna Melija. Primera radi, antologija *The Bloodaxe Book of Modern Australian Poetry*, objavljena 1994, pedeset godina nakon prevare, i priređena od strane kritičara Džona Trantera (John Tranter) i Filipa Mida, sadrži svih šesnaest Melijevih pesama objavljenih u *Gnevnim pingvinima*, kao i devetnaest pesama Džejmisa Mekolija, ali nijednu Harisovu pesmu. Pored nastojanja da uvede u australijsku književnost modernistički intelektualizam, čini se da je Haris danas popularan prvenstveno zbog svog novinarskog rada i da se razlog tome što je njegova poezija zanemarena barem delimično može pronaći u Stjuartovoj i Mekolijevoj prevari. S druge strane, neosporna je i činjenica da je Ern Meli, mnogo ranije nego što će Rolan Bart to formulisati u svom eseju, pružio svoju verziju smrti autora i neprikosnovenosti književnog teksta, i to na specifičan način: time što je mrtvog autora doslovno otelotvorio.¹³⁹ Meli, kome je tako često pripisivan autentično australijski glas, postao je

¹³⁹ U antologijama australijske poezije, pesme koje su Mekoli i Stjuart sastavili pod imenom Erna Melija navode se uvek kao Melijeve pesme, iako sam autor nikada nije postojao.

mitska ličnost, neka vrsta božanstva koje u sebi obuhvata sve attribute prvih belih doseljenika, izgnanih u Australiju zbog prekršaja kao što su krađa, krivotvorenje i imovinski prestupi; prekršaja koji u Meliju dobijaju književni izraz i odjek kako u krugovima visoke kulture toga doba, tako i u popularnoj kulturi. Praveći poređenje između Petersonovog Čoveka iz Snežne reke, prvog junaka novog doba poezije, i Erna Melija, junaka dvadesetog, pa umnogome i dvadeset prvog veka, Kirkpatrick navodi da je:

Čovek iz Snežne reke bio imaginarna ličnost, ali je tokom godina kroz familijarnost stekao čvrstinu, takvu da su mnogi kauboji (lažno) tvrdili da su upravo oni bili inspiracija Petersonu. ... Ern Meli je u mnogome različito stvorenje, budući da je započeo život kao naizgled stvarna osoba, i od samog početka pokušavao da nestane. (221)

Obe ove fiktivne ličnosti imaju status legende, ali, prema Kirkpatricku, kod različitih grupa ljudi. Dok je Čovek iz Snežne reke proizvod samosvesnog nacionalizma i predstavlja folklornu verziju australijskog identiteta, Ern Meli je proizvod internacionalizma i kosmopolitizma, trijumf modernizma koji govori ničijim jezikom prikladnim za ničiju zemlju (Kirkpatrick 222). Obe ličnosti, međutim, daju primere arhetipskog ponovnog rođenja: Čovek iz Snežne reke kroz svoj uspešni prelazak preko opasnih planina prilikom savladavanja odbeglih konja, a Ern Meli doslovnije, izgradnjom identiteta i lične prošlosti putem „rađanja“ u poeziji. Obojica takođe stoje na terminalima jednog zaokruženog književnog putovanja, prvi kao prvorodeni junak idealizovane australijske divljine, a drugi kao monstruozno stvorenje iz demonskog sveta, koje se paradoksalno rađa tek iz svoje smrti. Odrednice „ničija zemlja“ i „ničiji jezik“ ukazuju na izvesno pročišćenje dotadašnjeg australijskog pesništva i na katarzično dejstvo Melijevih pesama. Iako se o njima govorilo mnogo, Eškroft tvrdi da je bilo malo pokušaja da se same pesme protumače i analiziraju nezavisno od konteksta u kojem su nastale; jedan od tih malobrojnih pokušaja jeste čitanje kroz „teoriju o podličnostima“, poluautonomnom predelu ličnosti koji je, samo povremeno i privremeno, sposoban da deluje kao celovita ličnost i, kada u tome uspe, predstavlja otelovljenje podsvesnog – u ovom slučaju podsvesti Stjuarta i Mekolija (Ashcroft 33). U ovakvom slučaju, Eškroft dalje tvrdi, postavlja se pitanje postojanja i legitimnosti života, a ovim se pitanjem, kao i čitanjem prevare u ovom kontekstu, bavi čuveni australijski romanopisac Piter Keri (Peter Carey) u svom romanu *Moj krivotvoreni život* iz 2003. godine. U Melijevom, Kerijevom i Eškroftovom spletu intertekstualnih čitanja, Bob

Makorkl, Kerijev pandan Erna Melija, postaje tragač za istinom, identitetom i istorijom, a svoju autentičnost pokušava da potvrdi otimanjem i prisvajanjem deteta Kristofera Čaba (Kerijeve verzije Stjuarta i Mekolija). I dete i pesme, pa i sam izmišljeni pesnik Makorkl, predstavljaju proizvod Čabovog očinstva/autorstva, dok Makorkl otmicom devojčice pokušava da nadomesti sopstveni nedostatak detinjstva i porekla, kojih ga je Čab lišio: pokušava da, s jedne strane, kroz odrastanje deteta falsifikuje svoje odrastanje i stasanje, a s druge strane da dokaže legitimnost sopstvenog identiteta kroz (opet falsifikovano) očinstvo. U Eškroftovom tumačenju Kerijevog tumačenja Melijevog slučaja, Bob Makorkl je, a samim tim i Ern Meli, glas oslobođenog postkolonijalnog čudovišta, figura otpora protiv kolonijalizma i „otelovljenje postkolonijalne transformacije“ u kojoj čudovišni i užasni „drugi“ dobija svoj pesnički glas, dok je zaplet zasnovan na poznatoj priči „o svakom pisanju koje preuzima jezik dominacije i preoblikuje ga u sredstvo za prikazivanje lokalne stvarnosti“ (Ashcroft 36). Prepoznatljivi stihovi Erna Melija, „još sam crni labud što nezakonito stupa na tuđinske vode“ i „uljez, kradljivac snova od mrtvih“ (Harris and Murray-Smith 73)¹⁴⁰ predstavljaju, u Eškroftovom kulturološkom i postkolonijalnom kontekstu, sam upad grubog australskog glasa u poetske vode, „postkolonijalnog pesnika [koji] je 'kradljivac' sna umiruće kulture, ili barem sna njenih mrtvih znamenja, što predstavlja divan opis književnog kanona“ (Ashcroft 36) i opet nagoveštava njegov preporod.

Oslobađanje postkolonijalnog subjekta, u ovom slučaju australske književnosti vezane za engleski jezik i Englesku kao domovinu, pružilo je mogućnost da u kasnijoj poeziji iz pedesetih i šezdesetih godina dođe do izvesnog pomirenja sa istorijom i prirodom, koje se najprimetnije očitovalo u pomenutoj pastoralnoj poeziji, „povratku tradicionalnim formama i tehnikama stiha, kao i povlačenju od eksperimentalnih metoda, slobodnog stiha, nadrealističke logomanije, fragmentarnog imažizma, dislocirane sintakse i simbolističkih aluzija“ (Hope 4). Na predstavnike ove poezije, kao i na stvaralaštvo Stjuarta i Mekolija nakon rađanja i smrti Erna Melija, osvrnućemo se u devetom poglavlju ovog rada, sa ciljem da pokažemo kako je, nakon mitologizma, posebno izraženog u pesništvu od 1890. do 1950. godine i neophodnog u početnim fazama stvaranja književnosti na određenom prostoru, u drugoj polovini dvadesetog

¹⁴⁰ “I am still / The black swan of trespass on alien shores” ... “an interloper, robber of dead men’s dream”

veka došlo do stvaranja izvesne „transnacionalne književnosti“ (Ackland 95), koja je u velikoj meri zasnovana na prethodnoj književnoj reči, simbolima, temama i idejama koje su pesnici prve polovine dvadesetog veka ustanovili. Može se reći da, nakon imitativnog kolonijalnog stiha devetnaestog veka i mitologizma prve polovine dvadesetog, u drugoj polovini dvadesetog veka australijska poezija ulazi u fazu koja označava okončano i potpuno formiranje njenog identiteta. Transnacionalna književnost jeste ona koja prevazilazi ograničenja postavljena pojmom nacije; koja je, i pored „čvrste ukorenjenosti u regionalno i lično, ipak po svojoj prijemčivosti internacionalna“ (Ackland 100).

5. Novi mitovi Australije

Prirodna pustinja je stoga istovremeno mesto kažnjavanja za one koje dobri grad odbija zato što su zli i mesto pročišćenja za one koji odbijaju zli grad zato što žele da budu dobri. U prvom slučaju slika pustinje je prvenstveno povezana sa idejom pravde, tj. pustinja je mesto koje stoji izvan zakona. ... U drugom slučaju, kada je pustinja mesto pročišćenja, njena slika je prvenstveno povezana sa idejom čestitosti i poniznosti. (Auden 14)

Razmatrajući književno stvaralaštvo britanskog i američkog romantizma, Vistan Hju Oden (Wystan Hugh Auden) u esejima objavljenim 1950. godine govori o dvostrukom aspektu pustinje i mora kao često prisutnih simboličkih slika. Oba simbola su, usled prirodnih i geografskih odlika Australije, česta i u njenom književnom stvaralaštvu tokom celog devetnaestog i dvadesetog veka: more kao prvobitno jedini način prispeća u Australiju, pustinja u opisima neosvojenog buša i poludivljih graničnih oblasti. Prirodna pustinja je, prema Odenu, jalovo i ljudima nepristupačno, neprijateljsko mesto. Čovek se u njoj može naći jedino ako je, poput osuđenika poslatih u Australiju, proteran i izgnan nakon što je prekršio zakon – i ovde Oden daje biblijske primere Kaina i Izmaela (13) – ili ukoliko želi da se osami ne bi li se, poput Isusa nakon četrdeset dana provedenih u pustinji, „vratio u grad sa istinskom spoznajom sopstvene misije i snagom potrebnom da u njoj istraje“ (Auden 13). Ova dva aspekta usklađena su i sa dvostrukom prirodom australijske poezije o kojoj Džudit Rajt govori 1965. godine. Posmatrana kao anomalni, i stoga prognani, izdanak matične britanske kulture, australijska poezija od prostora nove zemlje stvara metaforičko poprište svog izgnanstva, dok s druge strane neprestano pokušava da stasa i dokaže se kao legitimni naslednik Britanije osvajanjem novog prostora, koji u tom slučaju postaje sredstvo samospoznaje, odrastanja i sazrevanja.

Prisutna još od prvih književnih poduhvata u Australiji, ova dvostruka priroda poezije je delimično razrešenje dobila sa osnivanjem *Biltena* 1880. godine. Tokom poslednje dve decenije devetnaestog veka i do početka Prvog svetskog rata, balade objavljivane u *Biltenu* problematizovale su australijski prostor kao ključni faktor koji australijsku književnost čini drugačijom od britanske. Balade su na ovaj način doprinele razvijanju shvatanja australijske književnosti kao nacionalne, nauštrb internacionalnog pristupa u okviru kojeg se književnost napisana u Australiji na engleskom jeziku smatra

delom britanske književnosti ili književnosti Komonvelta, a specifične prostorne karakteristike novog kontinenta doživljavaju tek kao univerzalni poetski simboli ili postupci opisivanja atmosfere. Nacionalni pristup podstican u *Biltenu* zahtevao je imaginarno oblikovanje čoveka kao junaka koji naseljava buš, uspeva da ga pokori i prilagodi svojim potrebama, i da, posle brojnih iskušenja, napokon pronade radost i zadovoljstvo u životu u divljini. U baladama iz *Biltene* se tako, koristeći ova opšta mesta, razvio mit o bušu kojim se, posebno u godinama pre dobijanja nezavisnosti od Britanije, slavilo „australijanstvo“. S druge strane, teška iskustva prvih doseljenika i radnika ostavila su traga u kolektivnoj svesti, te se tako istorijski podaci o nestalim istraživačima poput Burka i Vilsa transformišu u endemski australijski mit o izgubljenom detetu, razvijen iz pesama o smrti u bušu.¹⁴¹ Ovaj mit je pružio izraz strahu od zemlje i strepnji pred budućnošću, te samim time i predstavljao „tamnu stranu mita o bušu“ i „pandan mita o idealnom junaku iz buša“ (Bracalente 104).¹⁴²

U kontekstu promovisanja nacionalnog projekta, razumljivo je da je poezija (kao, uostalom, i objavljujvana proza) koja je slavila „australijanstvo“ u velikoj meri prevladala nad mitom o izgubljenom detetu,¹⁴³ a zatim i evoluirala u mit o Anzaku s početkom Prvog svetskog rata, kroz ideološki motivisano stvaralaštvo koje stoji

¹⁴¹ Primera radi, ranije pomenutih pesama Henrija Kendala i Barkrofta Bouka. Mit o izgubljenom *detetu* i motiv smrti u bušu samo su deo kulturne i književne tradicije koju Elspeth Tili naziva „mitologijom belog nestanka“ (Elspeth Tilley, “A colonising paradox” 2), a koja obuhvata prikaze belih ljudi – mladih i odraslih, muškaraca i žena – koji lutaju ili nestaju u bušu.

¹⁴² Motiv izgubljenog deteta javlja se kao opšte mesto u australijskoj književnosti i umetnosti, posebno u drugoj polovini devetnaestog i drugoj polovini dvadesetog veka. Štaviše, ovaj motiv nije samo fiktivne prirode, već često dospeva i do naslovnih strana novina kao senzacionalna i tragična vest, možda ne zbog toga što je nestanak dece toliko učestala pojava, već što se u kolektivnom sećanju savremene populacije takav događaj neizostavno vezuje za „mit o izgubljenom detetu“. O ovome govori Piter Pirs u knjizi *Zemlja izgubljene dece: australijska strepnja* (Peter Pierce, *The Country of Lost Children: an Australian Anxiety*, 1999), u kojoj analizira književnost devetnaestog veka u kontekstu pomenutog mita, prati razvoj mita u savremenom svetu i objašnjava medijsku pažnju posvećenu stvarnim nestancima dece. U kontekstu borbe za ovladavanjem prostorom, koja se vodi između starosedelaca i belih doseljenika, i osvajanja teritorije od strane doseljenika, o izgubljenoj deci (i odraslim belim doseljenicima) govori i Elspeth Tili u knjizi *Nestanak belih: nova razmatranja australijskog mita o izgubljenima u bušu* (*White Vanishing: Rethinking Australia's Lost-in-the-bush Myth*, 2012).

¹⁴³ Kod većine baladista iz devedesetih godina dominira veličanje junaka i često pompezno predstavljanje njihovih avantura po divljoj unutrašnjosti zemlje. Svi su oni, međutim – ili barem oni najpoznatiji: Peterson, Loson, Odžilvi i Bouk – napisali i po nekoliko pesama u kojima se, kroz strukturu zasnovanu na potrazi, tematizuje motiv izgubljenog deteta. Piter Pirs navodi Petersonovu pesmu „Izgubljen“ (“Lost”), koja je objavljena u *Sidnejskom Mejlu* 26. februara 1887, te tako nominalno ne spada u period koji pokriva ovaj tekst. Pirs ipak primećuje paralelu između ove pesme i „Čoveka iz Snežne reke“, koja se ogleda upravo u strukturi potrage (Pierce 66). Osim kod Petersona, motiv izgubljenog deteta tematizovan je kod Vila Odžilvija u pesmi „Crni tragači“ (“Black Trackers”), kod Henrija Losona u pesmi „Devojčice jezera Valun“ (“The Babies of Walloon”), a kod Barkrofta Bouka u pesmama „Skretnica kod Devlina“ (“At Devlin’s Siding”, 1892) i „Dečica u bušu“ (“The Babes in the Bush”, 1897). Bouk je objavio i pesmu koja govori o nestanku odraslih ljudi, „Sa dalekog zapada“ (“From the Far West”).

nasuprot ratnoj poeziji razočaranja. Mit o izgubljenom detetu je uprkos tome opstao u čitavom stvaralaštvu dvadesetog veka poput sene koja brižno ili preteći prati junaka na putovanju kroz buš. Kao najistaknutiji autori *Biltene*, Peterson i Loson su u godinama procvata australijske balade dali, shodno sopstvenim iskustvima, prikladan izraz kako pobjedi nad zemljom, tako i strahu od nje; ode junacima iz buša, kao i svima onima koji su nestali u pokušajima da buš pripitome.

5.1. Peterson i Loson o bušu

Dvojica najznačajnijih australijskih baladista s kraja devetnaestog veka poticali su iz prilično različitih okruženja i živeli u različitim okolnostima. Endrju Barton Peterson, koji je prve pesme objavio pod pseudonimom Bendžo, koji je preuzeo od trkačkog konja sa očeve farme i po kojem će do kraja života ostati poznat, rođen je u bušu, gde je i proveo prvih deset godina života. U sedmoj godini se sa porodicom seli sa farme u Narambli u stanicu u Ilalangu, između Sidneja i Melburna, gde je imao prilike da „na delu posmatra uspešne konjanike iz Murumbidžija i okruga kod Snežnih planina, što je u njega usadilo oduševljenje prema konjima i konjanicima, koje će trajati ceo život i na kraju uticati i na pisanje njegovih čuvenih konjaničkih balada“ (Semmler n.pag). Sa deset godina odlazi u školu u Sidnej, gde je živio sa bakom, koja je kod Petersona razvila ljubav prema poeziji. Posle školovanja počinje, godine 1886, da se bavi advokaturom u Sidneju, dok istovremeno održava bogat društveni život i bavi se polom, tenisom, veslanjem i jahanjem. Po uzoru na oca, koji je takođe pisao pesme i objavljivao ih u *Biltenu*, Bendžo objavljuje prvu pesmu u ovom glasilu 1885. godine, a slavu u svim australijskim kolonijama, i šire, stiče deset godina kasnije, kada sidnejska izdavačka kuća Angus & Robertson objavljuje zbirku *Čovek iz Snežne reke*. Ceo tiraž je rasprodat za nedelju dana, nakon čega je u toku narednih meseci prodato još 7000 naknadno štampanih primeraka.¹⁴⁴ Naslovna pesma je stekla ogromnu slavu i

¹⁴⁴ Zbirka je sadržala pesme koje su pre toga pojedinačno objavljivane u *Biltenu*. Godine 1902. objavljena je druga Petersonova zbirka, *Poslednja trka Rio Grandea i drugi stihovi* (*Rio Grande's Last Race, and Other Verses*). Nakon nekoliko godina provedenih u istraživanju i zapisivanju, sakupio je stare, usmene buš balade i objavio ih u zbirci *Stare pesme iz buša* 1905, a napisao je i jedan roman, *Brak u unutrašnjosti* (*An Outback Marriage*), koji je najpre izlazio u delovima u jednom časopisu iz Melburna (1900), a zatim je objavljen i u celini (1906). Sledeća zbirka pesama objavljena je 1917, takođe u izdanju Angusa & Robertsona, pod nazivom *Soltbuš Bil, mirovni sudija i drugi stihovi* (*Saltbush Bill, J.P., and Other Verses*). Objavio je još i zbirku proze, *Tri slonovske snage i druge priče* (*Three Elephant Power, and*

popularnost, a „njen posebni značaj se ogledao u tome što je u nacionalnoj svesti uspostavila lik čoveka iz buša kao romantičnu i arhetipsku figuru“ (Semmler n.pag). Kritičari su Petersona poredili sa Radjardom Kiplingom, koji je i sam u svom stvaralaštvu slavio Britansku imperiju, kao što je Peterson slavio zemlju iz koje potiče; Kipling je pak poslao Angusu & Robertsonu pismo sa čestitkama na objavljenoj Petersonovoj zbirci, a godinama kasnije će u Saseksu ugostiti Petersona za vreme njegovog boravka u Engleskoj. Pored prve zbirke, 1895. godina donosi još jedan uspeh, pesmu „Razigrana Matilda“ (“Waltzing Matilda”), napisanu na Dagvort stanici u vreme Bendžovog putovanja Severnom teritorijom, a „u slavu torbi, nalik na bisage, koje su se nosile na leđima širom pustinje“ (Kambasković-Sawers 11). Godine 1897. Peterson postaje urednik *Antipodskog* časopisa (*Antipodean*) i novinarstvom će se baviti narednih devet godina, a ono će, kao i kasnije kod Keneta Slesora, umnogome obeležiti njegov stil pisanja i doprineti njegovoj popularnosti. Po izbijanju rata u Južnoj Africi, Peterson odlazi da izveštava i pokazuje se kao izuzetno uspešan u tome, toliko da ga Rojters angažuje za međunarodnu službu dopisnika.¹⁴⁵ Posle rata putuje u Kinu i Englesku, a kao dopisnik će i u Prvom svetskom ratu izveštavati iz Egipta i sa Bliskog Istoka, iako se tada već više neće aktivno baviti novinarstvom. Mnogo pre Prvog svetskog rata, 1902. godine, napustiće i advokatsku praksu, oženiti se kćerkom vlasnika jedne od stanica u bušu, i posvetiti ostatak života uzgajanju konja, jahanju i pisanju balada. Izuzetno cenjen pre svega kod naroda, Peterson je još u očima svojih savremenika postao otelevljenje koncepta života u bušu koji će Vens Palmer i Rasel Vord pedesetih godina dvadesetog veka definisati kao „australijsku legendu“. ¹⁴⁶ Ovaj koncept Peterson je proslavio i u baladama o junacima nove zemlje, redovno publikovanim u štampi, i time postavio temelje za imaginarno stvaranje australijske nacije.

Jedan od Petersonovih prijatelja iz sidnejskog života bio je i Henri Loson, kome je Peterson, kao advokat, pomagao pri sastavljanju ugovora sa izdavačima. Za razliku

Other Stories), zbirku za decu *Životinje koje je Noje zaboravio* (*The Animals Noah Forgot*, 1933) i zbirku sa pričama koje opisuju njegove susrete sa poznatim ljudima, *Srećne pošiljke* (*Happy Dispatches*, 1934). Uprkos mnogim objavljenim naslovima, glavni uzrok Petersonove popularnosti, kao i sveopšteg ushićenja njegovim stihovima o životu u bušu, bile su novine, koje su dopirale do velikog broja ljudi. Petersonove pesme objavljivane su, pored *Biltena*, u *Sidnej Mejlu* (*Sydney Mail*), *Reviji pastoralista* (*Pastoralists' Review*), *Australijskom dnevniku za selo i grad* (*Australian Town and Country Journal*) i *Loun Hendu* (*Lone Hand*).

¹⁴⁵ Dvanaest Petersonovih balada posvećeno je Boerskom ratu.

¹⁴⁶ Vens Palmer u *Legendi devedesetih* (*The Legend of the Nineties*, 1954) a Rasel Vord u *Australijskoj legendi* (Russel Ward, *The Australian Legend*, 1958).

od Petersona, omiljenog u društvu i uvek okruženog prijateljima, Loson je od ranog detinjstva bio usamljenik kome je sklapanje prijateljstava uvek teško padalo, i čija je introvertnost bila dodatno naglašena činjenicom da je sa devet godina počeo da gubi sluh, a sa četrnaest ga gotovo sasvim izgubio. Losonova majka bila je pomenuta Luiza Loson, književnica, novinarka i društvena aktivistkinja; otac Piter je bio mornar poreklom iz Norveške, koji je u Melburnu 1855. godine napustio brod i krenuo u unutrašnjost zemlje, vođen Zlatnom groznicom. Njihov brak je već prve godine zapao u krizu usled neprestanih selidbi u potrazi za zlatom. Nakon što su se napokon skrasili na stanici Pajpklej, Piter je opet često bivao odsutan zbog građevinskih poslova na kojima je imao dobru zaradu. Nestabilan brak roditelja takođe je uticao na Losonovu društvenu neprilagođenost, kao i činjenica da je finansijska situacija u porodici bila teška i da je, usled očevih čestih putovanja, veliki deo tereta održavanja porodice pao na Henrija kao najstarijeg sina. Nakon tri godine školovanja u Pajpkleju, Loson odlazi da radi na građevini sa ocem, nakon čega se 1883. seli u Sidnej, gde se Luiza već bila preselila sa mladom kćerkom i sinom. Pod uticajem majčinog ideološkog stava, prve pesme koje Loson piše su republikanske, pa ih *Bilten* rado prihvata za objavljivanje i 1887. objavljuje prvu, pod nazivom „Pesma Republike“ („A Song of the Republic“). I dalje se teško snalazeći u društvu i neretko odajući alkoholu, Loson započinje novinarski rad, najpre za list *Republikanac* (*Republican*), a zatim i za časopis *Bumerang* (*Boomerang*) iz Brizbejna. U novinarskom radu je, međutim, imao malo sreće, uglavnom zbog toga što su svi časopisi za koje bi počeo da radi ubrzo finansijski propadali, što je samo pojačavalo Losonovu ionako veliku potištenost. Osim osećanja potištenosti, Loson je imao i „lično ubeđenje da je na neki način drugačiji od ostalih i zbog toga odsečen od njih“ (Matthews n.pag). Prekretnica u njegovom životu došla je u vidu ponude od *Biltena* da o njihovom trošku putuje po bušu zapadno od Novog Južnog Velsa, do Burka. Ovo putovanje je na njega ostavilo izuzetno jak utisak, mahom negativan:

„Ne možeš da zamisliš kakvi sve užasi postoje u ovoj zemlji“, pisao je tetki, „Ljudi žive kao psi, skitnice i prosjaci.“ Ipak, bio je potpuno opčinjen doživljajima iz samog Burka i okolnih oblasti, kroz koje je putovao sa platnom vrećom preko ramena. Kada se vratio u civilizaciju, bio je naoružan sećanjima i iskustvima – nekim komičnim, ali većim delom uznemirujućim – koja će ga godinama snabdevati materijalom za pisanje. (Matthews n.pag.)

Loson je najveću slavu stekao zahvaljujući pripovetkama; po njima je najpoznatiji i danas,¹⁴⁷ a prva zbirka objavljena je 1894. u izdavačkoj kući Luize Loson, pod nazivom *Kratke priče u prozi i stihu* (*Short Stories in Prose and Verse*). Naredne godine su usledili ugovori sa Angusom & Robertsonom za dve zbirke, *U danima kad je svet bio širok i drugi stihovi* (*In the Days when the World Was Wide and Other Verses*) i *Dok lonče vri* (*While the Billy Boils*).¹⁴⁸ Godine 1896. se ženi i sklopljeni brak će se ispostaviti jednako neuspešnim kao i brak njegovih roditelja: nakon kratke potrage za zlatom i boravka na Novom Zelandu, mladi par se skrasio u Sidneju, gde se Loson odao boemskom životu i piću, provodeći mnogo vremena u klubu „Svitanje i sumrak“.¹⁴⁹ Njegova najveća želja postaje odlazak u London, gde će, kako veruje, moći da radi produktivnije i uspešnije. Uspeva da otputuje u Englesku 1900. godine sa porodicom, međutim, ispostavlja se da nema mnogo više uspeha nego u Australiji, ali i da mu nepoznato mesto i drugačija klima ne prijaju, pa se nakon dve godine vraća u Sidnej i ubrzo posle toga pokušava da izvrši samoubistvo, što supruga Berta koristi kao povod za pokretanje brakorazvodne parnice. Nakon svih ovih događaja, Losonovo stvaralaštvo – kao i život – počinje da se kreće silaznom putanjom, na kojoj on, pokušavajući bezuspešno da se vrati starim temama i jednako bezuspešno da pokrene neke nove teme, ostaje zarobljen u melodramatičnom i sentimentalnom pisanju. I pored dobronamerne pomoći prijatelja i kolega, nekoliko puta završava u zatvoru zbog neisplaćene alimentacije, biva smešten u bolnicu zbog mentalne nestabilnosti i postaje „krhka,

¹⁴⁷ Loson je u pripovetkama, kao Peterson u baladama, zasnovao korene posebne mitologije australijskog buša, u kojoj se kao junaci javljaju tipični likovi koji su se mogli sresti u bušu, poput putnika namernika (*swagman*), goniča stoke (*drover*), pastira (*shepherd*) ili šišača ovaca (*shearer*).

¹⁴⁸ Među ostalim Losonovim publikacijama sabranih priča i pesama nalaze se *Na tragu* (*On the Track*, priče), *Preko kapije* (*Over the Sliprails*, priče), *Stihovi narodni i humoristični* (*Verses Popular and Humorous*) – objavljeni po narudžbini Angusa & Robertsona 1901; zatim *Neboliki jahači i drugi stihovi* (*The Skylike Riders and Other Verses*, 1910), *Vojsko moja, o vojsko moja!*, i *druge pesme* (*My Army, o my Army! and Other Songs*, 1915), *Trouglovi života i druge priče* (*Triangles of Life and Other Stories*, 1913). Dve zbirke je objavio u Londonu: *Džo Vilson i njegovi ortaci* (*Joe Wilson and His Mates*, 1901) i *Deca buša* (*Children of the Bush*, 1902).

¹⁴⁹ Klub „Svitanje i sumrak“ („Dawn and Dusk Club“, sa nazivom preuzetim od naslova zbirke poezije Viktora Delija) bio je jedno od nekoliko klupskih udruženja koja su poslednje decenije devetnaestog veka počela da niču u gradovima Australije, a po uzoru na sličan klub osnovan u Melburnu 1868. pod nazivom „Jorik“ („Yorick Club“). Ovi klubovi su okupljali književnike, naučnike i umetnike boemskog duha: „Jorik“ se stvara oko pesnika i romanopisca Markusa Klarka (Marcus Clarke, 1846–1881) i obuhvata bezmalo sve vodeće viktorijanske pisce (Green, *History* 1: 136), a nastaviće da postoji sve do 1966. godine. U Sidneju se, pored „Svitanja i sumraka“, osniva i klub „Neformalni“ („The Casuals“), kojim predsedava Kristofer Brenan. Klub „Svitanje i sumrak“ važio je za prilično elitnu i pomalo ekscentričnu organizaciju. Među članovima su, na primer, bili premijer i guverner Novog Južnog Velsa, a među počasne članove ubrajali su se Šekspir, Aristofan i Rable (Green, *History* 1: 352).

avetinjaska i patetična prilika koju su na ulicama Sidneja svi dobro znali; u njegovom pisanju počinju da preovladavaju slike užasa, a osećaj nestvarnosti da sve više zamagljuje radnju i likove“ (Matthews n.pag).¹⁵⁰ Loson je preminuo od izliva krvi na mozak. Njegov život je bio priča o padu junaka, čoveku koji iz životne borbe izlazi kao poraženi, a njegovo viđenje života i sveta bilo je mračno i u velikoj meri ispunjeno strahom i jezom. Za razliku od njega, Bendžo Peterson je proživio život narodnog junaka, žive legende čiji je život bio u neprekidnom usponu. Ove različite životne okolnosti i dva različita shvatanja sveta predstavljena su i kroz poetsku debatu koju su dva pesnika vodila u *Biltenu* 1892. godine. Debata nije imala prizvuk rasprave; Peterson i Loson su, na kraju krajeva, bili prijatelji i, prema Petersonovom priznanju, započeli su je sporazumno, kako bi obojica mogli da objavljuju što više, a ideja da predstave dva različita pogleda na život u bušu, zasnovana na njihovim različitim iskustvima, potekla je od Losona (Bracalente 64). Debatu su se priključili i drugi pesnici i tako iscertali dva strukturna prikaza australijske zemlje: jedan u kojem je ona prirodni raj, drugi u kojem je ona predstava samog pakla; uspostavili opoziciju između buša i gradskog života; prikazali dva različita životna puta australijskog junaka i postavili osnove za stvaranje nacionalnog jedinstva, kreirajući takozvanu australijsku legendu.

Pesmom „Granična zemlja“, kojom je debata započeta, Loson izražava žaljenje što je uopšte putovao u unutrašnjost, kao i rešenost da se skrasi u nekom gradskom pansionu, jer je pored obale okeana mnogo lepše. Buš je za Losona veliko ništavilo u kojem su ljudi živi sahranjeni i ne vide ništa oko sebe osim identičnih zakržljalih stabala – prizora koji ih vodi u ludilo: „Buš! u kojem nema horizonta! U kojem čovek pokopan ne vidi / Ništa. Ništa! do kržljivog drveća uvek istog izluđujućeg“ (Lawson 86).¹⁵¹ Kod Losona je primetna sklonost ka pretvaranju pejzaža u psihološki predeo: buš je prazan, zakržljao i izluđujuć jer su ljudska usamljenost i očaj projektovani na fizičke karakteristike australijske pustinje. U ovoj pesmi Loson opisuje svoje putovanje u buš kao „potragu za zemljom južnjačkog pesnika“, „san južnjačkog pesnika“ (87), ali se

¹⁵⁰ Loson je od početka karijere pisao priče o duhovima u tradiciji gotičkog žanra, istražujući kroz njih očaj i tragediju svakodnevnog života. Ove priče imaju uvek realistično objašnjenje, a jedna od najpoznatijih je „Treće ubistvo: priča iz Novog Južnog Velsa“ („The Third Murder: A New South Wales Tale“), objavljena u *Bumerangu* 1890. godine.

¹⁵¹ „Bush! where there is no horizon! where the buried bushman sees / Nothing. Nothing! but the maddening sameness of the stunted trees!”

ispostavlja da je ta obećana zemlja jednako nepristupačna i neprijateljska u svim vremenskim prilikama, pa se ona, u njegovom viđenju, svodi na

te užarene pustare od peska, jalove,
 Sa nepreglednim ogradama pruženim diljem zemlje!
 Pustoš je to, gde žive vrane! Pustinja!, gde nadleću orlovi,
 Pašnjaci gde ludi bikovi se zaleću i zure okom pocrvenelim;
 Tamo, obavijen oblakom prašine, sprženi gonič se šunja
 Lagano pored ispijenog ovčara, što vuče se za sporim stadom.
 Kržljavi „vrh“ granitni sjaji, blješti! k'o stopljena masa,
 Iz kakve paklene pećnice ispala na bestravnu ravan. (Lawson 86)¹⁵²

Petersonov odgovor u pesmi „U odbranu buša” započinje nadovezivanjem na poslednje Losonove stihove i direktnim obraćanjem Losonu, čime se čitaoci uključuju u naizgled prisni argumentovani razgovor. Cela prva strofa predstavlja komentar na slike buša koje je opisao Loson, a završava se Petersonovim mišljenjem da buš nije za svakoga i da postoje ljudi koji se mnogo bolje snalaze u gradskom životu, jer „buš se menja, ima čudi, godišnje se doba smeni, / Ljudi koji znaju zemlju – oni su joj uvek verni“ (Paterson 119).¹⁵³ Pesma se nastavlja kontrastom između ljudi u gradu i onih u bušu: za razliku od ovih drugih, gradski ljudi imaju tužan i ogorčen izraz lica, a deca su nepristojna. U nizu slika iz života u divljini, Peterson predstavlja logorske vatre, pesme koje se čuju iz radničkih koliba, veselje i drugarstvo među ljudima koji u bušu rade, te završava pesmu konstatacijom da život u bušu i nije za neke ljude i da je njima mnogo bolje da se drže grada, čime učvršćuje kontrast između prirodnog i gradskog života. Loson mu odgovara pesmom „Bendžu kao odgovor i još ponešto“ (“In Answer to Banjo and Otherwise”), koja je u kasnijim izdanjima Losonove poezije preimenovana u „Građanin u bušu“ (“The City Bushman”). Loson tvrdi kako je razlika između grada i buša zaista velika, s tim da je život u bušu izuzetno težak – ljudi neprekidno rade najteže fizičke poslove i izloženi su čudljivim promenama vremena, ponekad obilnim kišama tokom leta, a katkad dugim sušama u sred zime, čestim požarima i, uopšteno govoreći, prirodi

¹⁵² those burning wastes of barren soil and sand
 With their everlasting fences stretching out across the land!
 Desolation where the crow is! Desert! where the eagle flies,
 Paddocks where the lunny bullock starts and stares with reddened eyes;
 Where, in clouds of dust enveloped, roasted bullock-drivers creep
 Slowly past the sun-dried shepherd dragged behind his crawling sheep.
 Stunted “peak” of granite gleaming, glaring! like a molten mass
 Turned, from some infernal furnace, on a plain devoid of grass.

¹⁵³ “But the bush has moods and changes, and the seasons rise and fall, / And the men who know the bush-land – they are loyal through it all.”

koja nije nimalo poetična niti primerena za bilo kakav život. Loson takođe implicira da pozicija u kojoj se on i Peterson nalaze, provodeći život udobno u svojim domovima i kancelarijama, ne dozvoljava ni jednom ni drugom – niti bilo kojem pesniku – da idealizuje težački život ljudi u bušu, jer buš nije „Eldorado o kojem sanjaju pesnici” (Lawson 449). Negiranjem predstave Australije kao mitskog zlatnog mesta izobilja i blagostanja Loson istovremeno potvrđuje postojanje ovog umetničkog koncepta i njegov formativni značaj u poeziji. Peterson odgovara pesmom „Kao odgovor raznim bardovima“, u kojoj naglašava kako on uvek posmatra ljude iz buša kao heroje i da samim time ne bi nikada govorio, kao što Loson i ostali čine, o njihovoj zemlji kao o grobnici ili nedodijli. Osim toga, Peterson pravi i značajno poređenje između gradskog života u Australiji i života u Engleskoj, u kojem sarkastično nagoveštava da svi stanovnici Australije koji nemaju poštovanja i ljubavi prema bušu i divljini, već žele samo da žive u gradu, mogu slobodno da se vrate u Englesku (Paterson 43). Ovim Peterson završava raspravu; sledeća pesma koju objavljuje Loson, „Pesnici grobnice“ (“The Poets of the Tomb”) nema mnogo veze sa konkretnom realnošću buša, već predstavlja Losonovo filozofsko promišljanje o životu, prolaznosti i smrtnosti čoveka koji je napravljen od zemlje i u zemlju se vraća nakon smrti, ali isto tako i o neophodnosti da se svi životni izazovi i nedaće stoički istrpe (Lawson 588).

Ono oko čega su u ovoj debati Peterson i Loson složni jeste slika čoveka: i jedan i drugi priznaju (i detaljno prikazuju) kako je čovek koji živi u bušu pravi junak modernog doba, jer je suočen sa nemilosrdnom prirodom protiv koje je teško boriti se. Kako primećuje Grejem Hagan,¹⁵⁴ već kod Petersona postoji slika čoveka iz buša kao mitskog junaka koji životnu borbu smatra putem kojim je neophodno proći i čije ishodište nije u krajnjem ni bitno. Hagan poredi završetke dveju Petersonovih pesama, čuvene balade „Čovek iz Snežne reke“ i „Soltbuš Bil“ (“Saltbush Bill”), i ukazuje na značaj i implikacije Petersonovih junaka za dalji razvoj australijske književnosti:

U prvoj baladi, legendarni poduhvati konjanika po kome pesma nosi naziv prenose se sa kolena na koleno ... U drugoj, gonič stoke Soltbuš Bil, samoproklamovani Kralj Unutrašnjosti, upušta se u tuču sa mladim šegrtom iz Engleske, novopridošlicom, i biva poražen. Ipak, priča o njegovom porazu postaje jednako legendarna kao ona o pobedi Čoveka iz Snežne reke, pa je i on sam sklon da se ponosi njome ... Pobjeda i poraz se ispostavljaju kao jednako važne novosti; ono što je bitno nije

¹⁵⁴ Videti i: (Bracalente 54).

ishod bitke, već sama bitka. A ono što je još bitnije jeste upravo njena „pričljivost“ i mera u kojoj se bitka može „izrecitovati“, što je osobina karakteristična za forme na prelazu iz narodne usmene književnosti ka pisanoj, kao i karakteristika kolektivnog kompulzivnog auto-mitologizovanja kroz pripovedanje, koje je ostalo odlika australijske književnosti, još od prividno demotičkih priča i buš balada iz devedestih, pa sve do njihovih samosvesnijih i prefinjenijih pandana iz savremenog doba. (Huggan 1)

Dve vizije australijske teritorije, kao i dva moguća ishodišta puta – pobjeda ili poraz, bili su odrazi potrebe čoveka da se pomiri sa zemljom u kojoj živi i koja za njega istovremeno predstavlja prostor neograničenih mogućnosti – potkrepljenih sećanjima na oslobođene osuđenike koji su započinjali novi život i na mnogobrojne tragače za zlatom iz ne tako davne prošlosti – i zastrušujuće mesto sa okrutnim prirodnim uslovima. Na neki način, svi ljudi koji su radili i živeli u bušu su morali da, u posebnom graničnom prostoru, prođu kroz izvesni ritual prelaska ili inicijacije, a ta je inicijacija istovremeno imala širu svrhu, ne samo književne prirode, već i nacionalne. Kako navodi H.M. Grin, australijska buš balada je zvanično započela život objavljivanjem Petersonove zbirke *Čovek iz Snežne reke* 1895. godine (“The Bush Ballad” 227).¹⁵⁵ Naslovna pesma je pak prvi put objavljena u *Biltenu* 26. aprila 1890. godine, a njen neimenovani junak je pružio višedecenijsko polazište za debatu o istorijskom poreklu Čoveka iz Snežne reke, kao i inspiraciju za brojne dalje adaptacije pesme u društvenom i umetničkom životu Australije.¹⁵⁶

5.2. *Čovek iz Snežne reke: narativ o granici*

Kada je 1914. godine preminuo Džon Rajli (John Riley, 1841–1914), stočar (ili, australijski kauboj) koji je nekoliko decenija radio na stanici Tom Grogin u okrugu Snežnih planina, u velikom broju novina našle su se umrlice koje su izveštavale o smrti

¹⁵⁵ Buš balada je, prema Grinu, život okončala objavljivanjem zbirke Čarlsa Henrija Sautera (Charles Henry Souter, 1864–1944) *Usamljena ruža* (*The Lonely Rose*), godine 1935 (“The Bush Ballad” 227).

¹⁵⁶ Najpoznatija adaptacija je istoimeni film, australijski klasik iz 1982. godine u režiji Džordža Milera (George Miller). Osim toga, Petersonov portret je, zajedno sa ilustracijom pesme „Čovek iz Snežne reke“ koja prikazuje konjanika sa konjem, dospeo na novčanicu od 10 australijskih dolara. Godine 2012. objavljena je popularno-naučna studija *U potrazi za Čovekom iz Snežne reke*, u kojoj se utvrđuje (ne)autentičnost mnogih ljudi koji su tvrdili da su upravo oni poslužili kao izvor i inspiracija za pesmu (*Searching for the Man from Snowy River*, W.F. Refshauge).

Petersonovog Čoveka iz Snežne reke.¹⁵⁷ Tvrdnja da je Peterson bio inspirisan ne jednim, već mnogim spretnim i hrabrim konjanicima, i Čoveka iz Snežne reke predstavio kao sintezu svih najpoželjnijih osobina koje je prepoznao u ljudima iz buša dok je i sam tamo živeo, nije nikada imala težinu kod lokalnog stanovništva. Priča o istorijskoj zasnovanosti Čoveka iz Snežne reke se, međutim, ne završava tu i već 6. avgusta 1914. pojavljuje se u lokalnom listu *Kurir iz Korionga* (*Corryong Courier*) nepotpisani članak u kojem se tvrdi da pomenuti Rajli nije nikako mogao biti Čovek iz Snežne reke jer je svoje jahačke veštine stekao tek u zrelim godinama, dok su njegove sposobnosti u danima mladosti bile skromne ("The Man from Snowy River" n.pag). U istom članku se, pored komentara o tome kako još barem dvadesetak drugih stočara tvrdi da su upravo oni poslužili kao inspiracija Petersonu, i objašnjenja kako je sam Rajli verovao u to da je on Čovek iz Snežne reke usled benigne prevare koju su njegovi poznanici izveli,¹⁵⁸ navodi i usputna tvrdnja da je Čovek iz Snežne reke mit. Rečima Pitera Kirkpatricka,

Čovek iz Snežne reke identifikovan je jedino na osnovu mesta iz kojeg dolazi, a u pesmi se njegov lik više vidi nego što mu se čuje glas, te on tako postaje predstavnik same zemlje: on nije toliko ljudska ličnost, koliko metonimija u vidu konjanika. Ovo mu pruža nadljudske moći da postane jedno, kako sa svojim konjem, tako i sa prirodom. (200)

Čovek iz Snežne reke je, kao i literarna forma koju je proslavio, proizvod granice u jednoj kasnijoj fazi razvoja (Green, "The Bush Ballad" 227; *History* 2: 363) i, uopštenije posmatrano, proizvod književnosti na razmeđu govorne i pisane reči (Huggan 51). Buš balada je u tom smislu „jednako superiorna u odnosu na staru [pevanu] pesmu iz buša koliko je inferiorna u odnosu na savremenu poeziju“ (Green, "The Bush Ballad" 226-7).

Pisana buš balada se razlikovala od starije, usmene forme utoliko što nije opisivala samo ljude koji žive u bušu, već i ljubitelje buša, putnike, mornare, čak i stanovnike grada – jednom rečju, bila je „ultrademokratska“ (Green, "The Bush Ballad" 226). Osim toga, bila je manje pevljiva, više fokusirana na opise i veoma retko pisana u prvom licu; uprkos maloj literarnoj vrednosti koju joj pridaje većina kritičara,

¹⁵⁷ Između ostalih, vest su objavili listovi *Maitland Daily Mercury* (17. jula), *The Australasian* (1. avgusta), *The Muswellbrook Chronicle* (18. jula). Listovi su digitalizovani na stranicama Narodne biblioteke Australije, u okviru elektronske baze *Trove* (trove.nla.gov.au).

¹⁵⁸ „Možda bi bilo zanimljivo objasniti kako je to Džek [sic] umislio da je baš on inspirisao te Petersonove stihove. Nekolicina njegovih prijatelja, koji su znali na šta je slab, rekli su mu da njegova slika, uveličana i uramljena, stoji u zdanju Šalis, kao i u klubovima po Sidneju i Melburnu, i da ispod nje piše 'Čovek iz Snežne reke'; a ako bi susreli kakvog šaljivog turistu, uputili bi ga da sirotom starom Džeku ispriča o slici“ ("The Man from Snowy River" n.pag).

više se približila poeziji od usmene buš balade, ali je iz nje zadržala „preovlađujuće maskulini ton“ (Green, “The Bush Ballad” 226). Sistematičnu klasifikaciju buš balada sastavio je H.M. Grin, koji ih je grupisao na osnovu centralnih tema i motiva koji se često ponavljaju. Najzastupljeniji motivi svakako su konji i konjaništvo: od četvorice najpoznatijih baladista, Peterson, Odžilvi i Bouk najčešće koriste ovaj motiv, dok je u Losonovim baladama uglavnom prikazan putnik torbar, koji se „povija pod teškim teretom dok korača po prašnjavom drumu“ (Green, *History 2*: 363; “The Bush Ballad” 227).¹⁵⁹ Ova dva različita junaka su opet objedinjena, poput Čoveka iz Snežne reke i Soltbuš Bila, poput samih baladista Petersona i Losona i njihovih različitih vizija zemlje, u okviru buš balade kao australijskog narativa o granici.

U fizičkom smislu, granica obeležava među između dve teritorije, koje pripadaju različitim zajednicama i zasnovane su na različitim pravilima. Kako Van Genep navodi, dok je danas, u savremenom svetu, ta međa imaginarna i čini deo realnog, svakodnevnog života jedino u formalnim situacijama pokazivanja pasoša na graničnim prelazima između zemalja, u prošlosti je često bila obeležena bilo prirodnim znamenjima – stenom, drvetom, jezerom ili rekom – bilo nekakvim predmetom (19-20). U prošlosti je, osim toga, prostor između dve zajednice često predstavljao ničiju zemlju (*terra nullius*, cf. Brittan 73), neutralni pojas koji je služio kao poprište bitaka ili mesto razmene i trgovine (Van Genep 22), ili se pak, ukoliko se radilo o pustinjama, močvarama ili prašumama, smatrao sakralnim prostorom za stanovnike obe zajednice, tako da se „svako ko prelazi iz jedne u drugu, na duže ili kraće vreme [nalazi] u jednoj posebnoj situaciji koja lebdi između dva sveta“ (Van Genep 23). Ovu situaciju Van Genep naziva „prelaznim stanjem“, boravkom u međuprostoru koji je sastavni deo svakog prelaza „iz jedne magijsko-religijske ili društvene situacije u drugu“ (23). Shodno ovome, Van Genep izdvaja tri faze prelaza iz jedne situacije u drugu: preliminarnu, liminarnu¹⁶⁰ i postliminarnu, gde prva faza označava odvajanje od prvobitne situacije, a treća prijem u novu situaciju ili zajednicu. Liminarna faza

¹⁵⁹ Osim njih, Grin izdvaja i balade o rudnicima i rudarima, zastupljene kod Edvarda Dajsona (Edward George Dyson, 1865–1931) i Edvina Brejdija (Edwin James Brady, 1869–1952); o farmama kod Čarlsa Sautera i Patrika Hartigana koji je pisao pod pseudonimom „Džon O'Brajen“ (Patrick Joseph Hartigan, 1879–1952) i čije su balade namenjene usko lokalizovanoj katoličkoj zajednici Iraca u mestu Narandera; o moru, ponovo kod Brejdija i Vila Losona (Will Lawson, 1876–1957); najzad o gradu i gradskom kicošu i šaljivdžiji, u poeziji ovog perioda poznatog kao *larrikin*, kod već pomenutog Klarensa Denisa.

¹⁶⁰ Na osnovu Van Genepove liminarne faze Viktor Tarner (Victor Turner) je razvio koncept liminalnosti, prelaznog stanja između pripadanja jednom društvu i ponovnog uključenja u drugo, neke vrste limba

poprima značaj koji prevazilazi sam čin prelaska ... Osoba ili grupa koja se nađe u tom međuprostoru, odnosno u tom prelaznom stanju, biva na kraće ili duže vreme odvojena od svoje sredine, nalazi se, kako to Van Genep kaže, na margini ... s tim što se ovde ne radi o društvenoj marginalizovanosti, skrajnutosti, nego o izolaciji, privremenom izdvajanju iz ljudske zajednice, za kojim sledi reinkorporacija u staru ili prijem u novu društvenu sredinu. (Loma XXI)

U Petersonovom „Čoveku iz Snežne reke“ motiv odvajanja, prelaska i pristupanja novoj zajednici je udvostručen: najpre se mladi konj, najbolji na farmi i u okolini, pridružuje divljim konjima iz buša i odlazi sa njima preko planinskog venca; zatim se mladi neimenovani Čovek priključuje grupi koja kreće u potragu za divljim konjima – grupi kojoj poreklom ili poznanstvom ne pripada, jedini uspeva da vrati konja i time zasluži veliko poštovanje i prihvatanje od strane članova zajednice.

Snežne planine, gde je smeštena radnja pesme, predstavljaju najveći planinski venac Australije, te tako u vremenu u kojem se potraga za konjima odvija čine prirodnu granicu između stanica, farmi i domaćinstava u pripitomljenom bušu i neukroćene prostrane divljine sa druge strane planina. Divlji konji metonimijski predstavljaju deo te neukroćene prirode: „Ali videli su tik pred sobom svoje voljene planine, / Te jurnuše pod bičem goniča hitrim i naglim kasom, / I poleteše pravo u planinsko žbunje“ (McAuley, *A Map* 26).¹⁶¹ Dok nastavljaju svoju poteru, sve vreme usmerljeni ka vrhu planine, goniči postaju svesni da konje više niko od njih ne može sustići, jer onog trenutka kada pređu preko vrha i počnu da se spuštaju drugom stranom, „*nijedan* čovek ne može da ih zaustavi“, pošto je druga strana planine prekrivena gustim grmljem, ispod kojeg se nalaze legla vombata – nevidljive rupe u zemlji koje znače sigurnu smrt za ljude koji ne poznaju teren (McAuley, *A Map* 26).

(Loma XXII). Liminalnost ima ambivalentne atribute, kao i osobe koje se nalaze u stanju liminalnosti, budući da ne pripadaju nijednoj kulturnoj zajednici; liminalnost takođe „sadrži u sebi mogućnost kako kulturne, tako i društvene inovacije“ (Loma XXIII). Ovaj koncept je izvršio veliki uticaj na postkolonijalne studije: prema Homiju Babi, naseljavati liminalni ili tranzitni prostor znači biti „sa one strane“, ali isto tako i biti „deo revizionističkog vremena, povratka u sadašnjost radi novog opisivanja kulturne savremenosti, novog upisivanja ljudskog i istorijskog zajedništva, dodirivanja budućnosti sa one strane budućnosti“ (Introduction: Locations of Culture 7). Liminalnost podrazumeva da je prostor sa one strane istovremeno prostor intervencije ovde i sada, jer „[g]ranični rad kulture zahteva susret sa 'novinom' koja nije deo kontinuuma prošlosti i sadašnjosti. On stvara osećaj novog kao rađajućeg čina kulturnog prevođenja“ (Introduction: Locations of Culture 7). Prelazna umetnost nije pritom ni bezuslovno vezana za društvene i estetske predloške iz prošlosti, već obnavlja prošlost i ponovo je oblikuje.

¹⁶¹ “But they saw their well-loved mountain full in view, / And they charged beneath the stockwhip with a sharp and sudden dash, / And off into the mountain scrub they flew.” Ova pesma je, budući da predstavlja okosnicu analize Petersonovih balada u mitskom kontekstu, preuzeta iz štampane verzije u Mekolijevoj knjizi *Mapa australijskog stiha* – delom naučnoj kritici, delom antologiji.

Budući da je konj koji je sa farme odbegao s njima jedan od najboljih i najvrednijih konja u okruženju, svi ljudi iz okolnih ispostava dolaze da pomognu u potrazi. Svi su stari i iskusni konjanici: među njima je i Klensi iz Overfloua, koji već u ranijim Petersonovim pesmama ima status mitskog junaka,¹⁶² a ovde je predstavljen kao vođa grupe, neka vrsta poglavice koji jedini prihvata novopridošlicu, Čoveka iz Snežne reke. Budući da je Čovek iz Snežne reke, uprkos hrabrom i ponositom držanju, mlad, mršav i sitan, a njegov konj takođe slabašnog izgleda, iskusni konjanici nisu uvereni da će moći bilo šta da uradi u potrazi. Klensi, međutim, kaže:

'On stiže iz Snežne reke, sa padina planine Košćuško.
 'Tamo su brda dva puta oštija i dvaput strmija,
 'Tamo vatreni žar diže iz kremena svakog kopito konjsko,
 'I dovoljno je dobar muškarac koji se na sedlu zadrži.
 'A svim jahačima iz Snežne reke na planinama je dom,
 'Tamo gde reka teče međ' džinovskim brdima;
 'Mnogo sam dobrih konjanika sreo otkad počeh da lutam,
 'Ali nijednog ovoliko dobrog među njima. (McAuley, *A Map* 25)¹⁶³

Mladić dolazi sa obronaka planine Košćuško, najvećeg vrha u oblasti Snežnih planina. On je, kako je već pomenuto, umesto imenom određen toponimom, te se tako, poput divljih konja, i sam izjednačava sa zemljom iz koje potiče. Pored planinskog vrha, u njegovom rodnom mestu se kao još jedna prirodna granica javlja i reka, te je tako ovaj mladi junak konjaničke sposobnosti u prošlosti – kako Klensi pretpostavlja – stekao čestim prelascima graničnog pojasa, iz svoje profane i pripitomljene sredine u sakralni prostor divljine sa one strane reke ili iza planine. On je, pored toga, i stranac među ljudima koji zajednički učestvuju u potrazi za odbeglim konjem, a kao stranac, istovremeno je i slab i jak: „[njegova] slabost proističe iz činjenice da se nalaz[i] izvan datog društvenog segmenta ili društva uopšte, a snaga [mu] leži u tome što se nalaz[i] u sferi sakralnog“ (Van Genep 31-2). Mladić iz pesme je viđen od strane zajednice kojoj

¹⁶² Klensi (Clancy of the Overflow) se pojavljuje u istoimenoj pesmi („Klensi iz Overfloua“), kao i u pesmi „Stari putevi Australije“ („Old Australian Ways“). U obema predstavlja neku vrstu Petersonovog alter ega – čoveka koji je napustio gradski život i kancelarijski posao i otišao u unutrašnjost zemlje da živi u prirodi i gaji konje.

¹⁶³ 'He hails from Snowy River, up by Kosciusko's side.

'Where the hills are twice as steep and twice as rough,
 'Where a horse's hoofs strike firelight from the flint stones every stride,
 'The man that holds his own is good enough.
 'And the Snowy River riders on the mountains make their home,
 'Where the river runs those giant hills between;
 'I have seen full many horsemen since I first commenced to roam,
 'But nowhere yet such horsemen have I seen.

inače ne pripada kao slab i nejak; međutim, budući da mu je ta zajednica strana, ona je za njega istovremeno i sakralna, kao i predeo sa one strane planina ili reke, te u njoj može da izvede nadljudske podvige – da učini ono što, kako konjanici kažu, ne može nijedan čovek – i sustigne konje nakon što pređu na onu stranu planine. Njegovo učešće u potrazi za konjima je istovremeno čin inicijacije u novu zajednicu, a osoba koja ga u nju zaštitnički uvodi je Klensi.

Mladić dolazi iz sredine u kojoj konji u trku dižu varnice po stazi, što i on uspeva da ponovi ovom prilikom: dok jaše svog ponija, kremen pod njegovim kopitima leti, a sam konjanik se ne mrda u sedlu, u kojem deluje spokojno i veličanstveno. Konji, koji kopitima podižu varnice i penju se sve vreme ka vrhu planine kao da lete pravo na nebo, evociraju letećeg konja Pegaza, rođenog iz prolivene Meduzine krvi nakon što joj je odsečena glava. Čovek iz Snežne reke pak deli sa Posejdomom „posebnu vezu sa konjima i bikovima“ (Cotterell 71, 74). Hrabrost i snaga pomoću kojih uspeva da, jedini u grupi konjanika, pređe na drugu padinu planine evociraju Posejdonov topot po morskim dubinama kojim jaše na zlatnim morskim konjima, a bič kojim uspeva da ukroti divlje konje sličan je Posejdonovom trozupcu: on ih bičem „goni svojom rukom, sam, dok im se slabine od pene ne zabele“ (McAuley, *A Map* 27).¹⁶⁴ Ipak, Čovek iz Snežne reke je smešten na jedan drugačiji, toponimski precizno određen lokalitet (najviši planinski vrh Australije), a status i dimenzije mitske ličnosti dobija kroz: 1) hiperboličke opise podviga; 2) naglašavanje njegovog posedovanja nadljudskih moći; 3) položaj stranca u zajednici u koju neočekivano pristiže, koji mu daje osobine sakralnog, posvećenog bića; 4) izjednačavanje sa krdom divljih konja (koji su i sami deo divljine), posebno u poslednjim strofama pesme u kojima se Čovek nalazi među krdom dok tera konje natrag ka farmi, kao ravnopravni član zajednice konja.

Čovek iz Snežne reke, dakle, prelazi prag divljine, prolazi iskušenja u vidu smrtno opasnih planinskih vrleti, silazi na drugu stranu i vraća se neozleđen nakon uspešno obavljenog zadatka. U ovom sledu događaja prepoznamo arhetipski model transformacije ili ponovnog rođenja, u kojem se Čovek metaforički vraća među žive nakon podviga koji je predstavljao sigurnu smrt, a njegov povratak „nagoveštava

¹⁶⁴ Sličan je, uostalom, i bogovima gromovnicima poput grčkog Zeusa ili nordijskog Tora.

renovatio, obnovu, pa čak i napredak omogućen pomoću magije“ (Jung 204).¹⁶⁵ Štaviše, iako je on jedini koji prelazi preko graničnog planinskog pojasa, svi ostali konjanici prolaze kroz istu transformaciju, jer učestvuju u procesu njegovog preobražaja u junaka. Sa psihološke strane, arhetip ponovnog rođenja predstavlja jedan od primarnih ljudskih poriva ka afirmaciji (Jung 208); sa kolektivne strane, pojedinac se identifikuje sa celom grupom koja učestvuje u njegovoj transformaciji (226). Upravo tako Čovek iz Snežne reke postaje deo „priče koja se i danas pripoveda po domaćinstvima ispod Košćuškog“ (McAuley, *A Map* 27) – njegovo iskustvo postaje zajedničko za sve ljude koji sa njim dele toponimsku odrednicu, a ono što se afirmiše kroz to iskustvo jesu vrednosti i junaštvo života u bušu, kao i ovladavanje nepripitomljenom divljinom.

Ovladavanje divljinom postaje misija belog čoveka. Razmatrajući arhetip ponovnog rođenja, Jung navodi primer starosedelačkog australijskog koncepta *alcheringamijina*, koji označava dušu predaka, viđenu kao poluljudsku i poluživotinjsku. Reaktivacija ovog koncepta kroz periodične rituale ključna je za život plemena (Jung 225); ono što se, međutim, nudi u Petersonovoj pesmi predstavlja primer apropijacije starosedelačke mitologije kroz sliku Čoveka iz Snežne reke kao dela krda. Sjedinjavanje Čoveka sa divljim konjima – a kroz njega i cele bele zajednice u bušu – uspostavlja tu belu zajednicu kao dušu predaka nove nacije koja se rađa u Australiji. U ovom smislu Čovek iz Snežne reke je ujedno i otac te nacije, a njegove očinske karakteristike naglašene su pomenutim vezama sa Posejdom, koji se u grčkoj mitologiji smatra Pegazovim ocem (Cotterell 71).¹⁶⁶ Pored razuzdanog, odbeglog pa naposljetku pripitomljenog, snažnog sina, australijski Posejdon ima još jedno dete, ono koje se nije vratilo iz divljine, već je umrlo ili ostalo zauvek izgubljeno u graničnoj oblasti.

¹⁶⁵ Jung izdvaja četiri manifestacije arhetipa ponovnog rođenja: metempsihozu, reinkarnaciju, uskrснуće, *renovatio* i učešće u procesu transformacije, pri čemu se na Čoveka iz Snežne reke odnosi *renovatio*, a donekle i uskrснуće, dok svi ostali akteri pesme kolektivno učestvuju u procesu njegovog novog rođenja.

¹⁶⁶ Kada je Meduzi odsečena glava, ona je nosila Posejdonovo dete, pa je pretpostavka da je to nerođeno dete zapravo Pegaz, nastao iz njene krvi.

5.3. Tamna strana granice

Motiv konja koji odlazi da se pridruži divljim konjima iz buša javlja se i u Petersonovoj pesmi „Izgubljen“,¹⁶⁷ koja, kako je već pomenuto, ima za osnovnu temu potragu za izgubljenim detetom. Kao i Čovek iz Snežne reke, to dete postaje deo buša, ali tek nakon smrti, kada se „šiblje razgrana nad njim“ i tajnu o njegovoj smrti prenose među sobom pčele i divlje ptice (Paterson 140). U malobrojnim pesmama koje tematizuju potragu za nestalim detetom – kao i uopšteno u narativima fokusiranim na ovu temu – postoje tri vrste ishoda: deca bivaju srećno pronađena živa, bivaju pronađena mrtva, ili ih nikad ne pronađu, što je najtragičniji ishod (Cheater n.pag; Tilley, „A colonial paradox“ 3). U tom slučaju, sama divljina je ta koja ih uzima i deca postaju – kao, uostalom, i u slučaju smrtnog ishoda – deo buša. Odlike buša davale su povoda za strah mnogima koji su ga posećivali ili živeli u njemu. Peterson i Odžilvi, kao baladisti koji iskazuju optimističniji stav prema bušu, u svojim baladama prikazuju generičke i atemporalne slike nestanka dece, koje predstavljaju više deo folklora i kolektivnog sećanja nego svakodnevne realnosti. Pored pesimističnog Henrija Losona koji je buš doživljavao kao monstruozno mesto, Barkroft Bouk takođe navodi u pismu svom ocu kako uvek iznova pronalazi

nešto nezemaljsko u ovoj skupini ogromnih životinja, spremnih da u svakom trenutku jurnu napred, poput potisnute bujice, a u isto vreme i nešto jednako neodoljivo u njihovoj snazi ... na mesečini, [njihovi] čudni zvuci, tamna masa stoke u kojoj tek povremeno zacakli neko oko ili svetlost obasja izglačani rog – te stvari u meni uvek probude neke strane misli: učini mi se kao da se nalazim u nekom drugom svetu. (cit. u Green, *History 2*: 374)

Bouk u pesmi „Dečica u bušu“ zalazi dublje u psihologiju straha, opisujući kako se dva brata osećaju u trenucima strave, usamljenosti i beznađa: jedan koji je upao u rupu (kojeg je zemlja doslovno progutala), drugi koji uskače u istu rupu za njim, kako ovaj ne bi bio sam. U „Skretnici kod Devlina“ radi se o psihologiji majke koja ostavlja dete zakopano u rupi pored pruge, čime Bouk uvodi temu ubistva deteta i nagoveštava transformaciju kroz koju će ovaj mit proći u drugoj polovini dvadesetog veka, u

¹⁶⁷ Kobilu koju izgubljeni dečak jaše odleće „poput vatre kroz planine, da pridruži se divljem krdu“ (Paterson 140). Dečakova majka, udovica, čitav život traga za sinom, u nadi da će ga jednom naći; nakon jednog od njenih traganja pronalaze je mrtvu, sa osmehom na licu, konačno sjedinenu sa sinom u smrti.

narativima o zlostavljanju i napuštanju dece (Pierce 65).¹⁶⁸ Za razliku od Bouka, Loson se fokusira na određeni, istorijski potvrđeni događaj (Pierce 65) i u pesmi „Devojčice jezera Valun“ dokumentuje smrt dveju sestara Broderik, šestogodišnje Bridžet Kejt i sedmogodišnje Meri Džejn, koje su se 1891. godine utopile u bari u gradiću Valun u Kvinslendu. Loson posmatra ovaj događaj u retrospektivi, naglašavajući kako ljljani koji cvetaju na obalama jezera treba da služe svima kao večito podsećanje na tragičnu sudbinu devojčica.

U razmatranju mita o izgubljenom detetu nameću se dva dominantna elementa: motiv deteta kao nedužne i pasivne – skoro obredne – žrtve, i odnos između belih doseljenika s jedne strane i zemlje i/ili starosedelaca sa druge. Tilijeva naglašava da je ovo mit Bele Australije (Tilley, *White Vanishing* 35) i u svojoj studiji daje pregled ranijih tumačenja mita o izgubljenom detetu,¹⁶⁹ u okviru kojeg su dva pomenuta elementa kontekstualizovana na sledeći način:

1) Narativi o izgubljenoj deci (kao i sama izgubljena deca) predstavljaju žrtvu koju beli doseljenik mora da podnese kako bi se stvorila veza između njega i nove zemlje, tačnije, kako bi i sam postao deo te zemlje (Tilley, *White Vanishing* 34). Deca su u tom slučaju pasivne žrtve, ali isto tako i upozorenje na opasnosti koje vrebaju na nepoznatom terenu (Cheater n.pag), a žrtvovanje dece jeste književni vid katarze kojom se leči doseljenička strepnja pred tim terenom;

2) Iz perspektive odraslih doseljenika, gubitak dece je podneta žrtva, ali takođe i veoma teško ljudsko iskustvo, koje tim doseljenicima daje pravo da zauzvrat nastane zemlju. Iskustvo gubitka dece vodi i do pomirenja između doseljenika i starosedelaca, jer ih takva tragedija približava u univerzalnoj patnji, nezavisnoj od porekla i boje kože. Doseljenici i starosedeooci se osećaju jednako nemoćnima pred prirodnim silama; mnogi starosedeooci, na kraju krajeva, učestvuju u brojnim potragama za nestalom belom decom (Cheater n.pag.; Pierce 68; Tilley, *White Vanishing* 34).

Kao dodatni, treći element, iz ovoga se može izvesti koncept zajedništva, koji postoji u većini priča o izgubljenoj deci – bilo kroz slike u kojima svi stanovnici datog područja zajednički tragaju za decom (u Petersonovoj pesmi „Izgubljen“, Boukovo

¹⁶⁸ Kako Elspet Tili ispravno primećuje, fokus u ovoj Boukovoju pesmi uopšte nije na monstruoznoj prirodi, u kojoj beba nije čak ni izgubljena, već vrlo precizno locirana pomoću majčinih reči i pogleda koji je sve vreme usmeren na dete (*White Vanishing* 31-2).

¹⁶⁹ Tilijeva alternativno naziva mit o izgubljenom detetu mitom, opštim mestom u književnosti ili književnom slikom.

„Dečica u bušu“), ili kroz slike povezanosti između braće i sestara koji su se našli u tragičnoj situaciji (takođe u „Dečici u bušu“ i Losonovoj „Devojčice jezera Valun“). Slika izgubljenog deteta zasniva se na vrednostima saosećanja i zajedništva (Tilley, *White Vanishing* 34), što joj daje kolektivni smisao i značaj, toliki da se ova slika – a oko toga se slažu svi autori koji su se njome bavili – razvija zajedno sa nacijom, kao reakcija na prostor, te postaje folklorni mit (Bele) Australije (Tilley, *White Vanishing* 34).

Losonova pesma „Devojčice jezera Valun“ sadrži sve pomenute elemente: motiv nevine žrtve, koncept zajedništva (u patnji) i sjedinjenja sa zemljom:

Imena njihova lagano izgovarajte, k'o da su vam drage bile;
Na sam pomen tih imena nekom bi se suze slile.
Mala Kejt i mala Bridžet, šetale u smiraj jesenjeg dana,
Kad privukoše ih ljiljani u vodama jezera Valuna.

Nama svud je tama. Anđeli pevaju možda u raj
O zloj kobi mlađe sestre i starije žrtvovanju;
Al' se ne zna šta se zbilo, kad je blaga mesečina
Zasjala po ljiljanima nad dečicom iz Valuna.

O, deca vole te ljiljane, dok stariji više mare
Za cvetove što um i telo otrovima svojim kvare.
„Snažni ljudi“ bolje da bi što pre život okončali,
I k'o deca iz Valuna, za ljiljan u vodi nestali. (Lawson 394)¹⁷⁰

Motiv nevine žrtve naglašava se i u poslednjoj strofi pesme, u kojoj se opisuje kako „večiti ljiljani čuvaju čistotu devojčica“ (Lawson 394). Losonov koncept zajedništva, u skladu sa njegovim viđenjem zemlje kao pakla i opštim pesimističnim pogledom na svet, ne zasniva se na euforiji potrage za devojčicama; to je zajedništvo celog ljudskog roda –

¹⁷⁰ Speak their names in tones that linger, just as though you held them dear;
There are eyes to which the mention of those names will bring a tear.
Little Kate and Bridget, straying in an autumn afternoon,
Were attracted by the lilies in the water of Walloon.

All is dark to us. The angels sing perhaps in Paradise
Of the younger sister's danger, and the elder's sacrifice;
But the facts were hidden from us, when the soft light from the moon
Glistened on the water-lilies o'er the Babies at Walloon.

Ah! the children love the lilies, while we elders are inclined
To the flowers that have poison for the body and the mind.
Better for the "strongly human" to have done with life as soon,
Better perish for a lily like the Babies of Walloon.

ili možda samo ljudi u Australiji – koji se hrani otrovnim biljkama¹⁷¹ i ne poznaje tu čistotu i nevinost koju poseduju deca. Pesma je već u samom naslovu prostorno kontekstualizovana – smeštena u gradić u Kvinslendu – a devojčice postaju i same dva ljiljana prekrivena vodom i mesečinom, deo prirode i zemlje.

U narednom poglavlju, vezanom za Kristofera Brenana, biće više reči o ženskim bićima koja su u okvirima različitih narodnih legendi i mitova (uglavnom evropskih) bila povezivana sa vodom, najčešće kroz utopljavanje i konsekvantnu transformaciju u zloćudne duhove. Na ovom mestu, nakon uvida u Petersonovog „Čoveka iz Snežne reke“ i Losonovih „Devojčica jezera Valun“, valja možda napomenuti da su lamije, sirene i harpije iz grčke mitologije osim sa vodom simbolički povezane i sa konjem – sam Pegaz je potomak jedne od gorgona – koji je „celom jednom stranom svoje prirode vodena i ženska životinja“ (Bril 144), a kao Divlji konj, Pakleni konj, Crni konj oluja i Prokletih hajki, predstavlja predznak smrti i noćno čudovište. Iako u Losonovoj pesmi ne dolazi ni do kakve transformacije utopljenih devojčica u zloćudne duhove, samo jezero metonimijski predstavlja čudovišni aspekt australijske divljine. Sledeći paralelu Čoveka iz Snežne reke kao Posejdona, a odbeglog konja kao Pegaza, australijska divljina se (u Petersonovoj pesmi predstavljena opasnim planinskim vrletima, u Losonovoj primamljivim ali kobnim jezerom) uspostavlja kao prostorno definisana slika majke, i to majke u demonskoj viziji sveta (cf. Frye and Macpherson 54), majke koja proždire svoju decu, pružajući im na taj način istovremeno smrt i zaštitu (cf. Bril 179). Jezero Valun tako implicitno postaje metaforička slika Pegazove majke Meduze, a ideja roditeljstva i izgubljene i spašene dece, posebno bitna u kontekstu sazrevanja postkolonijalnih književnosti izvan matične, maternje kulture, nastavlja da se u različitim oblicima razvija kroz poeziju perioda kojim se ovde bavimo.

Osnovna razlika između Petersonove i Losonove balade jeste ishod: sposobna očinska figura Čoveka iz Snežne reke – čoveka iz buša – uspeva da pokori prirodu, dok se u slučaju jezera Valun priroda pokazuje kao moćnija od čoveka. Poput devojčica iz Losonove balade, deca koja su pronađena mrtva ili nisu nikada pronađena daju izraz

¹⁷¹ U kontekstu Losonovog viđenja buša kao pakla i povodom njegove fraze „otrovne biljke“, naseljenička istorija Australije beleži kako su činovnici koji su se doselili u prvoj polovini devetnaestog veka posmatrali antipode kao „izopštene iz prirode“, a njihovu floru i faunu kao „nakazne, toliko da ih je teško mogao stvoriti isti bog koji je napravio severnu hemisferu“ (Brittan 76). Sami ljiljani u književnosti često simbolišu nevinost i čistotu (Ferber 114-5), ali kroz belu boju takođe evociraju poništavanje, nepostojanje, tišinu, smrt.

arhetipskoj strepnji pred opasnostima prirode i podsećaju na mogućnost neuspeha u procesu prilagođavanja životu u novoj zemlji. Kako primećuje Piter Pirs, ako se uzme u obzir konvencija viktorijanske književnosti da kroz lik deteta simbolički predstavi budućnost, izgubljena deca u australijskoj književnosti s kraja devetnaestog veka otkrivaju nelagodu pred budućnošću koja čeka Australiju i njene stanovnike: buš je primamljiv i zanosan za decu koja se gube u njemu, ali sama sudbina dece je u rukama neke nevidljive božanske sile (Cheater n.pag).¹⁷² Ukoliko su deca pak pronađena i spašena, na tome treba zahvaliti zajedničkim naporima belih muškaraca koji učestvuju u potrazi i starosedelaca koji im u tome pomažu, izvršavajući njihova naređenja.¹⁷³ U kontekstu kulturnog i nacionalnog odvajanja Australije od Britanije, mit o izgubljenom detetu može se iščitati i kao prikaz stava da Australija, posmatrana kao kćerinska kolonija matične zemlje, ne može opstati. Dete u takvom tumačenju postaje cela Australija, zemlja bez prošlosti i bez distinktivnog jezika. Dete je, uostalom, biće koje je, za razliku od odraslog čoveka, blisko graničnoj liniji između ovog sveta i onostranog – a onostrano je, bilo da se manifestuje kao nepoznato, čudovišno, kao smrt ili san, uobličeno upravo u predstavama još neistražene australijske divljine. Da bi se prevazišao strah od onostranog, a detetu/zemlji pomoglo da pređe na viši stupanj razvoja, bilo je neophodno prikazati figuru spasioca, junaka koji spašava dete/savladava divlje sile prirode, ili se barem bori protiv njih. Takvi su Petersonovi junaci poput Čoveka iz Snežne reke, i likovi poput ovog predstavljaju osnov na kome je formiran mit o bušu i junaku iz buša. Ovaj mit, poznat i kao „australijska legenda“, stvoren je u baladama iz devedesetih i dobio je značaj jedine „istinske australijske mitologije“ (Bracalente 52). Junak iz buša je dobro upoznat sa prirodom i dovoljno odvažan da se usudi na pokušaj pripitomljavanja divljine – on je izgubljeno dete koje je srećno pronađeno i već odraslo, ili personifikacija udaljene kolonije koja izrasta u naciju. Formiranje takvog junaka bilo je posebno značajno u godinama koje su prethodile stvaranju Federacije, a pokazalo se da će imati dodatni značaj u kontekstu nastupajućeg svetskog rata, u kojem je koncept australijskog junaka iz buša prerastao u koncept

¹⁷² Pirsova studija prikazuje kako se u drugoj polovini dvadesetog veka ova tema menja utoliko što sudbina dece postaje igračka u rukama ljudi – ne bogova – koji rade na razjedinjavanju i dekonstruisanju zajednice umesto na njenom formiranju (Cheater n.pag).

¹⁷³ U ovom pogledu Elspet Tili kritikuje Pirsu i mitologiju belog nestanka iščitava u kontekstu bele doseljeničke dominacije i rasističkih pogleda na starosedeoce.

australijskog junaka-vojnika, koji postepeno dolazi do spoznaje da ne želi da se bori za ciljeve Imperije, već za svoju zemlju – Australiju.

5.4. *Australijska legenda*

Junak iz buša kao glavni lik australijske legende koncipiran je kao plemenit i neustrašiv čovek, neizostavno svetloputi muškarac britanskog porekla, ali rođen u Australiji i fizički i moralno superioran u odnosu na Britance (Bracalente 21-3). Ovakva fiktivna ličnost osmišljena je sa ciljem prikazivanja tipičnog predstavnika australijske nacije, a prema tumačenju Rasela Vorda, još je dvadesetih godina devetnaestog veka u kolektivnoj imaginaciji zamenila Rusoovog plemenitog divljaka. Plemeniti divljak je u Australiji „prekodiran u 'plemenitog pionira granice', [čime su] naglašeni prirodnost i sloboda života na granici i istaknuta romantična aura koja je okruživala njenog pionira“ (cit. u Bracalente 34).¹⁷⁴ Takvi plemeniti pioniri granice bili su Petersonovi Čovek iz Snežne reke i Klensi iz Overfloua, a same balade nisu bile dovoljne za izgradnju ovog arhetipskog junaka iz buša: ključna je bila uloga *Biltena* u kojem su se objavljivale, i čija je distribucija, kao i frekventnost izlaženja, doprinela tome da ogromna većina stanovnika Australije dobije mogućnost da objavljene balade pročita. Kako navodi Ričard Slotkin, opisujući fenomen granice u američkoj istoriji,

[k]ada iz godine u godinu jedna prepoznatljiva zajednica proizvođača – novinari, pisci istorijskih romansi, filmska industrija – proizvodi i propagira istu vrstu priča, njihove se ponavljajuće teme opravdano mogu posmatrati kao mitovi koji izražavaju vrednosti i verovanja koja su značajna za proizvođače i njihovo društvo. (30)

Fiktivni junaci poput Klensija i Čoveka omogućili su njihovom tvorcu Petersonu da dvadesetak godina kasnije, po izbijanju Prvog svetskog rata, tvrdi kako u ratu učestvuju pravi Australijanci, bez obzira na to da li su škotskog, irskog ili engleskog porekla, jer postojanje australijske nacionalne istorije umanjuje značaj evropskih korena.¹⁷⁵ Ta istorija je, fikcionalizovana te zatim promovisana u okviru *Biltena*, u roku od dvadeset

¹⁷⁴ Kako je već pomenuto, Rasel Vord je tvorac termina „australijska legenda“, a pojam „plemenitog pionira granice“ i koncept same granice preuzeo je iz postojeće analize uticaja granice na karakter Amerikanaca, u eseju Frederika Džeksona Turnera, „Značaj granice u američkoj istoriji“ (Frederick Jackson Turner, „The Significance of the Frontier in American History“, 1893). Osim toga, idealizacija čoveka iz buša, koja se između ostalog odvijala i u Petersonovim baladama, povezana je i sa Kiplingovom „idealizacijom likova pionira granice i vojnika Imperije koji su na udaljenim mestima nosili 'teret belog čoveka'“ (Bracalente 34).

¹⁷⁵ U pesmi „Sada smo svi Australijanci“ („We're All Australians Now“).

godina (od objavljivanja zbirke *Čovek iz Snežne reke* 1895. godine do iskrcavanja na Galipolju 1915.) kroz stalno ponavljanje prihvaćena kao prirodna istina (Bracalente 25). Na taj način je australijanstvo kreirano poput Bartovog savremenog mita, u procesu deformisanja i poništavanja istorijskog karaktera stvarnosti i pesničkog izvođenja „mađioničarskog trika ... [u kojem] se stvarnost okreće naopako, lišava se istorije i ispunjava prirodom“ (Barthes 142).

Za kreiranje nacionalnog identiteta bilo je neophodno postojanje drugog, čvrsto ustanovljenog identiteta – britanskog – u odnosu na koji se australijski jedino mogao formirati. Zbog toga je junak iz buša morao da bude rođen u Australiji: dok su doseljenici u osamnaestom i devetnaestom veku pokušavali da oblikuju novu zemlju prema modelima domovine, rođeni Australijanac prihvata novu zemlju kroz život u samom njenom srcu – divljini.¹⁷⁶ Mit o bušu, ili australijska legenda,¹⁷⁷ isključuje dakle život ljudi u urbanim sredinama, kao što isključuje i Britance, ili uopšteno Evropljane. Iz ovog mita su isključeni i svi emigranti ne-evropskog porekla (koji nisu rođeni na tlu Australije) i starosedeoci iz aboridžinskih plemena (koji jesu rođeni Australijanci, ali je njihovo isključivanje bitno kako bi se početak istorije Australije izjednačio sa dolaskom belih doseljenika). Evropljani i emigranti se konstruišu kao veliko Drugo: Evropljani kao Drugo pred kojim je potrebno dokazati se i postojati, a ne-Evropljani, posebno emigranti iz Azije, kao pretnja tom postojanju i opasnost koja staje na put stvaranju bele, rasno čiste nacije.¹⁷⁸ Australijski starosedeoci se u ovom isključivanju posmatraju kao malo, potčinjeno drugo,¹⁷⁹ kao puki deo zemlje kojom treba ovladati. Kao ljudi, oni su neprimetni i smatraju se rasom koja izumire i koja prirodne naslednike nalazi u

¹⁷⁶ Detaljnije o ovome videti u: (Bracalente 21-34).

¹⁷⁷ Ova dva termina koristimo u ovom radu paralelno, u istom značenju.

¹⁷⁸ Priliv emigranata iz Azije, posebno iz Kine, bio je veliki u poslednjoj deceniji devetnaestog veka. Oni su kao nadničari za malu novčanu naknadu obavljali razne poslove u Australiji, te su stoga u materijalnom i ekonomskom smislu bili potrebni mladoj naciji. Potrebni su bili i u smislu političkog mitotvorstva, radi konstruisanja australijskog nacionalnog identiteta na osnovu njihovog isključivanja iz zajednice. Ovi emigranti su retko dobijali status državljana, već su samo boravili u Australiji dok je njihova radna snaga bila potrebna. Da bi se sprečilo njihovo trajno nastanjivanje u Australiji, 1901. godine je donet prilično diskriminišući Zakon o ograničavanju useljavanja, koji je suštinski dozvoljavao useljavanje samo Evropljanima; ovaj zakon je bio na snazi sve do 1958. Doseljenici iz Azije konstruišu se kao veliko Drugo zbog toga što potiču iz civilizacije koja već ima istorijski potvrđenu istoriju i kulturu i koja je, osim toga, u zapadnoj svesti već određena kao Orijent (Bracalente 43).

¹⁷⁹ Kako navode Eškroft, Grifits i Tifinova, proces definisanja (malog) drugog izmiče istorijskoj stvarnosti i teži da drugog opiše kroz idealni primer ili stereotip. Drugi je obično jedinka muškog pola, čije se radnje pripovedaju u bezvremenom prezentu, čime mu se poriče istorija – istorijske osobitosti osvojenog naroda se gube, istorija pretvara u kategoriju, a narod uklapa u unapred dat obrazac (*Key Concepts* 172-3).

junacima iz buša (Bracalente 40). Pošto su ti junaci bili zamišljeni kao beli muškarci, isključivanje starosedelaca iz konstrukcije nacionalnog mita bilo je neophodno kako bi se novi Australijanci „domesticirali“ (Bracalente 34), prihvatili zemlju koja po svojim geološkim karakteristikama deluje neprijateljski, i osećali se u njoj kao kod kuće. Kako Vens Palmer navodi u knjizi *Legenda devedesetih*:

čovjek ne može da se oseća istinski odomaćenim u nekoj sredini sve dok ne transformiše prirodne oblike koji ga okružuju, tako što će u njih uneti mit ... i folklorni impuls koji dopušta ljudskom umu da se poigrava svetom koji mu je poznat, stvarajući tako heroje i sveta mesta. To je primarni umetnički nagon: um stvara hranu bez koje bi imaginacija izgladnela. ... Mitotvorstvo je značajno sredstvo komunikacije, spajanja ljudi, pružanja izolovanim zajednicima nečega što će svim njihovim pripadnicima biti zajedničko. (cit. u Bracalente 27)

Rasel Vord u *Australijskoj legendi* pruža istorijski zasnovano objašnjenje stvaranja mita o bušu kroz pesme objavljivane u *Biltenu*. On locira početak mita o bušu u trenutak stvaranja kaznene kolonije, zbog toga što su na konstrukciju idealizovanog čoveka iz buša uticali oslobođeni osuđenici (*old hands*), koji su među prvima otišli da rade u bušu. Kako su im se kasnije pridružili tragači za zlatom i nadničari (*currency lads*), koji su, poput osuđenika, smatrali Australiju zemljom zatvorenika bez ikakve perspektive, tip junaka izgrađen na osnovu njih bio je

praktični čovek, grubih i naglih manira, ishitren kada treba da izrazi negodovanje pred pritvornošću koju primeti u drugima. ... Obično je ćutljiv i ne govori mnogo, a radije će stoički trpeti nedaće nego reagovati na njih burno. ... Izrazito je nezavisna osoba, koja mrzi nametljivost i autoritete, posebno kod pripadnika vojske i policije. Ipak, vrlo je gostoprимljiv i nadasve sklon da bude uz svoje prijatelje i u dobru i u zlu, pa čak i onda kada smatra da oni greše. (cit. u Bracalente 28)

Podaci koje iz Petersonove balade dobijamo o Čoveku iz Snežne reke ukazuju na to da je ćutljiv (jer ne progovara niti u jednom stihu), nezavisan (jer bez ičije pomoći savladava divlje konje) i prijateljski nastrojen, u smislu osećaja zajedništva, jer dolazi u pomoć ljudima kojima je ona potrebna. U godini stvaranja Federacije (1901), dugogodišnji urednik književne rubrike u *Biltenu* Alfred Džordž Stivens jasno će opisati kakav tipični Australijanac treba da bude: odrastao u bušu, ukorenjen u bušu, nomad koji ume da gaji ovce i stoku (Bracalente 51), iz čega se opet iščitava sve što čitalac saznaje o Čoveku iz Snežne reke.

Rasel Vord takođe navodi nedostatak snažne javne ličnosti u društvenom životu Australije i izostanak rata kao ključne uzroke stvaranja mita o čoveku iz buša¹⁸⁰ – a značaj koji za stvaranje nacije ima prolivanje krvi u ratu isticao je i *Bilten* (Bracalente 28, 45; Midford, “Constructing the ‘Australian *Iliad*’” 63).¹⁸¹ U skladu sa navedenim idejama Benedikta Andersona o načinima stvaranja nacionalne zajednice, *Bilten* je, nakon prvog broja objavljenog 31. januara 1880, postao sedmični kolektivni ritual u kojem su učestvovali svi stanovnici Australije, jer se *Bilten* raznosio po svim mestima. Časopis je, kako tvrdi Bracalente, postao Biblija ljudi u bušu (37), a ubeđenja koja je to glasilo širilo i podržavalo bila su fokusirana na nacionalna osećanja i sticanje autonomije od Britanije. *Bilten* je na kolektivnom planu promovisao netrpeljivost prema (britanskom) autoritetu, koja je bila jedna od glavnih karakteristika fikcionalizovanog junaka iz buša. *Biltenova* propaganda nije se mnogo razlikovala od one ranije razvijene u okviru koncepta „američkog sna“,¹⁸² a bila je posebno bitna u deceniji koja je prethodila stvaranju Federacije od do tada zasebnih australijskih kolonija, budući da se zasnivala na zahtevanju ujedinjenja kolonija, demokratskom pravu glasa za svakog čoveka (muškarca), slobodnoj trgovini i sekularizmu. Jedino što je u ovako postavljenoj ideologiji *Biltena* bilo diskriminatorno jeste politika prema emigrantima i starosedeocima: naspram ideja slobode i nezavisnosti za stanovnike Bele Australije

¹⁸⁰ Pri čemu Rasel Vord, kao i većina drugih autora, isključuje pogranične sukobe koji su se više od veka i po vodili između doseljenika i starosedeoca i ponekad bili toliko krvavi da su poprimali odlike pravog rata. Prvi sukobi odigrali su se već prve godine u novoj koloniji, 1788, a nastavili su se skoro do sredine dvadesetog veka. Razlog za zanemarivanje ovih sukoba može se pronaći u činjenici da su u ovim „ratovima“ uglavnom stradali starosedeoci, a ne doseljenici, kao i u činjenici da su doseljenici, smatrajući starosedeoce rasom koja izumire, verovatno sukobe sa njima konstruisali kao sudbinske ili neminovne, a ne ideološki bitne za formiranje nacionalnog zajedništva.

¹⁸¹ O ratu kao pokretaču nacionalnog sentimenta govori i Henri Loson u pesmi „Zvezda Australazije“ (“The Star of Australasia”) iz 1895. godine. Prvi stihovi navode da se nacija više ne diči zastavom koja nije natopljena krvlju i stanovništvom koje je poteklo iz samog društvenog mulja, već da se Zvezda juga uzdiže u burnim vihorima rata (“We boast no more of our bloodless flag, that rose from a nation’s slime; / ... I tell you the Star of the South shall rise – in the lurid clouds of war”) (Lawson 655).

¹⁸² Harold Blum (Harold Bloom) u predgovoru izdanja *Američki san* (*The American Dream*) napominje kako je taj koncept uvek bio nejasan i maglovit, ali da se, kod brojnih američkih autora koji su se u toku devetnaestog i dvadesetog veka oslanjali na njega, uvek razvijao oko verovanja u postojanje „nacije u kojoj smo svi slobodni da svoje osobitosti razvijamo u smeru zdravlja, prosperiteta i izvesne količine sreće, kroz lična dostignuća i samoostvarenje“ (xv). Blum takođe spominje i tamnu stranu američkog sna – američku noćnu moru, koja postoji paralelno tokom dva veka američke književnosti u onome što se može odrediti kao gotška fikcija, a koja se hrani ljudskom sklonošću ka nasilju. Paralele ovim dvema stranama američkog sna u australijskoj književnosti jesu upravo mit o bušu (zajedno sa njemu prethodećim mitom o Zlatnoj groznici i potonjim mitom o Anzaku) i mit o izgubljenom detetu (ili belom čoveku).

stajali su, kako je već pomenuto, netrpeljivost prema emigrantima i nepriznavanje starosedelaca.

Treba napomenuti da su i emigranti i starosedeooci (baš kao i deca izgubljena u bušu) u baladama bili predstavljeni mnogo ređe nego tipični junak iz buša. Ideološka pozadina *Biltena* zasnivala se na formiranju tipa nacionalnog junaka, a retki prikazi onih koji se u taj tip nisu uklapali samo su dodatno naglašavali potrebu za njihovim isključivanjem ili brisanjem iz diskursa nacionalne identifikacije.

Primeru radi, Petersonova „Pisma čoveka iz buša“ („A Bushman's Song“) iz 1895. godine opisuje nadničara koji putuje od jedne do druge ispostave u bušu i po potrebi obavlja na njima poslove. Kroz veseli i pevljivi ton balade, naglašen onomatopejičnim ponavljanjem fraze *jig-jog*, kojom putujući nadničar hrabri svog konja, Peterson predstavlja njegovu potrebu da bude neprestano u pokretu i da stalno menja mesto boravka, „jer nema nimalo sumnje / da moramo uvek ići ka stanicama što još su dalje i dalje“ (Paterson 17).¹⁸³ Jašući na crnom konju, najboljem u zemlji, u potrazi za posličem koji će mu doneti brzu zaradu u trenutku kada je ostao bez novca, putnik stiže i do stanice na kojoj radnu snagu čine mahom Kinezi, na šta je njegov komentar „ja to zovem šugom“:

I pre no što krenuh, osvrn'o sam se ka staji, gde
Osam do deset mrskih Kineza što strižu ovce u redu su stajali.

A onda haj'mo, momci, haj'mo, jer sumnje nimalo nema
Da mora da se makne s mesta na kome guba vreba. (Paterson 17)¹⁸⁴

Napuštajući „šugavu stanicu“, putnik se upućuje ka farmi na kojoj radi njegov brat, čiji je gazda zahtevan i autoritaran, toliko da svi radnici moraju da od njega traže dopuštenje i za najbanalnije stvari (ne smeju ni da pomere ruku ako im on to ne dozvoli) i obraćaju mu se uvek pokorno (pri najkraćem obraćanju dodiruju kapu u znak poštovanja). Putnik zaključuje da on ne bi mogao tu da radi nikada, jer nije „pokorni pas“ koji će se klanjati

¹⁸³ “[So it's shift, boys, shift,] for there isn't the slightest doubt / That we've got to make a shift to the stations further out”. Kroz neprekidno obraćanje neimenovanim momcima, saputnicima ili pak uopšteno svim ljudima u sličnoj poziciji, ova balada naglašava i koncept zajedništva i kolektivnog postignuća. Osim toga, pozivanje na put u daleko i nepoznato ističe prelazni status putnika inicijanta, koji se, prema već opisanim Van Genepovim fazama u obredu prelaza, nalazi u neodredljivom stanju prelaska iz jednog statusa u drugi (Daglas 130).

¹⁸⁴ I looked along the shearin' floor before I turned to go –
There were eight or ten dashed Chinamen a'shearin' in a row.

It was shift, boys, shift, for there wasn't the slightest doubt
It was time to make a shift with the leprosy about.

gazdi i slušati svaku njegovu reč, jednom rečju, jer ne trpi autoritet nikakve vrste i kao najidealniji način života vidi stalno putovanje na kome će povremeno naći neki posao kako bi zaradio novac, potrošio ga za tili čas u gradu i zatim nastavio da putuje dalje – a ovo neprekidno putovanje zapravo je pomeranje granice u udaljenije i manje istražene oblasti buša. Putnikova percepcija Kineza kao „gubavaca“ sažima potcenjivački ton i odbojnost prema strancima – on ne želi čak ni da radi na istom mestu i diše isti vazduh kao i oni – u slici koja ih na neki način predstavlja kao bolesne, obogaljene ili nesposobne, te samim tim manje vredne od njega.

Predstavljena diskriminacija emigranata uklapa se u shemu strukture moći koja je poznata u gotovo svim društvenim sistemima. Iako se i putnik i kineski radnici nalaze u marginalnom stanju (prema Meri Daglas [Mary Douglas], ili pomenutom liminarnom prema Van Genepu), u kojem su istovremeno izloženi opasnosti i izvoru moći (Daglas 131), razlika između njih je u postojećem autoritetu koji se u baladi pridaje belom čoveku. U okviru sistema koji je *Bilten* s velikim uspehom uspostavljao u datom periodu, beli putnik u bušu predstavlja tačku autoriteta u koju je ugrađena artikulisana moć, dok su Kinezi prikazani kao nosioci „neartikulisani[ih] moći koje počivaju u pojedincima – izvorima nereda“ (Daglas 134). Opisani kao gubavci, oni u rađajućem australijskom društvu dobijaju položaj koji čak i u savremenim društvima imaju zatvorenici ili pacijenti psihijatrijskih ustanova, čija se integracija u normalne i ustaljene tokove društvenog sistema smatra pretećom, opasnom i potencijalno zaraznom. Kako navodi autorka studije *Čisto i opasno*, „[t]u je reč o ljudima koji žive u procepima strukture moći, a koje oni sa bolje definisanim statusom doživljavaju kao pretnju. Pripisivanjem opasnih moći, van svesne kontrole, dobija se izgovor za ugnjetavanje“ (Daglas 140),¹⁸⁵ a opasne i nesvesne moći ovde su kuga i zaraza. Ne-evropski emigranti dakle, u okvirima australijske legende, poseduju moć prljanja bele australijske nacije, ili su, preciznije rečeno, u autoritativnom diskursu *Biltena* predstavljeni kao nosioci te moći ne bi li se na taj način utemeljio i podržao čisti društveni sistem Bele Australije.

¹⁸⁵ Navodeći primere marginalnih pojedinaca kojima se pripisuju moći opasne po definisani sistem, Meri Daglas se osvrće i na štićenike zemljoposedničkih klanova koji su „izgubili pravo na sopstvenu teritoriju i našli se na tuđoj zemlji, moleći za zaštitu i bezbednost“ i koji su „bezemljaši, ljudi drugog reda“ (140). Nije teško приметiti paralelu zasnovanu na nedostatku teritorijalne pripadnosti. Ukoliko se ovakvi štićenici previše namnože i osmele, imaju subverzivni potencijal da po broju i snazi ugroze zemljoposednike, koji ih zbog toga preventivno proglašavaju vešcima i surovo kažnjavaju.

Prema Bilu Pirsonu, neprijateljska osećanja prema Kinezima nisu bila strana ni Henriju Losonu.¹⁸⁶ Govoreći u baladama o ratu kao bitnom faktoru za uzlet patriotskih i nacionalnih osećanja – na primer, u pomenutoj baladi „Zvezda Australazije“ – Loson je taj rat (koji se u Australiji do tog trenutka nije desio) zamišljao kao veliku bitku između Istoka i Zapada, bitku između različitih rasa (Pearson 1). Rasizam se u Losonovim baladama nije očitovao samo kao netrpeljivost prema Kinezima: povodom učešća Australije u Boerskom ratu Loson je u baladi „Naši borci“ („Our Fighters“) 1899. godine govorio o pripadnicima afričkih plemena kao o krvožednim divljacima koji su u stanju da čoveka zakolju na spavanju (Pearson 2). Pirson beleži i da je Loson, pišući o pripadnicima maorskih plemena tokom boravka na Novom Zelandu 1897. godine, kroz polušalu izražavao uverenje da bi „Polinežani trebalo da uzmu imena Jevreja, koje je prezirao“ (Pearson 1).¹⁸⁷ Opšte uverenje koje je vladalo krajem devetnaestog, a prenelo se i duboko u dvadeseti vek, bilo je da su starosedelačka plemena rasa koja izumire. O njihovoj ekstinkciji Loson govori u baladi „Goniči“ („The Drovers“) napisanoj 1897. pod nazivom „Suva zemlja“ („The Dry Country“) i objavljenoj u *Biltenu* pod prvim naslovom 1898. godine. Ovde je reč o tragačima iz aboridžinskih plemena koje beli stočari u bušu angažuju da pronađu i ubiju druge Aboridžine. Na taj način, „crnih je u Suvoj zemlji sve manje i manje“ (Lawson 460), postepeno dolazi do njihovog potpunog nestanka, ali bele stočare i goniče stoke koji su naručioc i ovakvog brutalnog istrebljenja to ne zanima mnogo, jer i sami žive u vrlo teškim uslovima:

Upale su oči što su nekad bile svetle, mlade – sada im je pogled tup,
A nad njima stoje rane koje nisu prizor fin.
Kosa nam je tanka, s kraja zamrla je od ležanja

¹⁸⁶ Pirson navodi da je Losonova netrpeljivost prema Kinezima poticala iz detinjeg verovanja – sličnog onom da decu donose rode – da su njegovog brata roditelji kupili od kineskog trgovca (Pearson 1). Negativan stav spram Kineza Loson izražava, primera radi, u pesmama „Kambarura Star“ („The Cambaroora Star“, 1891), „Koja reč Teksasu Džeku“ („A Word to Texas Jack“, 1890.) ili „Posle rata“ („After the War“, 1896). U kasnijim baladama ovaj negativan stav se eksplicitnije izražava kao strah od mogućnosti da „žute i crne“ rase zavladaju svetom („Zabavljati se“ [„To Be Amused“], 1913) (Pearson 3). Pirson u svojoj studiji (*Henri Loson među Maorima*) postavlja tezu da Losonov stav prema australijskim i novozelandskim starosedelcima i emigrantima iz Azije nije bio toliko jasan i nedvosmisleno negativan, već da je neretko pisao o njima sa izvesnim simpatijama; te simpatije su pak bile usmerene prema pojedinim pripadnicima ovih zajednica, dok je na kolektivnom planu Loson bio otvoreni zagovornik Bele Australije.

¹⁸⁷ Upravo primer Jevreja kao zajednice istovremeno neodređene i opasne u okviru britanskog društva daje i Meri Daglas, koja navodi da „[v]erovanje u njihove mračne ali neodredljive veštine u trgovanju opravdava diskriminaciju – a njihov istinski prekršaj se uvek sastoji jedino u tome što se nalaze izvan formalne strukture hrišćanskog sveta“ (140).

Noćima u Suvoj zemlji nad pepelom suvim. (Lawson 460)¹⁸⁸

Dok *oni* – crni tragači – ubijaju sopstveni narod, balada odzvanja slavljenjem *nas* – belih pionira granice koji u gotovo nemogućim životnim uslovima ipak pokazuju zajedništvo, istrajnost i junaštvo. Zamenica za prvo lice množine koja se više puta ponavlja kroz baladu doprinosi „tonu slavljenja junaštva goniča stoke i njihovog teškog života“, a u tom tonu je primetno i potajno zadovoljstvo koje beli čovek pronalazi u istrebljenju starosjedelaca (Pearson 8).¹⁸⁹

Kako je već pomenuto, izvesno objašnjenje ovakvog stava prema ne-evropskim emigrantima i australijskim starosedeocima pronalazi se u dominantnom modelu konstrukcije slobodnog i nezavisnog stanovnika Bele Australije, koji hrabro istrajava i opstaje u neprijateljskim životnim uslovima. Balada koja na možda najbolji i najpoetičniji (a svakako najpopularniji) način izražava ideju o slobodi ukorenjenu u australijskoj legendi jeste Petersonova „Razigrana Matilda“, napisana 1895. Činjenica da je pesma vremenom stekla status himne buša¹⁹⁰ zasigurno duguje mnogo vokabularu koji koristi – mnoštvu kulturema čije se značenje može shvatiti jedino u vrlo precizno određenom kontekstu života u bušu. Ovakva upotreba frazeologizama i narodskog

¹⁸⁸ Shrunken eyes that once were lighted with fresh boyhood, dull and blighted –
And the sores upon our eyelids are unpleasant sight to see.
And our hair is thin and dying from the ends, with too long lying
In the night dews on the ashes of the Dry Countree.

¹⁸⁹ Sedam godina ranije (1890), Loson je objavio baladu „Crni tragač“ („The Black Tracker“) sa sličnom tematikom. Ova balada nosi podnaslov „Zašto je izgubio trag“, jer govori o starosedeocu koji se, pokušavajući da pronađe i ubije čoveka koji mu je u prošlosti spasio život, pretvara da je izgubio trag i da ga ne može naći. U baladi je primetna Losonova simpatija prema ljudskosti, poštenju i časti ovog „crnog tragača“ koji nije u stanju da ubije svog nekadašnjeg dobročinitelja; međutim, problematičan je zaključak koji ponovo ukazuje na Losonovu rasističku diskriminaciju starosjedelaca. U pretposlednjoj strofi, on govori kako je ispod crne kože tragača kucalo belo srce (Lawson 419), čime suštinski izjednačava moralne vrednosti sa belim svetom; u Losonovoj (za to vreme standardno evrocentričnoj) paradigmi, belo je izjednačeno sa dobrim, dok je crno pokazatelj zla.

¹⁹⁰ „Razigrana Matilda“ ima i sopstveni muzej u Kvinslendu i od 2012. godine se značaj ove balade obeležava svakog 6. aprila, na dan kada je prvi put izvedena uz muzičku pratnju 1895. godine (uz muziku starog škotskog marša), u čast premijera Kvinslenda. Kao i „Čovek iz Snežne reke“ i „Devojčice jezera Valun“, najverovatnije je delimično inspirisana istinitim događajem, štrajkom šišača ovaca u Kvinslendu 1891. godine, kada se jedan od pokretača štrajka bežeći od policije upucaao, jer mu je bilo draže da sebi oduzme život nego da ode u zatvor. Stihovi balade su ispisani na stranicama australijskog pasoša, nacionalni ragbi tim koristi je kao himnu, a kao himna australijskog tima pevala se i na Olimpijskim igrama u Montrealu 1976. godine. Mnogi australijski muzički izvođači snimili su svoje verzije „Matilde“, a takođe i autori izvan Australije (najpoznatiji među njima je verovatno Tom Vejts, koji je 1976. adaptirao „Matildu“ u „Bluz Toma Traubera“ – ova pesma je u prevodu Ivana Velisavljevića na srpski objavljena u časopisu *Mostovi* 2014. godine (Vejts 163-165). Australijski tekstopisac Džek O'Hejgan je 1961. napisao nove stihove na melodiju „Matilde“, nazvavši je „Bog da blagoslovi Australiju“ („God Bless Australia“) u nadi da će ta verzija postati i zvanična nacionalna himna. Godine 1933. snimljen je prema baladi istoimeni film, u režiji Novozelandsanina Pata Hane (Pat Hanna). Muzička podloga balade koristila se tokom dvadesetog veka u mnogim drugim filmovima, između ostalog i u pomenutom *Čoveku iz Snežne reke* i *Australiji* iz 2008. godine, u režiji Baza Lurmana (Baz Luhrmann).

jezika, kao i svesno odstupanje od zvaničnog standarda engleskog jezika, predstavljaju odraz postupka koji su u devetnaestom veku primenile skoro sve evropske zemlje, kada su, po sticanju nezavisnosti (ili u toku napora da je steknu) počele sa objavljivanjem rečnika i gramatika i osnivanjem univerzitetskih katedri za matičnu književnost (Anderson 70-2). Budući da se u Australiji književnost razvijala na jeziku britanskih „kolonizatora“, kao najpodesniji način izdvajanja i naglašavanja tipičnih karakteristika australijske književnosti i njene različitosti od britanske književnosti nametnula se često i prekomerna upotreba kolokvijalnih izraza, toponima i kulturološki specifičnih leksema kojima buš balade obiluju. Sama fraza *waltzing Matilda*¹⁹¹ odnosi se na svežanj koji je putnicima i nadničarima u bušu služio istovremeno kao postelja i zavežljaj s prtljagom (*Matilda*) i na dugo putovanje peške kroz buš sa prtljagom preko ramena (*waltzing*). Treba imati u vidu da u buš baladama nema mnogo ženskih likova – žene su poput starosedelaca sasvim isključene iz konstrukcije mita o bušu – pa je tako najpoznatija „žena“ upravo Matilda iz ove pseudoromantične fraze, koja aludira na plesanje valcera. Matilda je zapravo jedina stalna saputnica putnika iz buša, čiji je život usamljenički, a smrt uvek prisutna poput senke, i granični pandan idealnoj ženi iz kakve pastoralne ljubavne priče. Pored Matilde, lokalnoj obojenosti balade doprinose i reči *Billabong* (rečni rukavac odvojen od toka i pretvoren u jezerce), *Coolabah* (vrsta eukaliptusa), *billy* (limeni lončić za kuvanje), *water-bag* (platnene torbe koje su održavale temperaturu vode i koristile se na putovanjima kroz buš krajem devetnaestog veka), *jumbuck* (poludivlja ovca koja se ne da lako strizati), a pored arhetipskog australijskog putnika (*swagman*) u baladi je prisutan i stočar (*squatter*) koji je zaposeo tuđu zemlju (koja je uglavnom pripadala Britaniji i bila već ranije oduzeta od starosedelaca). Upotrebom ovakvog jezika gradi se posebna nacionalna mitologija sa specifičnim herojima koji slobodu vide kao najveći životni cilj:

O, jednom jedan putnik doluta do bilabonga,
 Da odmori zasta pod kulaba drvetom;
 I zapeva dok je pristavljao lonče:
 „Ko će da luta s Matildom i sa mnom.“

Ko će da luta, draga Matilda,
 Ko će da luta s tobom i sa mnom?
 S tobom da putuje i torbom za vodu –

¹⁹¹ „Razigrana Matilda“ je naslov prema tekstu Danijele Kambasković-Sawers (*Kratka istorija australijske i novozelandske književnosti* 11).

Ko će da luta s tobom i sa mnom?

Tu dođe ovčica da se napoji na jezeru,
Pa skoči tad putnik i ščepa je, radostan;
I zapeva dok je sklanjao u torbuljak:
„E, ti ćeš na put s Matildom i sa mnom!“

Kad eto žandara, za njim i drugi, treći.
Kad eto i stočara na konju rasnom.
„Čija je to ovčica u tvom torbuljku?
Hajde ti u šetnju s nama i Matildom.“

Al' diže se skitara pa skoči u baru,
I utopi se pod kulaba drvetom;
Još i danas njegov duh iz bilabonga romori,
„Ko će na put s Matildom i sa mnom?“ (Paterson 422)¹⁹²

Ovaj putnik namernik predstavlja izvesnu nadgradnju čutljivog, nezavisnog i prijateljski nastrojenog Čoveka iz Snežne reke, jer pokazuje netrpeljivost prema autoritetima (policiji i stočaru) i spremnost da se izloži nesreći, čime se upisuje u niz junaka iz buša prema ranije datom opisu Rasela Vorda. Ljubav prema slobodi i nezavisnosti očitava se kako u njegovoj odluci da se ubije umesto da se preda policiji, tako i u impliciranom slobodnom i divljem duhu ovce koja se opire eksploataciji. Ovca i putnik/lutalica

¹⁹² OH! There once was a swagman camped in the Billabong,
Under the shade of a Coolabah tree;
And he sang as he looked at the old billy boiling,
“Who’ll come a-waltzing Matilda with me.”

Who’ll come a-waltzing Matilda, my darling,
Who’ll come a-waltzing Matilda with me?
Waltzing Matilda and leading a water-bag –
Who’ll come a-waltzing Matilda with me?

Down came a jumbuck to drink at the water-hole,
Up jumped the swagman and grabbed him in glee;
And he sang as he put him away in his tucker-bag,
“You’ll come a-waltzing Matilda with me!”

Down came a Squatter a-riding his thorough-bred;
Down came Policemen – one, two, and three.
“Whose is the jumbuck you’ve got in the tucker-bag?
You’ll come a-waltzing Matilda with me.”

But the swagman, he up and he jumped in the water-hole,
Drowning himself by the Coolabah tree;
And his ghost may be heard as it sings in the Billabong,
“Who’ll come a-waltzing Matilda with me?” Pesma je ovde data u celosti. Značenje fraze “waltzing Matilda” razvija se kako pesma odmiče: odnosi se najpre na putovanje kroz buš, zatim na krađu ovce, hapšenje i na kraju smrt u bušu.

suočeni su sa uzurpatorima slobode i prostora i, u takvoj situaciji, putnik bira da zadrži večitu slobodu koju će ostvariti kroz smrt. Opiranje nametnutom autoritetu može se potencijalno čitati i kao otpor i prezir prema britanskoj vlasti, pri čemu se kao alternativa slobodi vidi jedino poništenje, nestanak i smrt, dok je dalje iskazivanje pokornosti prema Britaniji neprihvatljivo.

Kroz nekoliko ovde prikazanih balada pokazali smo u kratkim crtama konstrukciju australijske legende i njenih sastavnih delova: hrabrog, slobodnog i tihog junaka iz buša, starosedeooca pred istrebljenjem i pretećeg emigranta. Sa nadolazećim Prvim svetskim ratom pojavljuje se i prva prilika da se mlada australijska nacija identifikuje, dokaže i pozicionira na globalnoj sceni. U umetničkim i popularnim poetskim ostvarenjima se u tu svrhu konstruiše novi australijski junak – vojnik Anzaka – a njegovo imaginarno oblikovanje odvija se prvenstveno u kontekstu odnosa australijske nacije i kulture prema klasičnom književno-mitološkom nasleđu Evrope.

5.5. *Anzak: vojnički mit o postanju*

Po početku Prvog svetskog rata, Bendžo Peterson piše pesme kao što su „Australija danas, 1916“ („Australia Today, 1916“) i već pomenutu „Sada smo svi Australijanci“, u kojima otvoreno i konkretno govori o nacionalnim osećanjima: „Više nismo deca Države - / Sada smo svi Australijanci“ (Paterson 8),¹⁹³ gde zamenica *svi* obuhvata ribare, rudare, zemljoradnike širom Australije, bez obzira na njihovo poreklo:

Gotove su naše sitne svađe,
Nesuglasice zaboravljene,
Sada, momci, a za to hvala vama
Naša istorija pripada nama. (Paterson 8)¹⁹⁴

Balada je posvećena učešću Treće brigade australijske vojske u Prvom svetskom ratu, posebno u bici kod Galipolja i na zapadnoevropskom frontu. Na sličan način i pesma „Australija danas, 1916“ slavi australijskog junaka-vojnika:

Jer muškarci su otišli, kao što i moraju,
Kad začuše zov borbenih truba;
Jer muškarci su se zakleli da Turci će da znaju

¹⁹³ “We’re not State children anymore - / We’re all Australians now!”

¹⁹⁴ With all our petty quarrels done,
Dissensions overthrown,
We have, through what you boys have done,
A history of our own.

Za dolazak starog bataljona“ (Paterson 55)¹⁹⁵

Dok „stari“ bataljon vodi bitke u starom svetu, među njegovim vojnicima rađa se zajedništvo koje označava nešto više od bratstva i više od prijateljstva – „duša se nacije budi“ (Paterson 56). Patriotizam u obe Petersonove pesme proističe iz koncepta zajedništva ljudi u bušu, ali donosi i dve nove ideje: svest o istoriji i prošlosti Australije i novo diskurzivno stvaranje distinkcije između „nas“ i „D/drugih“ – koji više nisu emigranti ili starosedeoci, već neprijatelji u Turskoj. Kako u članku o konstruisanju „australijske *Ilijade*“ navodi autorka Sara Midford (Sarah Midford),

[m]itovi su često priče o veličanju prošlosti. Te priče mogu opisivati zlatno doba junaka ili neki značajan događaj iz prošlosti nacije, ali kao mit, one takođe moraju govoriti o ljudskim akcijama u konstruisanoj prošlosti, koje su i dovele do sadašnje inkarnacije tog istog društva. (“Constructing the ‘Australian *Iliad*’“ 67)

Ideja o postojanju nacionalne prošlosti je nastala sa učešćem Australije u Prvom svetskom ratu, u kojem je Australija podnela najviše ljudskih žrtava od svih zemalja koje su se borile na strani Velike Britanije, usled činjenice da su australijske trupe u velikom broju bitaka služile kao udarne jedinice (Shaw 219-21). Petersonov opis Turaka koji će osetiti borbeni elan i snagu australijskih jedinica odnosi se upravo na bitku kod Galipolja, prvu u kojoj je Australija učestvovala 1915. godine, i iz koje je izašla sa 9.000 poginulih i 20.000 ranjenih vojnika. Ukupan broj žrtava iz redova australijske vojske iznosio je na kraju rata 226.000. Kako je rat odmicao, u Australiji je raslo antiratno raspoloženje, kako među narodom, tako i među vladajućim slojevima, budući da je postepeno počeo da preovlađuje osećaj da se australijske snage koriste kao puko oruđe, a australijski čovek kao žrtva za potrebe Britanske imperije. Paralelno sa antiratnim raspoloženjem, rastao je i talas nacionalističkih osećanja, koja su se u velikoj meri zasnivala na žrtvi koju je Australija podnela u ratu, a 25. april, koji se i danas slavi kao nacionalni praznik, obeležava datum iskrcavanja australijskih i novozelandskih jedinica na Galipolje i simbolički označava „dan kada je Australija postala nacija“ (Shaw 222; Feingold 61) i stekla „veliku vojnu slavu dostojnu zemalja starog

¹⁹⁵ For the men have gone, as a man must go,
At the call of the rolling drums;
For the men have sworn that the Turks shall know
When the old battalion comes.

sveta“ (Shaw 222), nakon čega je „ucrtana na diplomatsku mapu sveta“ na Pariskoj mirovnoj konferenciji (Shaw 229).¹⁹⁶

Postanje nacije bilo je proizvod svesnog i ideološki motivisanog veličanja učešća Australije u ratu i slavljenja vojnika dobrovoljaca koji su se u njemu borili. Osim toga, postanje nacije bilo je proizvod višegodišnjeg formiranja mita (australijske legende), koji je iskrcavanjem na Galipolje dobio nove prostorne odrednice: Galipolje je kao metafora centra sveta i Stvaranja zamenilo dotadašnju graničnu oblast buša. Mit o bušu se tako pretočio u mit o Anzaku (Midford, “Constructing the 'Australian Iliad'“ 65),¹⁹⁷ a njegova konstrukcija se nije odvijala u pomenutoj klasičnoj poeziji ratnog razočaranja, niti u patriotskoj poeziji, već – kao i u slučaju *Biltena* – u narodskim jezikom napisanim pesmama, pričama i skečevima sakupljenim na samom frontu u *Knjigu Anzaka* i objavljenim 1916. godine.

Analizirajući klasične homerovske aluzije u australijskim narativima o Prvom svetskom ratu, Sara Midford naglašava značaj samog Galipolja u konstrukciji mita o Anzaku.¹⁹⁸ Postanje Australije kao nacije nije se dogodilo na tlu te zemlje, već u Turskoj, blizu kolenke zapadne civilizacije, i to upravo na mestu koje od mitske Troje deli samo moreuz Dardaneli. Odabir ovog mesta za kreiranje australijskog mita o postanju bio je, prema Midfordovoj, svestan i promišljen, a zasnivao se na australijskom viđenju Britanije (i uopštenije, Evrope) kao kulturne matice. Zato je za lokaciju postanja Australije odabrano Galipolje, koje je *geografski* blisko Britaniji, a isto tako i, kao

¹⁹⁶ Tadašnji premijer Australije, veliki pobornik Bele Australije Vilijam Moris Hjuž (William Morris Hughes), izjavio je prilikom kasnijeg osnivanja Lige naroda 1920. godine kako će se Australija po nekim pitanjima spremno suprotstaviti mišljenju celog sveta, te je uspeo da ubedi britansku delegaciju da glasa protiv klauzule sporazuma koja je pozivala na „rasnu jednakost“ (Shaw 230).

¹⁹⁷ Studije koje se bave kreiranjem mita o Anzaku uključuju sledeće: članak D.A. Kenta u časopisu *Studije istorije* (*Historical Studies*) iz 1985. („*Knjiga Anzaka* i legenda o Anzaku: C.E.W. Bean kao urednik i tvorac slike“ (“*The Anzac Book and the Anzac legend: C.E.W. Bean as editor and image maker*”)); knjige Alana Sejmura i Ričarda Najla, prir., *Anzak: značenje, sećanje i mit* (Alan Seymour and Richard Nile, eds., *Anzac: meaning, memory and myth*, 1991), Robina Gerstera, *Bitni zapisi: Herojska tema u australijskoj ratnoj književnosti* (Robin Gerster, *Big-noting: The Heroic Theme in Australian War Writing*, 1992), Keneta Inglisa, *Sveta mesta: ratni spomenici u australijskom pejzažu* (K. S. Inglis, *Sacred Places: War Memorials in the Australian Landscape*, 1998.) i Dženi Meklaud, *Preispitivanje Galipolja* (Jenny Macleod, *Reconsidering Gallipoli*, 2004).

¹⁹⁸ Sara Midford uzima u obzir medijske, istorijske i književne opise bitke kod Galipolja koji su se pojavili za vreme i nekoliko decenija posle Prvog svetskog rata. Među materijalima se, na primer, nalaze govor istoričara Čarlsa Bina, priređivača *Knjige Anzaka*, održan povodom prve godišnjice iskrcavanja na Galipolje; knjiga *Slavni podvizi Australazije u Velikom ratu* novinara Ernesta Bjulija (Ernest Charles Buley, *Glorious Deeds of Australasians in the Great War*, 1915); poglavlje o Galipolju u *Istoriji Velikog rata* (*History of the Great War*, 1932); prikaz izveštaja koji je 25. aprila 1915. podnet u Londonu povodom iskrcavanja Anzaka; objavljeni dnevници i memoari učesnika u bici kod Galipolja.

kolevka Evrope, *ideološki* blisko australijskoj nacionalnoj kampanji. Povezivanjem „mesta rođenja Zapada” (Midford, “Constructing the 'Australian *Iliad*” 60) sa prvom značajnom bitkom (i uopšte, prvim globalno značajnim događajem) u istoriji Australije ukazuje se na nastavak istorijskog i kulturnog kontinuuma civilizacije, u okviru kojeg se pozicija Australije kontekstualizuje u metanarativu o veličini zapadne civilizacije.

Kao što se sveto mesto rađanja Australije izjednačava sa mestom rađanja Evrope, tako se stvara i veza između Prvog svetskog rata i Trojanskog rata, onako kako je predstavljen u *Ilijadi*. Paralele između dva rata ogledaju se u kopnenom i morskom pristupu ratovanju, ličnim uzrocima bitaka i neodređenom trajanju borbi (Midford, “From Achilles to Anzac” 1). Iz ovoga se dalje izvodi poređenje Anzaka sa antičkim junacima, posebno sa Ahilom, pri čemu se kao prototip junaka Anzaka postavlja hrabri mladić koji prerano umire na bojnopolju. Brod *River Klajd* (*River Clyde*), sa kojeg su se Australijanci iskrcali na Galipolje, u štampi tog perioda poredi se sa drvenim trojanskim konjem (Midford, “From Achilles to Anzac” 9). Ranije uspostavljeni i razumljivi jezik epa se, sažeto rečeno, koristi za artikulisanje odrastanja nacije (Midford, “Constructing the 'Australian *Iliad*” 62), a upotrebom epa se takođe stvara veza između evropske prošlosti i australijske sadašnjosti i budućnosti, čime se, u skladu sa Andersonovom teorijom o imaginarnom oblikovanju nacije, formira prostor simultanosti između ova tri vremenska nivoa, koji se stapaju u ključnom (mitskom) trenutku na Galipolju 1915. godine.¹⁹⁹

Takođe u skladu sa Andersonovom teorijom, stvaranje nacije se odvija kroz prolivanje krvi i ratovanje, jer zemlja u miru i idili moralno i razvojno propada.²⁰⁰ Umiranje zarad osnivanja ili oslobađanja zajednice i revolucionarnih ciljeva poprima značaj veličanstvenog događaja zbog toga što se doživljava kao čin suštinske čistote (Anderson 144). U kolonijama su posebno značajne bile revolucije: kao čin oslobađanja od imperijalnih stega označavale su novi nacionalni početak i raskid sa kolonijalnom prošlošću. Australija je, međutim, administrativnu nezavisnost od Velike Britanije

¹⁹⁹ Možemo takođe reći da prošlost unapred oblikuje budućnost, u skladu sa Elijadeovim mitom o večitom povratku.

²⁰⁰ Ovo je, kako je već pomenuto, naglašavao i Loson u svojim baladama. Među Losonovim ratnim baladama iz prve decenije dvadesetog veka nalaze se „Srce Australije” (“The Heart of Australia”, 1904), „Za Australiju” (“For Australia”, 1905), „Svaki muškarac mora imati pušku” (“Every Man Should Have a Rifle”, 1907), „Na zov bubnja” (“At the Beating of a Drum”, 1910). Ove Losonove balade predstavljaju (u odnosu na „Zvezdu Australazije”) dalji poziv na oružje, uz tvrdnje da „nacionalno oružje, kao i pesma nacije, dolazi s prvim velikim ratom” te da se svaki stanovnik Australije mora boriti – za svoju zemlju (Lawson 149) i da će se „Australija u gnevu probuditi na zov [ratnog] bubnja” (Lawson 58).

dobila na poklon, bez revolucije i borbe, te je stoga razumljiva bila potreba bivše kolonije da se dokaže učešćem u Velikom ratu. Kako nikada nije postojao radikalni animozitet Australije prema Britaniji, a za pobunjenički polet samim tim nije bilo mesta, Australija se zapravo u procesu formiranja nacionalne nezavisnosti nije dislocirala od Britanije, već uspostavljala svoj suverenitet na osnovu bliskosti sa Britanijom i, uopštenije, Evropom ili Zapadom.²⁰¹

Prva pohvala australijskim vojnicima došla je upravo od britanskog ratnog korespondenta i objavljena je 8. maja 1915. u *Sidnejskom Morning Herald* (*Sydney Morning Herald*) (Midford, "Constructing the 'Australian Iliad'" 66). Činjenica da su australijski vojnici nazvani herojima dobila je tim više na značaju što je dolazila od britanskog novinara, jer je na taj način potvrđivala postojanje nacije u pogledu Drugog (cf. Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 170). Pohvala je takođe poslužila kao polazna tačka u stvaranju mita o Anzaku, budući da su je australijski dopisnici i novinari spremno prihvatili, pa su tako već u oktobru 1915. naglasili kako je Australijancima čast da se bore gde su se borili i Homerovi junaci i Aleksandar Makedonski, nazivajući Australijance novim Argonautima (Midford, "Constructing the 'Australian Iliad'" 69). Galipolje je tako postalo mesto susreta stare i nove mitologije, pri čemu je nova bila učvršćena i objavljivanjem *Knjige Anzaka* već 1916. godine, ratnog spomenara sačinjenog od crteža i zapisa koje su vojnici pravili u rovovima, na komadićima papira koji bi im se našli pri ruci. *Knjigu Anzaka* priredio je istoričar Čarls Bin (Charles Edwin Woodrow Bean), i sam ratni korespondent i autor *Zvanične istorije Australije u ratu* u dvanaest tomova (*The Official History of Australia in the War*, 1941). Bin je tražio priloge od svih vojnika i u odabiru tekstova pokazao je isti princip demokratije na kome se zasnivao i *Bilten*: kako navodi u svom uredničkom predgovoru, potrudio se da ne odbije nijedan prilog, već da ih samo skрати gde je to bilo potrebno usled manjka prostora (*The Anzac Book* xiv).²⁰² Drugi predgovor za *Knjigu Anzaka* napisao je general-pukovnik Birdvud, komandant Anzaka. *Knjiga* sadrži i istorijski

²⁰¹ Tokom dvadesetog veka Australija je u više navrata pokazala nespornost da u potpunosti prekine bliske političke i kulturne veze sa Britanijom. I danas je članica Krunskih zemalja Komonvelta (Commonwealth Realm) i priznaje Elizabetu II kao kraljicu. Više o ovome videti u: (Feingold 61-71).

²⁰² *Bilten* je svoju demokratičnost iskazivao tako što se u godinama pre Federacije trudio da u svakom broju objavljuje ravnomerni broj priloga iz svih kolonija. Ta demokratičnost je svakako imala ideološku podlogu u nacionalnoj kampanji. Kao što je *Bilten* čitalo na desetine hiljada ljudi u bušu, tako je i *Knjiga Anzaka* prodana već 1916. u čak 100.000 primeraka (Carlyon n.pag), a zapravo je prvobitno i osmišljena kao *Magazin Anzaka* (*The Anzac Magazine*), pa tako sadrži i standardne rubrike časopisa, poput oglasa, modnih saveta, fotografija, reklama i telegrama.

pregled boravka Anzaka na Galipolju – „Priču o Anzaku“ (“The Story of Anzac”) – iz pera Ijana Hamiltona (Ian Standish Monteith Hamilton), glavnokomandujućeg britanskog oficira u bici kod Galipolja. Pored toga, sadrži još dva teksta koja se mogu izdvojiti kao relevantna za kreiranje mita o Anzaku. Prvi je „Abeceda Anzaka“ (“Anzac Alphabet”), ilustrovan i napisan u stihu, sa preovlađujućim referencama na mlade ljude koji umiru u ratu i štampu koja svaki poduhvat lažno predstavlja kao uspeh. Abeceda ukazuje na postojanje posebnog jezika koji razumeju samo oni koji su prošli kroz bitku, dok ga ostali ipak mogu naučiti, upravo pomoću date abecede, koja će na taj način služiti kao sredstvo spajanja ljudi kroz proživljavanje ili iščitavanje ratnog iskustva. Drugi tekst je „Knjiga Anzaka: Hronike“ (“The Book of Anzac: Chronicles”), koji već u samom naslovu sadrži aluziju na biblijske knjige proroka. Tri dela ove knjige naslovima satirično aludiraju na *Bibliju*: „Potop“, „Knjiga poslova“²⁰³ i „Savršeno istinita parabola o sedmorici Egipćana“ (gde Australijanci polažu pravo na znanje istine, savršenije od one date u *Bibliji*, jer je Kairo bio poslednja stanica na njihovom putu pre dolaska u Galipolje). Ovi tekstovi napisani su po uzoru na strukturu i jezik *Biblije*, međutim, u njihovom sadržaju nema ničeg svetog, već samo gorko humorističnih epizodičnih prikaza svakodnevnog teškog života na frontu. Abeceda i Biblija svojom strukturom, intencijom i sadržajem učvršćuju mit o Anzaku kao mit o postanju Australije, profane zemlje u modernom svetu, oslobođene iluzija o svetosti biblijskog metanarativa, ali ipak svesne da se njihovo postojanje nadovezuje na taj metanarativ.²⁰⁴

Pričice, skice i pesme iz *Knjige Anzaka* doprinose novoj mitologiji Australije tako što predstavljaju tipičnog Australijanca i tipični australijski karakter, koji se najbolje ogleda „u humoru i hirovitosti, u australijskom običaju da od neprijatne situacije – bila to suša ili rat – napravi šalu, kao i u staroj navici Australijanca da sebe ne shvata previše ozbiljno, a da autoritete ne shvata nimalo ozbiljno“ (Carlyon n.pag) – dakle, u osobinama koje je posedovao i mitski junak iz buša u baladama iz devedesetih. Pored humora i životnog stava koje Karlajon naziva tipično australijskim, *Knjiga*

²⁰³ Kao igra reči povezana sa Knjigom o Jovu (engl. “The Book of Jobs” i “The Book of Job”).

²⁰⁴ Sara Midford postavlja tezu da je mit o Anzaku nastao delom kao reakcija na hrišćanstvo. U njenom tumačenju, avgust 1914. predstavlja kolaps zapadne hrišćanske civilizacije, koja je nakon dva milenijuma postojanja dostigla svoj kraj i čiji se prirodni naslednik pronalazi u Australiji (“Constructing the 'Australian Iliad'“ 74). Jedna od ilustracija iz *Knjige Anzaka*, u skladu sa ovim tumačenjem, prikazuje personifikovanu kometu sa australijskom zastavom, usmerenu ka Mesecu, koji je pak personifikovan kao Turčin. Religijski simbolizam je očigledan, a na australijskoj kometi piše „nova zvezda“.

Anzaka je obilovala istorijskim i mitološkim referencama,²⁰⁵ kao i aluzijama na Homerove epove, koji su stanovnicima Australije bili poznati jer se klasična književnost izučavala u srednjim školama (Midford, “Constructing the ‘Australian *Iliad*’” 69). Ove aluzije su pružile arhetipske istorijske i kulturološke predloške, istovremeno rekonstruišući njihovo značenje kako bi ih učinile relevantnim za australijsku nacionalnu istoriju. Među brojnim priložima koje su za *Knjigu Anzaka* poslali vojnici i oficiri, našle su se i dve pesme već priznatih književnika: Edgara Volasa (Edgar Wallace) i Australijanca Artura Adamsa (Arthur Henry Adams, 1872–1936), urednika književne rubrike *Biltena* od 1906. godine.²⁰⁶ Ove pesme su uključene u *Knjigu Anzaka* kao „australijski doprinos duhu Anzaka“ (*The Anzac Book* 104), a upravo je Adamsova pesma, „Trojanski rat, 1915.“ (“The Trojan War, 1915”), najbolje izrazila novu mitologiju sa istorijskim početkom na Galipolju, ukorenjenu u Homerovoj *Ilijadi*:

Ne marimo za to što stari Homer veli
O Trojanskom ratu i Heleninoj slavi
Tamo gde su drevni Dardaneli
Novi ljudi pišu svoje ime, svojom krvi.

Odavno nema tih grčkih junaka,
Ne hodaju više ravnica trojanskim
Posvećen našom krvlju sa Juga
Helespont je istorijski.

Ove ljude na lutanje legenda ne mami;
Otisnuše se na put da spasu od nesreće
Neku Majku-Helenu, tužnu kod kuće,
Neku nepoznatu Helenu na farmi.

A kad nekog na brdu obori sila –
Onda na tamnom žalu Stiksa, u mraku

²⁰⁵ Mitološke i istorijske reference u pesmama vojnika su uglavnom ironičnog tona. Tako se u pesmi „Arkadija“ Galipolje kroz komične i satirične paralele upoređuje sa Arkadijom (*The Anzac Book* 110). U „Pećinskom čoveku“ (“The Caveman”) vojnik se obraća čoveku iz praistorije kojeg susreće u snu, govoreći mu da su oni živeli u mnogo boljim uslovima nego vojnici na Galipolju (*The Anzac Book* 113-4). Pesma „Mojoj iz Bata“ napisana je kao aluzija na Šekspirove stihove, pa se u njoj tako pominje reč *bard*, koriste se, u šekspirovskoj tradiciji, retke ili nove reči, a čak se izravno i citiraju stihovi iz *Kako vam drago*. Tema pesme je, pritom, kupanje u teškim uslovima na frontu, te otud i satirična aluzija na Šekspirovu Ženu iz Bata u engleskom naslovu (“To My Bath”, *The Anzac Book* 96). Humor u pesmama se, međutim, ne mora shvatiti isključivo kao tipična karakteristika Australijanaca, već i kao jedan od univerzalnih načina opstajanja u teškim životnim uslovima, u kojima je čovek neprestano suočen sa smrću.

²⁰⁶ Artur Adams je, pored uređivačkog i kritičkog rada, objavio tri zbirke poezije: *Zemlja Maora i drugi stihovi* (*Maoriland and Other Verses*, 1899), *Nazarećanin: Studija čoveka* (*The Nazarene: A Study of a Man*, 1902.) i *Londonske ulice* (*London Streets*, 1906), kao i jedan roman i više kraćih proznih dela.

U čast običnog Vojnika Bila
Veliki Agamemnon podiže ruku! (*The Anzac Book* 104)²⁰⁷

Fraza „novi ljudi“ iz prve strofe izmenjena je u odnosu na prvobitnu verziju, koja je glasila „Australijanci“, čime se naglašava mladost i svežina novih junaka iz novog sveta, za razliku od junaka starog Homera. Ta razlika predstavlja početni motiv u pesmi, a pruža konotaciju novine i etos obnove: krv koja se kao lajtmotiv javlja u prve dve strofe ima dvostruko značenje, najpre žrtve, a zatim posvećivanja – neke vrste ritualnog obnavljanja – istorijske, arheološke i mitološke lokacije. Akcenat je u prve tri strofe na novom, pa se tako u trećoj javlja i nova slika žene, nova Helena. Metaforički uzeta kao razlog za višegodišnji rat, nova Helena je ovde otelovljena u bilo kojoj, običnoj i anonimnoj, ženi koja na nekoj farmi u Australiji čeka muža ili sina da se vrate iz rata. Na taj način se sama Australija, domovina, konstruiše kao razlog iz kojeg ovi vojnici ratuju. Njihova borba, međutim, na samom kraju pesme dobija mitske dimenzije, kroz sliku u kojoj Agamemnon pozdravlja svakog palog vojnika. Tako se svaki od njih upisuje u redove drevnih književno-mitoloških Homerovih heroja, uprkos početnoj tvrdnji pesnika da ga stari Homer ne zanima.

Referenca na reku Stiks ukazuje na graničnu liniju između živih i mrtvih, a može se povezati i sa Dardanelijem koji razdvaja Galipolje od Troje, čime se Agamemnon pozicionira na stranu mrtvih/legendarnih/mitoloških junaka iz Trojanskog rata, dok na suprotnoj obali živih ratnika stoje australijski vojnici. Stiks se može shvatiti i kao udaljena referenca na Ahila, koji je gotovo apsolutnu besmrtnost stekao

²⁰⁷ We care not what old Homer tells
Of Trojan war and Helen's fame
Upon the ancient Dardanelles
New people's write – in blood – their name.

Those Grecian heroes long have fled,
No more the Plain of Troy they haunt;
Made sacred by our Southern dead
Historic is the Hellespont.

No legend lured these men to roam;
They journeyed forth to save from harm
Some Mother-Helen sad at home,
Some obscure Helen on a farm.

And when one falls upon the hill –
Then by dark Styx's gloomy strand,
In honour to plain Private Bill
Great Agamemnon lifts his hand! Pesma je ovde data u celosti.

potapanjem u ovu reku (kao što i australijski vojnici teže sticanju izvesne nacionalne besmrtnosti kroz slično krštenje). Mitologija opisuje Ahila kao varvarina u poređenju sa drugim Greima koji su se borili protiv Troje, koji se veštini ratovanja naučio zahvaljujući kentauru Hironu i koji je za vreme rata često znao da se posvađa sa Agamemnomom (Cotterell 12). U slici Ahila kao mladog i odvažnog buntovnika prepoznaje se australijski duh, u onom smislu koji je gore pomenut u Karlajonovom i, ranije, Vordovom citatu – duh koji ne trpi autoritete. Moderni Agamemnon bi mogao biti neki britanski oficir ili general vojske; Australijanac u ratu je mlad poput Ahila i poput svoje zemlje, a izražava netrpeljivost prema utvrđenim autoritativnim normama.

Primećuje se ovde još jedna paralela, koja će u poeziji analiziranoj u ovom radu nastaviti da se razvija. Za sada je dovoljno podvući sličnost između Hirona, divljeg i ratobornog kentaura koji je Ahila naučio veštini ratovanja, i Petersonovih divljih konja iz buša kao predstave mitološkog Pegaza. Ahilove veštine postavljaju ga u položaj Hironovog učenika i štićenika, a samim tim i naslednika ovog kentaura, ali isto tako i čitavog mitološkog imaginarijuma konja, među kojima je i Pegaz. Kako se Ahil ni ne pominje u navedenoj pesmi i njegovo junačko mesto zauzima „Vojnik Bil“, zaključujemo da je Vojnik Bil – mladi vojnik Anzaka – legitimni naslednik divljih konja iz buša, ali isto tako i njihovih ukrotitelja oličenih u očinskim figurama junaka iz buša, poput Čoveka iz Snežne reke. Sledeći ovu nit, primećujemo kako mit o bušu s lakoćom prerasta u mit o Anzaku, te se zajedno s njim, uz pomoć poređenja sa Homerom, upisuje u veliki narativ zapadne civilizacije.

5.6. Mit proleća: rađanje junaka

U nastavku ćemo, u vidu kratkog zaključka ovom odeljku, pokušati da pružimo odgovor na pitanje pozicije mitova o bušu i Anzaku (u obliku u kojem su dati u baladama i *Knjizi Anzaka*) u okviru velikog mitološkog narativa zapadne civilizacije. Ovde se oslanjamo na Frajeve narativne elemente književnosti/žanrovske zaplete, na osnovu kojih se književna produkcija svrstava u jedan od četiri postojeća mitosa.

Kako je osnovni cilj mitologizma u baladama i *Knjizi Anzaka* prikazivanje postanja nove nacije, ovi produkti australijske kulture lako se mogu po svojim distinktivnim obeležjima opisati kao mitos komedije. Prvo, komedija prikazuje kretanje

od jedne vrste društva ka drugoj, što se u kontekstu književnosti Novog sveta, kao što je već pomenuto, očitava kao pomeranje granica. Pomeranje granice u bušu odvija se paralelno sa prelazom Australije iz statusa kolonije u status nezavisne nacionalne države. Drugo, mitos komedije često prikazuje stari poredak oličen u uzurpatorskoj očinskoj figuri. Ta očinska figura se vidi u predstavnicima autoriteta i britanskih vlasti, protiv kojih se junaci iz buša sa idealističkim ubeđenjima bore. Ovakve uzurpatorske figure u komediji obično ne bivaju strogo kažnjene, pa tako na kraju ovog perioda i dolazi do pomirenja australijskih težnji ka slobodi i nezavisnosti sa krutim pravilima imperijalne Britanije. Treće, na kraju komedije se uvek nešto rađa, u ovom slučaju mlada australijska nacija sa Vojnikom Bilom kao svojim sinom i predstavnikom.

Mitos komedije ili mit proleća – rađanja junaka – u australijskoj književnosti bi možda najpribližnije odgovarao drami zelenog sveta, koju je u komedijama proslavio Šekspir, a koja je ovde smeštena u posebni postkolonijalni kontekst. U drami zelenog sveta, radnja se najpre iz sveta ustaljenih društvenih normi prebacuje u neki tranzitni prostor – obično šumu, koja je u baladama preobražena u buš. U bušu se odvijaju transformacija i rasplet, koji omogućavaju ponovno prebacivanje radnje u onaj svet s početka, s time da je na kraju iz tog sveta proteran svaki element uzurpacije i junak može iznova da konstituiše novi poredak, koji je od samog početka radnje bio predmet priželjkivanja (Fraj 216-9). Stoga nije čudno što se mit o bušu nastavlja u mitu o Anzaku: prvobitno udaljavanje od australijskih gradova kao centara kolonijalne moći i vlasti neophodno je da bi se novo australijsko društvo konstituisalo u bušu, a zatim naposljetku afirmisalo na Galipolju, u starom evropskom svetu i društvenom poretku koji je, na kraju krajeva, i uslovio potrebu za transformacijom.

Mit o vojnicima iz redova Anzaka koji su učestvovali u Prvom svetskom ratu učvrstio je vezu između Australije i evropske prošlosti i kulturnog nasleđa, povezavši Australijance sa herojima iz Trojanskog rata i drevne Grčke. Takođe je učvrstio sliku o budućnosti Australije, koja će, zahvaljujući takvom slavnom osnivanju nacije, izrasti u zemlju dostojnu stare Grčke po svojim uspesima, napretku i poduhvatima. U pogledu književne reprezentacije, ova konstrukcija se nastavlja na mit o bušu, a taj mit opstaje i u daljoj poeziji koju ovde razmatramo – kako u svom herojskom obličju, tako i u tamnoj strani. U poeziji Kristofera Brenana, koja je nastala gotovo istovremeno sa baladama i ratnom poezijom, koristi se kao i kod Anzaka bogato mitološko nasleđe zapadne

civilizacije, ali se naglasak – za razliku od Petersona i njegovog Čoveka iz Snežne reke – stavlja na motiv majčinstva i sliku deteta izgubljenog u šumi.

6. Zapadna kultura kao metafora majčinstva

Slomljena srca Adam je preklinjao Svemoćnoga: „Gospodaru sveta, žena koju si mi dao je odletela!“ Tvorac, dirnut Adamovom žalošću, posla tri anđela da potraže Lilit: Snvija, Snsnsvija i Snglfa, i da je ubede da se vrati svome domu, svome mužu. Lilit nije htela ni da čuje čak ni kad su joj anđeli preneli presudu Gospodovu: donosiće mnogu decu na svet, i sto njenih sinova moraće da umru svakoga dana. (Bril 98)

U uvodnom poglavlju ovog rada već je bilo reči o tome kako književnosti britanskih naseljeničkih kolonija, budući da su pisane na engleskom jeziku, sazrevaju najpre kao detinje književnosti koje su vezane za majčinske obrasce matične imperijalne kulture, da bi se postepeno počele razvijati u pravcu odbacivanja tih obrazaca. Metafora roditeljstva u postkolonijalnim studijama preuzeta je iz psihoanalitičkih teorija francuskog poststrukturaliste Žaka Lakana (Jacques Lacan) i vezana za pojam drugosti, u okviru kojeg Lakan pravi razliku između malog drugog i velikog Drugog (*grand-autre*).

Lakanovim malim drugim se u psihologiji deteta označava odraz u ogledalu, koji dete – još uvek nedovoljno svesno sebe – doživljava kao „dovoljno sličnog [sebi] da bi se mogao prepoznati, ali isto tako dovoljno različitog da bi u detetu razvio težnje ka 'priželjkivanoj dominaciji'“ (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 170). Veliko Drugo je ključno za razvoj deteta jer prva žudnja koju ono oseća jeste žudnja da postoji u očima Drugog, dok sva dalja žudnja u životu proističe iz ove prvobitne. Veliko Drugo može biti otelovljeno u figurama majke ili oca, ili u samoj podsvesti subjekta, koja je strukturisana kao zasebni jezik, drugačiji od jezika subjekta. Sledeći ove teorijske postavke, izvesno je da se u slučaju naseljeničkih kolonija starosedelačko stanovništvo konstruiše kao malo drugo, a sama kolonija kao dete. Veliko Drugo se da uporediti sa imperijalnim centrom, koji se često određuje kao „Majka Engleska“ ili „Dom/ovina“, i koji predstavlja „ideološki okvir iz kojeg kolonizovani subjekt počinje da poima svet“ (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 171).

Figura majke dobija u australijskoj književnosti poseban značaj upravo sa stvaralaštvom Kristofera Brenana. Na njegovo stvaralaštvo, međutim, kolonijalna istorija Australije i specifični prostor kontinenta, koji je doprineo takozvanoj „lokalnoj obojenosti“ poezije mnogih njegovih prethodnika, nemaju gotovo nikakvog uticaja

(Green, *History* 1: 464). Stoga se Brenan ne bavi (pre)ispitivanjem majčinskog odnosa Britanije prema Australiji, niti predstavlja Britaniju kao neprikosnovenu metaforu majke. Ipak, ovakvo Brenanovo udaljšavanje od kolonijalne istorije i podizanja nacionalne svesti istovremeno je i vraćanje samim korenima zapadne civilizacije. Lilit ili mračna majka kao centralni simbol Brenanove poezije zasnovana je na hebrejskom predanju koje je našlo odjeka u mnogim kasnijim mitovima, legendama i pričama. Subjekat Brenanove poezije određen je kao Lutalica, izgubljeni neimenovani čovek (ili sam pesnik) koji život provodi u beskrajnoj potrazi za majkom Lilit. Ne referirajući ni u jednom trenutku na sopstveno australsko poreklo, Brenan ne definiše Lutalicu kao dete ili rađajuću naciju, već ga podiže na univerzalni ljudski nivo. Cilj potrage i „fokus žudnje“ (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 170)²⁰⁸ je pak jasno definisan kao Lilit, čime ogromno nasleđe zapadne kulture postaje preduslov postojanja subjekta, a to nasleđe dobija primeren izraz u brojnim aluzijama iz različitih mitologija koje Brenan koristi u pesmama o Lilit.²⁰⁹ Štaviše, sama forma u kojoj je Brenan izneo pesme o Lilit – forma objedinjene knjige, ili *livre composé*, preuzeta od francuskih simbolista – ukazuje na kontinuum svih umetničkih formi, koji poreklo ima u romantičarskom shvatanju da se „sve forme predstavljanja pretaču jedna u drugu i objedinjuju u apsolutnoj formi umetnosti, koja je isto što i sam pojam umetnosti“ (Macainsh 48).²¹⁰ Brenanov opus tako predstavlja pokušaj upisivanja u veliki kontinuum celokupnog

²⁰⁸ Sam Brenan je zapravo tok zapadne književnosti (od klasične grčke književnosti pa nadalje) tumačio kao večito prisutnu žudnju i težnju za idealom simboličke književnosti (Macainsh 41).

²⁰⁹ Kako je već pomenuto, Brenan je jedan od retkih australskih pesnika koji se intenzivno služi mitološkim referencama preuzetim iz zapadne civilizacije. Osim njega, to od priznatijih pesnika čini još Bernard O'Daud, posebno u dugoj poemi *Buš* iz 1912. godine. O'Daudov buš naseljavaju, primera radi, lepa Helena i Kupidon, Tristan i Izolda, Lanselot i Ginevra, kentauri (O'Dowd 21), uporedo sa farmerima, stočarima, putnicima torbarima i ostalim likovima iz mitologije buša. Ovo je moguće zbog toga što je O'Daudov buš stecište „besmrtnih stvari“ (O'Dowd 20) u kojem se razlika između prošlosti, sadašnjosti i budućnosti ukida. Zanimljivo je da O'Daud ovde nekoliko godina pre Anzaka govori o bušu kao „matrici u kojoj se lagano formiraju trojanske priče o Staroj Australiji, koje će u naredne epohe uneti red“ (“the matrix where are forming slowly / Troy tales of Old Australia, to refine / Eras to come of ordered melancholy”) (O'Dowd 20). Osim toga, zanimljivo je da O'Daud oslovljava buš sa „Majko!“ (“Mother Bush”) (O'Dowd 21), čime se približava Brenanovoj metafori majčinstva iako, za razliku od Brenana koji odlazi u stari svet u potragu za majkom, O'Daud premešta stari svet u Australiju.

²¹⁰ Brenan je od mislilaca romantizma najviše cenio Šlegela i Novalisa, koji su zastupali „ponovno ujedinjenje svih zasebnih žanrova poezije ... [u] umetnosti samog pesništva“ (Macainsh 48) i tvrdnju da „filozofija i umetnost čine osnovne principe kontinuumu ideja“ (Macainsh 49). Ideju o stvaranju *livre composé* Brenan je preuzeo direktno od Stefana Malarmea, koji mu je bio uzor i u čijem je stvaralaštvu prepoznao težnju ka „jednoj knjizi, impersonalnom delu koje u sebi sakuplja sve pesničke motive“ (Macainsh 49).

pesničkog stvaralaštva, iako se, usled pomenutih mitoloških aluzija i njihovih izvora, vezuje prvenstveno za tradiciju zapadne kulture.

6.1. Životna potraga Kristofera Brenana

Kristofer Džon Brenan²¹¹ rođen je u Sidneju 1870. godine, kao najstarije od petoro dece u katoličkoj porodici irskih emigranata. Otac Kristofer Brenan, po zanimanju proizvođač piva, doselio se u Sidnej samo šest godina pre rođenja najstarijeg sina. Kako je u ranom detinjstvu bio bolešljiv, pa sa šest godina čak i preležao tifus, Kristofer je postao mezimac majke, a od braće i sestara se izdvajao i po intelektualnim sposobnostima, te su roditelji odlučili da ga školuju ne bi li postao sveštenik i uzdigao se u društvenom smislu iznad ostatka svoje porodice. Sa deset godina odlazi u školu Dobrog Samarićanina, a godinu dana kasnije na jezuitski koledž Svetog Alojzija, gde se po prvi put susreće sa Miltonovom poezijom, koja će kasnije imati veliki uticaj na njegovo stvaralaštvo. Sa četrnaest godina, dobija stipendiju od katoličke crkve i odlazi na koledž Svetog Ignjatija u mesto Rivervju. Godine koje je tamo proveo izmenile su Brenana u velikoj meri, a posebno u intelektualnom i moralnom smislu. Uprkos strogoj akademskoj i fizičkoj disciplini, bilo mu je dozvoljeno da čita sve što je želeo, a u jednom od svojih učitelja, fratru Patriku Kitingu, pronašao je ideal i uzor učenosti, harizmatičnosti, savršenstva i bezgrešnosti. U toku kasnijeg života, Brenan će neprestano tragati za tim idealom, otelotvorenim u kompletnoj i skladnoj ličnosti nastavnika iz katoličke škole, iako će sam neposredno pre odlaska iz Rivervjua odustati od sveštenečkog poziva. Sa osamnaest godina upisuje se na Univerzitet u Sidneju, gde je u toku studija pokazao veliku inteligenciju i jednako veliki prezir prema uspostavljenom, nametnutom, akademskom programu. Dobre rezultate je ostvarivao bez mnogo truda, a istovremeno je nezavisno od studijskog programa izučavao klasike po sopstvenom izboru.²¹² Izgubivši veru u Boga, opterećen napadima tmurne melanholije, otpočeo je u ovom razdoblju niz pokušaja da neki novi apsolut pronađe u filozofiji, poeziji ili ljubavi. Studije je završio 1891. godine, kada je i napisao prve pesme koje su sačuvane, a naredne godine dobio je i magistarsku diplomu iz filozofije, nakon čega na dve godine

²¹¹ Biografski podaci o Kristoferu Brenanu preuzeti su iz: (Clark n.pag).

²¹² Godine 1888. je definisao sopstvenu teoriju, sada mahom opšte prihvaćenu, o poreklu postojećih Eshilovih rukopisa (Clark n.pag).

odlazi u Berlin na doktorske studije. U Nemačkoj se susreo sa stihovima francuskog simboliste Stefana Mallarmea, koji su na Brenana izvršili dubok uticaj. Od tada se i sam u potpunosti posvećuje poeziji, verujući da ona može predstavljati put ka povratku Izgubljenog raja.²¹³ Studije u Berlinu neće završiti, ali će u tom gradu pronaći ljubav: kćerku svoje gazdarice, Anu Elizabet Vert (Anna Elisabeth Werth), koja mu postaje verenica. Brenan se vraća u Sidnej godine 1894. i ubrzo počinje da radi u Javnoj biblioteci Novog Južnog Velsa. Premda je posedovao široko znanje i originalni kritički način razmišljanja, a uz to bio i načitan, stalno zaposlenje na Univerzitetu u Sidneju dobio je tek 1909. godine, i od tada je predavao francuski i nemački na katedri za moderne jezike i književnosti. Prvu zbirku poezije objavio je 1897. (*21 pesma [XXI Poems]*), iste godine kada se Ana Elizabet doselila u Sidnej i udala za njega. Brak je u početku bio srećan, da bi u toku kasnijih godina počeo postepeno da se raspada, čemu su doprineli Brenanova sklonost ka piću, stalne rasprave oko novca, različita interesovanja supružnika i naponi koje je zahtevalo odgajanje četvoro dece, a na kraju i dolazak Elizabetine majke i sestre u dom Brenanovih. Sve ovo uticalo je delimično i na Brenanovo stvaralaštvo: njegova pesnička potraga za Izgubljenim rajem, koju je nameravao da izloži kroz nizove pesama povezanih po modelu *livre composé*, završila se negde oko 1901. godine, ciklusom koji je nazvao *Lutalica (The Wanderer)* i u kojem implicitno priznaje neuspeh svoje potrage.²¹⁴ Ovaj ciklus objavljen je 1914. godine, u okviru Brenanove simbolističke *livre composé* pod jednostavnim nazivom *Pesme (Poems)* ili *Pesme 1913*.²¹⁵

²¹³ Predavanja čuvenog profesora Celera (Eduard Gottlob Zeller) koja je Brenan slušao na studijama u Berlinu bila su zasnovana na Hegelovim stavovima o razvoju duha kao spoju evolucije i hrišćanskog misticizma. U Hegelovom (i Celerovom) tumačenju, put duha je takav da se on, vrteći se u krug, na kraju uvek vraća sebi, a takva kružna putanja predstavlja istinsku beskonačnost (Macainsh 42). Sa ovim u vezi je i već spomenuta Brenanova simbolistička forma *livre composé*, kao i njegova sklonost ka pisanju ciklusa pesama (Macainsh 43).

²¹⁴ O njegovom neuspehu govori i Džejms Mekoli (*A Map* 37-56): oslanjajući se na analogiju između pesništva i alhemije, često korišćenu u devetnaestom veku (38) i opčinjen metafizikom okultnog koja prožima romantizam i simbolizam (37), Brenan je pesnika doživljavao kao čarobnjaka, proroka ili glasnika koji je ovladao „hermetičkom rečju“ (39). Da je u svom životu i stvaralaštvu uspeo da ostvari ovu ulogu, stajao bi rame uz rame sa Valerijem, Rilkeom, Blokom i Jejtson; međutim, Brenanu je „nedostajala jedna potrebna stvar: nije u njemu bilo dovoljno poetskog genija da bi elemente svoje umetnosti pomešao tako da stvori novu supstancu izuzetnog kvaliteta“ (39). Grin takođe naglašava da je osnovna tragedija Brenanove poezije u tome što nije uspeo da ostvari svoje mogućnosti (*History* 1: 469). S druge strane, shodno Šlegelovom verovanju da je romantičarska poezija uvek proces i da se može samo beskonačno razvijati, ali nikada dovršiti (Macainsh 49-50), Brenan je smatrao da sama „reč poezija označava ovde transcendentni život i jeste ekvivalentna Edenu“ (cit. u Macainsh 50).

²¹⁵ U naslovu je godina izdanja pogrešno označena kao 1913: *Poems 1913*; zbirka je objavljena naredne godine (Green, *History* 1: 462).

Brenanove *Pesme* sadrže ukupno 105 pesama i podeljene su na pet ciklusa, od kojih su neki dalje podeljeni na manje celine. Prvi ciklus, *Ka izvoru* (*Towards the Source*), obuhvata pesme napisane između 1894. i 1897. *Šuma noći* (*The Forest of the Night*) sadrži pesme napisane između 1898. i 1902. U ovom delu, pesme su tematski grupisane ispod podnaslova *Sumrak nemira* (*The Twilight of Disquietude*), *Potruga za tišinom* (*The Quest of Silence*), *Senka Lilit* (*The Shadow of Lilith*) i *Trud noći* (*The Labour of Night*). Treći deo *Pesama* nosi naziv *Lutalica* (*The Wanderer*), a za njim slede kraći fragmenti *Pauca Mea* i *Epilozi*, koji se sastoji iz dve pesme, jedne napisane 1897, a druge 1908. godine. Tri ključna odeljka jesu *Ka izvoru*, *Šuma noći* i *Lutalica*. Čitava zbirka već je analizirana kako u biografskom ključu,²¹⁶ tako i u mitskom ključu herojske potrage, zasnovanom pretežno na psihoanalitičkom pristupu Džozefa Kambela. U tom smislu, u pesmama se javljaju likovi Junaka (sam Brenan), Mentora (njegovi književni uzori poput Eshila, Blejka i Malarmea), Senki (Apolon i Blejkov mitski lik Urizen, koji poriču postojanje neviđenog carstva što pripada Lilit), bića koja poprimaju različita obličja (*shape-shifters*; Brenanova supruga Elizabet i Lilit), te zatim Čuvari praga, oličeni u klasicistički orijentisanom svetu akademije:

Pesme o Lilit opisuju potragu Junaka u Posebnom svetu, u kojem se on suočava sa svojim demonom, Lilit, i pobeđuje je, ili je, preciznije rečeno, na jungovski način transformiše u boginju. *Potruga za tišinom* jeste poslednji odeljak koji u potpunosti opisuje dešavanja u Običnom svetu, u kojem se Junak suočio sa krizom ili krizama zbog kojih je neophodno da se otisne u potragu. (Buhagiar 122)²¹⁷

Nakon što je Brenan završio pisanje *Lutalice*, njegov stvaralački polet opada i poeziju nastavlja da piše tek povremeno sve do 1915. godine, kada se vraća aktivnom

²¹⁶ Aksel Klark je autor kritičke biografije Kristofera Brenana (Axel Clark, *Christopher Brennan: A Critical Biography*, 1980) u kojoj postavlja tezu da je Brenan prvi australijski pesnik koji je u potpunosti bio svestan umetničkih posledica teritorijalne izolovanosti Australije i njene udaljenosti od Evrope. U vezi sa ranije pomenutim umetničkim neuspehom Kristofera Brenana, Klark pronalazi uzrok tome u činjenici da je Brenan ulagao više truda u sopstvenu ličnost pesnika, nego u samo pisanje pesama. Ovde citirana knjiga Noela Mekejnša, *Patos daljine* (Noel Macainsh, *The Pathos of Distance*, 1992) u nekoliko poglavlja istražuje nemačke uticaje u Brenanovoj poetici, na osnovu iskustava koja je on stekao kao student u Berlinu. Robert Houart (Robert Guy Howarth) je još 1949. godine u članku „Personalialia“ objavljenom u časopisu *Sauterli* govorio o uticaju Brenanove porodice na njegovo stvaralaštvo, o čemu će kasnije biti više reči.

²¹⁷ Majkl Buhazur je 2012. godine doktorirao na Univerzitetu u Sidneju sa temom „Kristofer Brenan i Grci: Potraga u *Pesmama* 1913“ (Michael Buhagiar, “Christopher Brennan and the Greeks: The Quest of *Poems* 1913”). O potrazi u *Pesmama* 1913 govori i Noel Mekejnš u članku „Koracima u šumu: fatalna privlačnost Kristofera Brenana“ iz 1989. godine (“Steps into the Forest: Christopher Brennan’s Fatal Attraction”), u kojem tvrdi da je, suprotno dotadašnjem uvreženom tumačenju da je subjekat u *Pesmama* u potrazi za Bogom, cilj njegove potrage zapravo on sam – pesnik koji pronalazi sebe u liku žene.

pisanju, ovaj put podstaknut političkim idealima. Pesme koje su objavljene u zbirci *Pesma propasti i drugi stihovi* (*A Chant of Doom, and Other Verses*, 1918) iskazuju snažnu podršku Saveznicima u Prvom svetskom ratu, a moguće je i da su barem delom bile inspirisane sve većim raskolom između Brenana s jedne, i njegove supruge i tašte s druge strane.²¹⁸ Godine 1921. Brenan postaje vanredni profesor i upravnik novootvorene katedre za nemački jezik i komparativnu književnost pri Univerzitetu u Sidneju.

Brak sa Elizabet definitivno se raspao 1922. godine, kada on, uprkos tome što se zvanično nije razveo, započinje zajednički život sa sedamnaest godina mlađom Vajolet Singer. Tri godine kasnije, zadesile su ga dve krupne nesreće koje su Brenana slomile: u martu 1925. Vajolet je pregazio tramvaj, a neposredno posle toga Brenan je dobio otkaz po osnovu preljubništva. Narednih nekoliko godina, sve do 1931, živi usamljeničkim i siromašnim životom, boraveći često kao gost u domovima svojih prijatelja i tek povremeno nalazeći neki honorarni predavački posao. Smrt Vajolet Singer bitno je uticala na Brenana na još jedan način: od 1925. on postepeno počinje da se okreće svojoj prvobitnoj hrišćanskoj veri. Nekoliko meseci pre smrti, u potpunosti se vraća katoličkoj konfesiji i verskoj praksi. Preminuo je od raka, 5. oktobra 1932. godine. Uprkos nedostatku lokalne boje u njegovoj poeziji, Brenan se upisuje u literarnu tradiciju Australije uz imena Henrija Kendala, Adama Lindzija Gordona, Markusa Klarka i Henrija Losona, najpre zahvaljujući dominantnom osećanju koje je prošlo kako njegov život, tako i poeziju: osećanju strašne usamljenosti, melanholijske i izolovanosti. Osnovni smisao njegovoj poeziji, po rečima H.M. Grina, davala je lepota, koju je obožavao, a traganje za njom smatrao glavnim zadatkom svakog čoveka (*History* 1: 465).

Brenan je apsolut za kojim je počeo da traga nakon gubitka vere smatrao fluidnim konceptom: ne apsolutom koji je unapred dat, već apsolutom u postanku, koji se neprestano razvija. Njegova potraga za Izgubljenim rajem ekvivalentna je razvoju apsoluta, a kao cilj svoje potrage Brenan u pesmi „Šta ja to znam? Samo sebe...” (“What do I know? myself alone,...”) iz ciklusa *Sumrak nemira* u *Pesmama* određuje reč:

²¹⁸ Pesme iz ove zbirke doživele su veliku popularnost i masovno su se prodavale, iako predstavljaju možda i najlošije stihove koje je Brenan ikada napisao (Clark n.pag).

Šta ja to tražim? Tražim reč
Što će postati delo moći
Što će pokrenuti jazove mračne
I zvezde začeti iz njihove noći. (Brennan 48; McAuley, *A Map* 40)²¹⁹

Isto određenje konačnog cilja spominje se i u pesmi „Žuti gas tušti od ulice do ulice...” (“The yellow gas is fired from street to street...”) iz ciklusa *Ka izvoru*, u kojoj pesnik predskazuje i najavljuje budući uspeh svoje potrage: „idemo, dušo, reč spasenja smo našli / visoko u kuli naše hermetičke misli“ (Brennan 20).²²⁰

Kako je već pomenuto, reč koju je sam Brenan izjednačio sa Izgubljenim rajem jeste *poezija* (Macainsh 50); Džejms Mekoli na sličan način određuje tu reč spasenja kao *gnosis*, „delotvorno uzvišeno znanje pomoću kojeg čovek, koji je pao do stanja razjedinjenosti i uniženja, može ponovo zadobiti edensko stanje“ (*A Map* 40). Čovek, po Brenanovom viđenju, od samog rođenja postaje lutalica i putnik, čiji je dom sazidan na oluji i vetrovima;²²¹ čovek je večiti tragač za harmonijom koja počiva ispod haotične površine postojanja, tragač za rajskim vrtom iz kojeg je proteran zbog svoje želje za znanjem (Green, *History* 1: 465). Haotičnost jeste zapravo „simbol apsolutnog medijuma“ – pri čemu je medijum umetnička forma – i, prema Brenanu, „vrhovna lepota [i] najveći red koji postoji“ (cit. u Macainsh 50). Red i harmonija se ne postižu kroz filozofiju i intelektualnu delatnost, već pomoću kontinuuma forme koji postoji u univerzalnoj poeziji, kakvom je Brenan smatrao poeziju simbolizma.

6.2. Predanje o Lilit i užas istorije

Kristofer Brenan je, poput Malarmea ili Vilijama Blejka, stvarao u poeziji sopstvene simbole (Green, *History* 1: 467), a ključni simbol njegovih *Pesama* prema Buhažuru jeste sfinga, koja se pojavljuje četiri puta i predstavlja erotsku opsesiju (Buhagiar 115). Sfinga je čuvarka tajni, što je povezuje sa simboličkim predstavama Lilit; povezana je s njom i na osnovu čudovišnog animalno-ljudskog izgleda, a i po ulozi koju ima u mitu o Edipu, naime, da pustoši zemlju i proždire ljudska bića (Bril 110). Prema Hansordovoj i

²¹⁹ What do I seek? I seek the word
that shall become the deed of might
whereby the sullen gulfs are stirr'd
and stars begotten on their night.

²²⁰ “soul, let us go, the saving word is won, / down from the tower of our hermetic thought.”

²²¹ Ovu misao Brenan je preuzeo iz kabalističkog učenja.

Grinu, primarni simbol *Pesama* je sama Lilit, kroz koju Brenan predstavlja žensku seksualnost, kontekstualizovanu u okviru priče o potrazi za rajem. Biblijski mit poistovećuje Lilit sa izvorom svih demonskih sila, dok Brenan, koji je trideset sedam godina života proveo udaljen od hrišćanstva, identifikuje njen lik sa izvornom, prvobitnom i prirodnom lepotom, i otvoreno je u ciklusu *Šuma noći* brani od predstave koju joj je nametnuo hrišćanski mit (Hansord 3). Na ovaj način, Brenan donekle dekonstruiše starozavetnu priču o blaženom životu prvog čoveka Adama i majke ljudskog roda Eve, kao i priču o padu čoveka iz božije milosti i gubljenju praiskonske nevinosti. On, naime, život Adama i Eve u Edenskom vrtu posmatra kao prvobitni pad iz jednog ranijeg stanja blaženstva, u kome je uloga žene i majke pripadala Lilit, a njegova pesnička potraga za Izgubljenim rajem postaje potraga za pre-edenskim rajem, u kome su „bog i čovek, misao i materija, telo i duša, kao i sve druge dihotomije, izmireni” (Hansord 3). Brenan zasniva potragu na isticanju lika kome je u *Bibliji* dato marginalno mesto, te tako vrši preispitivanje tradicionalnog mita, dok istovremeno nalašava i sopstvenu, ličnu pobunu protiv hrišćanskog učenja.

U predavanju o biblijskim slikama kojima se predstavljaju žene i sjedinjenje muškarca sa ženom, Nortrop Fraj pruža klasifikaciju ženskih likova iz *Biblije*. Klasifikaciju počinje od svoje uobičajene podele na slike apokaliptičnog (idealnog), demonskog i ljudskog sveta, pri čemu imaginarijum ove treće kategorije prikazuje likove koji predstavljaju „ljudsku prirodu u tom smislu da nisu ni u potpunosti zli, niti sasvim idealni, već samo nesavršene ličnosti koje prolaze kroz proces iskupljenja“ (Frye and Macpherson 53-4). Likove žena iz *Biblije* Fraj deli u dve grupe: likove majki i likove nevesta, a obe grupe imaju predstavnice u sve tri kategorije.

U idealnom, božanskom svetu, nevesta je simbolički predstavljena likom neveste iz „Pesme nad pesmama“. Ova nevesta istovremeno metaforički predstavlja i zemlju, plodno tlo i sve što raste na njemu, pa tako brak između nje i Solomona simbolički označava sjedinjenje kralja i njegove zemlje. Paralela se pronalazi i u sjedinjenju Hrista sa sledbenicima: u tom slučaju, svi vernici su zapravo samo kolektivno prikazana figura neveste, koja se u Knjizi Otkrivenja poistovećuje sa Jerusalimom, božijim gradom. S druge strane, u demonskom svetu pandan Jerusalimu jeste Vavilon, s kojim se poistovećuje lik Velike Bludnice iz Knjige Otkrivenja, demonske neveste čiji se prototip pronalazi u Starom zavetu u Džezabeli (Frye and

Macpherson 55). Nevesta iz kategorije ljudskog sveta jeste bludnica kojoj su gresi oprošteni. Ovi gresi nisu oni koje žena čini prema muškarcu, već prema veri i Gospodu, pokušavajući da prekine sveti ugovor koji postoji između Boga i ljudi, ugovor koji bi „Bog mogao da raskine, ali zbog svoje prirode to ne želi, a koji čovek, strogo govoreći, ne može raskinuti iako večito to pokušava“ (Frye and Macpherson 55). U Novom zavetu, nevesta je u ljudskom svetu predstavljena u liku Marije Magdalene, grešnice iz Jevanđelja po Luki koja je dobila oprostaj za grehe i koju je spasio sam Isus.

Idealna, božanska majčinska figura u *Bibliji* je Devica Marija, ili, po jednoj od tri postojeće biblijske priče o rođenju Mesije – priči datoj u Knjizi Otkrivenja – mistična žena zaodenuta suncem i krunisana zvezdama. Ovaj ženski lik, sličan kakvoj paganskoj boginji, predstavlja istovremeno Kraljicu Nebesa i majku proroka. Tip majke iz kategorije ljudskog pronalazi se u likovima Eve i Rahilje, simboličke majke Izraela u Jevanđelju po Matiji. U kategoriji demonskog sveta *Biblija* ne daje tip majke, ali ovaj ženski lik pronalazi se u kasnijim legendama koje su iz *Biblije* proistekle. Demonska majka je, prema Fraju, Lilit, koja se u *Bibliji* spominje samo jednom, u starozavetnoj Knjizi proroka Isaije, koja je sastavljena u 8. veku pre Hrista i govori o povratku u Zemlju prvobitnog haosa. Lilit je u njoj noćno čudovište nalik na sovu; tek u kasnijoj legendi ona postaje prva Adamova žena i majka svih demona i palih anđela (Frye and Macpherson 54).²²²

U tradicionalnom predanju, legendama, folkloru i mitovima velikog broja evropskih, afričkih i bliskoistočnih naroda prisutan je demonski ženski lik, koji ima sličnosti sa biblijskom Lilit i često je povezivan sa vodom, izvorima ili bunarima. Ovaj lik nosi htonska obeležja i predstavljen je kao noćno čudovište, koje otima i proždire decu, ili ih guši pri rođenju, a takođe napastvuje muškarce u snu, obuzima ih snažnom erotskom mahnitošću i na kraju čini neplodnima. Iako postoji pod raznim imenima i u raznim obličjima, etimološki i semantički se sva navedena svojstva ženskog demona povezuju sa mitskim bićem Lilit, čije poreklo, kako tvrdi Žak Bril (Jacques Bril) treba tražiti u sumersko-vavilonskoj kulturi, čiji pandemonijum stravičnih bića i zlih duhova pominje i demona Lilu, koji simboliše blud i raskalašnost (68), kao i njegovog ženskog

²²² Poistovećivanje Lilit sa noćnom pticom dovodi je u vezu i sa vampirima iz slovenskih legendi. Prevodioci *Jerusalimske Biblije* uvode ime Lilit i u Knjigu o Jovu, na osnovu njene semantičke povezanosti sa prestupom i prokletstvom (Bril 80); rečnici hebrejskog jezika pod odrednicom „Lilit“ daju značenja *sova* ili *sirena*, čime se iznova ukazuje na njenu povezanost sa mrakom ili vodom.

pandana, nezajažljivu devicu Lilitu koja napada oženjene muškarce i njihove domove iz kojih otima i proždire decu (72). Hebrejske knjige *Talmud* i *Zohar* pominju Lilit kao noćno stvorenje ženskog lica i duge kose, sa krilima; ono davi decu i sisa im koštanu srž, a muškarce koji spavaju sami tera da masturbiraju, pa se iz njihovog prosutog semena rađaju demoni (Bril 90). U *Zoharu* se ovo zavodničko čudovište smatra Bludnicom, Prokletnicom, Grešnicom, Crnom, a takođe se navodi i da je prebivalište Lilit u moru, što je čini srodnom sirenama iz grčke mitologije (Bril 90). Premda se u *Bibliji* pominje samo jednom, brojna su indirektna pominjanja ženskog čudovišta u judeo-hrišćanskom predanju: u Psalmu 91 ovo čudovište izjednačeno je sa bolešću koja mori ljude u podne; demon Podneva pojavljuje se i u legendi o Gerberu od Orijaka, kasnije papi Silvestru II; pretpostavlja se da je jedna od žena koje dolaze pred cara Solomona u epizodi „Solomonov sud“ iz Prve Knjige o carevima upravo Lilit (Bril 91-2). Pored navedenih primera, Lilit se često poistovećuje se kraljicom od Sabe, koja je dugo smatrana proždiračicom dece i demonskom vešticom (Bril 93). Kraljica od Sabe jeste posednica zagonetki – ona dolazi Solomonu sa posebnim darovima, mirisima, zlatom i dragim kamenjem, i iskušava ga zagonetkama – po čemu je srodna slovenskoj Serpolnici ili grčkoj sfingi (Bril 93-4). Hebrejsko predanje o Lilit kao „prvoj Evi“, prvobitnoj Adamovoj ženi, prvi put se javlja u kabalističkoj knjizi *Alfabet Ben Sirin*, delu koje najverovatnije datira iz 11. veka, a postojanje „dve Eve“ jeste pokušaj da se objasni paralelno postojanje dve priče o stvaranju čoveka u Knjizi Postanja.

Po prvoj od ove dve priče, Bog stvara muškarca i ženu po svojem obličju; po drugoj i poznatijoj priči, stvara najpre muškarca od zemaljskog praha, a potom ženu – Evu – od Adamovog rebra. Objašnjenje ovih različitih priča o postanju koje pruža *Alfabet Ben Sirin* javlja se, u sličnom obliku, i u Platonovoj *Gozbi*, legendama američkih Indijanaca i *Talmudu*, a zasniva se na shvatanju prvog čoveka kao neke vrste androgina bića. Adam i Lilit, naime, otelovljuju muški i ženski princip i zajedno funkcionišu na principu ravnopravnosti i jednakosti muškarca i žene. Bekstvo Lilit iz Edenskog vrta prouzrokovano je, po *Alfabetu Ben Sirinom*, upravo Adamovim tvrdoglavim nastojanjima da sebe postavi za glavu porodice, a ženu u potčinjeni položaj:

Kada je Lilit postalo jasno da je Adamova tvrdoglavost beznadežna, odlučila se na poslednji mogućan postupak: zazvala je ime Neizrecivog. Tad je na čudesan način dobila krila i kroz vazduh pobegla iz Edenskog vrta. (Bril 98)

Adam je tada, slomljen bolom, preklinjao Boga da mu vrati Lilit, pa je Bog poslao tri anđela po nju. Kako nije želela da se vrati, kažnjena je surovo, presudom da će svaki dan donositi na svet mnogu decu i da će po stotinu njenih sinova umirati svakoga dana. Ovu presudu anđeli su ublažili dodelivši joj svaku moć nad novorođenom decom, u trajanju od osam dana nad dečacima, odnosno dvadeset nad devojčicama (Bril 98). Prokleta Lilit iz ovog hebrejskog predanja kasnije se udala za Samaela, gospodara svrgnutih anđela, ali je večito gajila ljubomoru prema Adamovoj drugoj ženi, Evi, te je tako u poznijem hebrejskom predanju postala ubica Evine dece, pa i sama zmija koja je Evu navela na greh: „[n]jen osvetnički duh čini da iznad zakonom dopuštene sreće lebdi njena pretnja; demonsko mnoštvo potomaka koje će roditi Samaelu nastaniće zemlju“ (Bril 99).

Kao ključni elementi do sada navedenih mitoloških i biblijskih priča izdvajaju se sledeći: biće koje određujemo kao Lilit je ubica dece (i muškaraca); ona je majka demoni i/ili nesrećnika osuđenih na smrt u mukama; Lilit poseduje tajanstveno znanje nedostupno ljudima; Lilit nije podređena muškarcu, već njemu ravnopravna ili čak jača od njega. U grčkoj mitologiji se ovo biće prepoznaje u lamijama (ženskim duhovima koji zavode mladiće i isisavaju im krv) ili Lamiji (prema pesniku Teokritu, kćeri kralja Bela i Libije), Zevsovoj ljubavnici koja je, nakon što je Hera poubijala svako dete koje je ona rodila, pobjegla u pećinu i postala ljubomorno čudovište što proždire decu majki srećnijih od nje (Bril 102-3). Dalje paralele iz grčke mitologije pronalaze se u likovima sirena i harpija:

Izgleda da su sirene plod spoja jedne drevne bajke o opasnostima prvobitnog moreplovstva i istočnjačke slike žene-ptice koja otima živa bića i određuje im sudbinu. ... Za harpije se smatra da se dočepavaju dece i duša. Njihova imena evociraju istovremeno i noć i snažan vetar²²³ ... Isto kao i sirene, i njih predstavljaju kao krilate žene, ili pak ptice sa ženskom glavom ... Imale su oštre kandže, a ponekad i konjsku grivu. (Bril 106-7)

Rimska mitologija pruža pandan ovim bićima u liku Ehidne, zmije otrovnice sa ženskim licem. Ehidna vodi poreklo od Forka, sina Geje i Ponta, i njegove sestre Keto, od kojih takođe potiču i gorgone, od kojih je najpoznatija Meduza, iz čije glave umesto

²²³ Imena harpija su Kelajna, što znači Mračna, Okipeta – Brzo krilo, i Aelop – Munjevita. Posebno druga i treća ukazuju na povezanost sa konjima, o čemu je bilo reči u prethodnom poglavlju; ova povezanost očuvala se i u etimologiji reči *košmar/noćna mora* (eng. *nightmare*), čiji se koren povezuje kako sa značenjem „smrt“ (posebno lagana smrt gušenjem), tako i sa značenjem „kobilica“.

kose rastu zmijske.²²⁴ U potomstvo Ehidne ubrajaju se, između ostalih, Sfinga i Skila, strašno morsko čudovište sa zmajskim telom prekrivenim psima i vucima koji proždiru prolaznike, kao i Aždaje. Kao jedna od retkih „ukroćenih“ i benevolentnih potomkinja Lilit, u pre-helenskoj mitologiji javlja se Ejlejtija, boginja porođaja, čije je pak ime etimološki povezano sa istočnjačkom boginjom noći Alilat. Ipak ne u potpunosti dobroćudna, Ejlejtija je prijateljica Artemide, kojoj se pripisuje bol koji usmrćuje žene na porođaju (Bril 113). Osim sa Alilat, Ejlejtija je imenom povezana i sa Meluzinom (ona koja iznosi na svetlost), vladarkom tajnama voda, fontana i bunara, zloćudnim bićem o kome se legenda posebno raširila u Francuskoj nakon 14. veka,²²⁵ a takođe i sa germanskim predanjima o Lorelaj, kćeri voda koja sedi na steni na obali Rajne i češlja dugu plavu kosu, dok čarobnim glasom i pesmom privlači lađare i vodi ih u smrt.²²⁶ Arapski folklor²²⁷ poznaje biće sličnih osobina, Kharinu, noćnu utvaru koja dolazi da kinji decu. Njeno ime potiče od arapske reči za rog, koji Bril na osnovu metaforičke sličnosti povezuje sa Meluzininim zmijskim repom, ili ribljim repom sirena (132).

Zmijolika Ehidna i njeno potomstvo, Meduza i Meluzina upućuju nas iznova na biblijski mit, u kojem se, kao srodnice Lilit, javljaju u obličju zmijske iz Edenskog vrta, koja simbolizuje lukavost i opasnost, zatim smrtnost, ali isto tako i njima

²²⁴ Ovde se ponovo nadovezujemo na prethodno poglavlje, u kojem je uspostavljena metaforička sličnost između Meduze i jezera Valun iz Losonove balade (metonimije divlje zemlje koja u mitu o bušu proždire svoju decu). Paralela se proširuje i na mit o Anzaku: Ahil je bio učenik Hirona, koji je, kao i Pegaz, povezan sa konjima. Dok je Pegazova majka Meduza (a otac Posejdon), Ahilova majka je boginja mora Tetis. Može se primetiti da je metaforička slika majčinstva kod do sada analiziranih pesnika povezana uvek sa morem ili vodom. Ova slika postoji, kako ćemo u narednom poglavlju videti, i kod Keneta Slesora, koji postanje i početak (povezan sa majčinstvom) vezuje precizno za more.

²²⁵ Legendu o Meluzini zapisao je u 14. veku Žan d'Aras u *Hronici o Meluzini* (Jean D'Arras, *Chronique de Mélusine*). Meluzinu i njene sestre, Melior i Palatinu, majka Presina je kaznila zbog mržnje prema ocu, koju je sama usadila u njih. Meluzinu je pretvorila od struka naniže u zmiju; zmijski rep se pokazivao na Meluzini svake subote. Meluzina beži u Francusku, tamo postaje kraljica vila (majka Presina je vila) i upoznaje Remondena kraj Fontane žeđi. Remonden se ženi Meluzinom pod uslovom da je nikada ne vidi subotom (isti uslov koji je i Presina postavila Meluzininom ocu, koji se u nju zaljubio nakon što je čuo kako peva). Svoje natprirodne vilinske moći Meluzina koristi da sazida mnoge zamke, ali pati zbog toga što svi zamkovi imaju neku manu, baš kao što se svako njeno i Remondenovo dete rađa s neakvim defektom. Nakon što mu je rođak usadio sumnju da se njegova deca možda rađaju iz nekih tajnih Meluzininih susreta sa drugim čovekom, susreta koji se odvijaju upravo subotom, Remonden buši rupu na vratima Meluzininih odaja i prve subote opaža čudovišno biće – poluzmiju. Ovu tajnu će čuvati neko vreme, ali nakon što njegov najstariji sin podmetne požar u manastiru, optužiće Meluzinu da je zmija koja je obešćastila njegov rod. Meluzina odleće iz zamka, nakon čega postaje okrutno biće koje nasrće na prolaznike i otiima im decu.

²²⁶ O etimološkoj srodnosti imena Meluzine i Lorelaj videti: (Bril 133). Funkcionalna sličnost između Lorelaj i grčkih sirena je očigledna.

²²⁷ Alžirsko usmeno predanje takođe govori o ženskom demonu sa karakteristikama koje poseduje i Lilit, pod imenom *Oumm eč Cibyan* (Bril 129-32).

suprotstavljene pojmove mudrosti i besmrtnosti.²²⁸ U Knjizi Otkrivenja, zmija iz Edenskog vrta postaje veliki zmaj, đavo, ili Satana (Ferber 186). Starije simboličko značenje zmije kao oličenja mudrosti i znanja obnovile su dve gnostičke sekte iz prvog i drugog veka nove ere: Naaseni iz Frigije u Maloj Aziji, koji su ime preuzeli od hebrejske reči za zmiju, *nahas*, i Ofiti, čije ime vodi poreklo od reči *ophis*, grčkog naziva za zmiju:

Čini se da su oni verovali da je zmija u vrtu pokušavala da donese istinsku mudrost i odlike božanskog Adamu i Evi, koje je opaki Bog Stvaralac zarobio u palom svetu; kao otelotvorenje gnozisa ili mudrosti, zmija će se ponovo spustiti na svet u liku Hrista. Odjeci ove inverzije hrišćanskih simbola mogu se naći kod Šelija ... Kitsova pesma „Lamija“ može se shvatiti kao još jedno odstupanje od ortodoksnog učenja, jer lepa žena-zmija koju Licije voli biva poražena od strane hladnog i skeptičnog filozofa; mudrost ove zmije nalazi se u imaginaciji i ljubavi. (Ferber 186-7)

Čini se i da se Kristofer Brenan u *Pesmama* u velikoj meri oslanja na svoje gnostičke i romantičarske prethodnike²²⁹ i njihovo preispitivanje biblijskog značenja zmije. Zmija, koja je ovde Lilit („grozna Ehidna“ [Brennan 72]; „njene zmije šište k'o kad ko gazi po suvom granju“ [74], „ma koja od žena-zmija“ [63], „reptilka“ [64]; „zmijsko leglo“ [73]),²³⁰ predstavlja i kod njega večitu božansku mudrost od koje se čovek udaljio padom u Edenski vrt – a nakon ovog biblijskog pada usledio je samo dalji i dublji sunovrat čovečanstva.

Ciklus *Ka izvoru* (prvi u *Pesmama*) prikazuje upravo strahotne slike pustoši u kojoj pesnički subjekat obitava. Brenanov svet je u ovom ciklusu umrtvljen i siv,

²²⁸ Zmija se simbolički povezuje sa besmrtnošću jer, kao i priroda, poseduje sposobnost stalnog obnavljanja sezonskim svlačenjem kože i označava „stvaranje i uništenje, zatvoren krug“ (Hansord 6). Zmija kao stari simbol večnosti – *uroboros* – najverovatnije vodi poreklo iz drevnog Egipta i predstavljena je u umetnostima slikom na kojoj jede svoj rep, opisujući na taj način krug (Ferber 190).

²²⁹ Već je bilo reči o tome kako je Brenan cenio Šlegela i Novalisa. Bitno je naglasiti i to da je simbolizam koji je Brenan zastupao u osnovi bio romantičarski pokret. U predavanju održanom 1904. godine, Brenan govori kako se simbolizam u nemačkoj književnosti manifestovao, u periodu kada je u Engleskoj stvarao Vilijam Blejk, kao romantizam (Macainsh 47). Radi se o terminološkoj dvosmislenosti: romantizam je Brenanu dao teorijsku osnovu za njegovu poetiku (Macainsh 47), ali romantizam je on prepoznao u francuskom simbolizmu, aktuelnom i vreme kada je stvarao, te je termin *simbolizam* koristio jednako za francuske savremenike i nemačke pesnike s kraja 18. i početka 19. veka. Od pesnika romantizma Brenan preuzima i platonovsku teoriju o pre-egzistenciji duše: „jer sigurno je ovaj nestalni svet sna / dotaknuo onu daleku stvarnost / iz rajskog sećanja“ (“for sure this floating world of dream / hath touch'd that far reality / of memory's heaven”) (Brennan 24).

²³⁰ “foul Echidna”; “her snakes make the dry noise of trodden sticks”; “whatsoe’er of serpent-wives”; “reptile”; “serpent-brood”. Stihovi su uzeti iz grupe pesama objedinjenih ispod podnaslova *Senka Lilit* (ciklus *Šuma noći*). U istoj grupi pesama, ona se spominje i kao sirena, lamija, Meluzina, vampir i veštica, Himera (Brennan 63), te zatim sfinga, izvajana od kamena (70, 72). Navedeni su samo neki od primera.

domovi su bez duše, ognjišta zgasla, a crkve zamrle. Ljudi su svedeni na usahle senke koje koračaju neljudskim gradom, u slici ne mnogo različitoj od one koju opisuje T.S. Eliot u *Pustoj zemlji* ili „Gerontionu“.²³¹ Pjesma „Velika povorka sjaja i mladosti je prošla“ pruža sličnu sliku opustošenog grada:

Velika povorka sjaja i mladosti je prošla
s njom prezrivi standardi i poplava drčnog zvuka,
ja ostajem sam, žalosni gost,
ovde gde se gostionica srušila,
lišena topline i života, a maleni grad
počiva hladan i razoren, istrošivši hrabrost,
opustošen, opustošen vetrom, ni prašina se tu ne sleže. (Brennan 15)²³²

Svetlosti nema, jer dan je „uhvaćen za gušu i zadavljen na velikom smetlištu običnog sveta“ (Brennan 15).²³³ Pesnik dalje govori o svom putu ka ostrvu svetlosti:

No ako mi ova gola razorena pustoš ne pruži dom
i ako nebo osujeti moj večernji let, bolje je
da gnevna noć obmota nemirnu zemlju užasom, ili da
otpuzim natrag, tamo gde stara crkva
stoji na stazi našega jutra, i u horu
iza gvozdenih rešetaka, među rdavim
grobnicama i grbovima, tamo gde se ostrvo svetlosti
gnezdi u prijateljskoj pomrčini, ispevam
ponosne himne na davno zaboravljenom jeziku. (Brennan 15)²³⁴

Pesnik sanja o tom ostrvu svetlosti i nekom svitanju koje bi ga prenulo iz neprekidne tmine i hladnoće. U Brenanovim pesmama vlada jesen: „Jesen: godina tmulo diše dok

²³¹ Slika koja je ovde parafrizirana je iz pesme „Žuti gas tušti od ulice do ulice...“:

The yellow gas is fired from street to street
past rows of heartless homes and hearths unlit,
dead churches, and the unending pavement beat
by crowds – say rather, haggard shades... (Brennan 18)

²³² The grand cortège of glory and youth is gone
flaunt standards, and the flood of brazen tone:
I alone linger, a regretful guest,
here where the hostelry has crumbled down,
emptied of warmth and life, and the little town
lies cold and ruin'd, all its bravery done,
wind-blown, wind-blown, where not even dust may rest.

²³³ “Day, / ta'en at the throat and choked, in the huge slum / o' the common world”

²³⁴ But if this bare-blown waste refuse me home
and if the skies wither my vesper-flight,
'twere well to creep, or ever livid night
wrap the disquiet earth in horror, back
where the old church stands on our morning's track,
and in the iron-entrellis'd choir, among
rust tombs and blazons, where an isle of light
is bosom'd in the friendly gloom, devise
proud anthems in a long forgotten tongue

teče ka izdisaju“, „u tvojoj kasnoj večeri oktobra“ (Brennan 12, 24);²³⁵ i poslednja pesma u prvom ciklusu nosi prizvuke dolazeće zime: „Zimsko je veče bistro i hladno...“ (Brennan 38), dok svetlost i izvor za kojima on traga pripadaju proleću. Ako čitamo ciklus *Ka izvoru* kroz mitsku analogiju između godišnjih doba i ljudskog života (ili puta čitavog čovečanstva), Brenanov čovek bi, posle više vekova pustoši i patnje, trebalo da se vrati u prvobitno (i odavno zaboravljeno) rajsko stanje nevinosti. Ovaj ponovni početak Brenan u navedenoj pesmi smešta u tminu crkve: sa istog mesta od kojeg je potekla njegova prvobitna i potom izgubljena vera, sada započinje novi ciklus, potraga za smislom koju će Brenan – ne više kao vernik, nego kao umetnik – sprovesti kroz poeziju. Ovakav narativ, koji se zasniva na gubitku i ponovnom zadobijanju blagostanja koje je čovek posedovao, takozvani „U obrazac“, predstavlja osnovnu narativnu strukturu *Biblije*, kako na opštem planu, tako i u okviru pojedinih biblijskih priča. Na samom početku Starog zaveta, Adam gubi drvo i vodu života, da bi se poslednja knjiga Novog zaveta završila proročkom vizijom o vraćanju drveta i vode života čoveku (Frye and Macpherson 22). Istu strukturu imaju i biblijske priče o Jovu ili bludnom sinu (Frye and Macpherson 23) i ona predstavlja osnovni narativni obrazac komedije, koja počinje od stanja sreće i blaženstva, zatim opisuje nepredviđene nedaće i probleme, da bi se na kraju opet uspostavili blaženstvo i ravnoteža s početka priče. U Brenanovim *Pesnama*, međutim, ne dolazi do zatvaranja ovog kruga, a u poslednjem ciklusu *Lutalica* ostaje na putu, tražeći i dalje izvor s početka *Pesama*. Ovakva putanja junaka evocira strukturu eshatološkog mita: ukidanje Sveta istorije (u smislu u kojem o njemu govori Elijade) koji je već u stadijumu propadanja i truljenja,²³⁶ i ponovni početak Sveta mita u nekoj neodređenoj budućnosti. Brenanov junak je, u ovom kontekstu, čovek izložen „užasu istorije“, u kojem više ne postoji filozofski ili moralni sistem koji bi mu omogućio makar i supstitutivnu obnovu kroz određeni ritual. Užas istorije predstavlja rezultat gotovo dvomilenijumske vladavine hrišćanstva, a obnova je moguća samo na individualnom nivou (*The Myth of the Eternal Return* 129), na kojem i Brenanov *Lutalica* pokušava da nađe spasenje kroz preispitivanje tradicionalnog hrišćanskog mita i novo otkrivanje iz njega prognane Lilit.

²³⁵ “Autumn: the year breathes dully towards its death”; “in your late October eve”

²³⁶ Brenan često i ne samo u poeziji diže glas protiv fragmentacije života, deljenja i razlomljenosti, koje su u velikoj meri prouzrokovale industrijalizacija u devetnaestom veku i rušenje samih temelja vere. Nakon mehanizacije života i gubljenja vere, umetnost postaje jedina sfera u kojoj se može pronaći spas za pomenutu razlomljenost (Macainsh 55).

Elijadeov užas istorije kod Brenana se manifestuje i na formalnom planu – kao ranije pomenuta haotična forma koja je simbol apsolutnog medijuma, a samim tim i najuzvišenije umetnosti. Kako Elijade navodi,

Određena količina patnje neminovna je za čovečanstvo (a pod terminom „čovečanstvo“ svaka osoba podrazumeva one ljude koje poznaje) zbog jednostavne činjenice da se čovečanstvo nalazi u izvesnom istorijskom trenutku, tačnije, u kosmičkom ciklusu koji je u fazi opadanja ili se približava kraju. Svaki pojedinac ima slobodu da se povuče iz ovog istorijskog trenutka i nađe utehu od zlokobnih posledica, bilo u filozofiji, ili u misticizmu. (*The Myth of the Eternal Return* 131)

Upravo je povlačenje iz istorijskog trenutka ključna karakteristika Brenanovih *Pesama* i njegov način uspostavljanja reda. Zbog toga se i narativni „U obrazac“ ne ispunjava do kraja poslednjeg ciklusa, jer, sve dok postoji kontinuitet u potrazi Lutalice, pesniku je omogućeno da u umetnosti (pa čak i misticizmu) pronađe utočište od modernog posrnulog sveta. Izvor je tako samo obećanje, koje jedino kao takvo i može predstavljati cilj potrage; konačno lociranje ovog izvora značilo bi ujedno i otpočinjanje novog ciklusa istorije koji bi, u krajnjem ishodu, ponovo doneo patnju svetu i čovečanstvu. Potraga je stoga jedini način borbe protiv užasa istorijskog bivstvovanja; kako Brenan navodi „krenite: iako put je težak, a kiša zamagljuje cilj, / ostanak je jednak smrti koju san ne može umiriti“ (95).²³⁷

Kao osnovne motive koji se javljaju u ciklusu *Ka izvoru* izdvajamo već prikazani neljudski grad, u kojem vlada suša i ljudi ispijaju tišinu, a iz svake duše se u snu luči otrov koji ubija cveće i truje žive potoke (Brennan 18);²³⁸ i more, koje nepremostivom dubinom i tišinom razdvaja ljude jedne od drugih. Otiskivanje na more je „neophodno zlo, prelazak onoga što razdvaja ili otuđuje“ (Auden 7),²³⁹ a tišina otežava pesnikovu potragu, jer on traži reč. Kao i neljudski grad, more takođe ukazuje na postojeći kaos, bezobličnost i/ili pustoš koji vladaju u svetu i koji prethode stvaranju koje se očekuje (*The Myth of the Eternal Return* 10). Pesnik moli za spas i izbavljenje, za pročišćenje koje će doći kroz potop ili razbuktali plamen (cf. *The Myth of the Eternal Return* 59, 66) i pita se ko će čoveku vratiti davno izgubljenu nevinost:

²³⁷ Iz pesme „Izadite, izadite, vi pokorne duše, zašto želite umreti?..“ (“Come out, come out, ye souls that serve, why will ye die?..”, ciklus *Lutalica*): “go: tho’ the going be hard and the goal blinded with rain / yet the staying is a death that is never soften’d with sleep.”

²³⁸ Ponovo iz pesme „Žuti gas tušti od ulice do ulice...“: “from each rotting soul distil in dreams / a poison, o’er the old earth creeping slow, / that kills the flowers and curdles the live streams”

²³⁹ U nastavku *Pesama*, u *Šumi noći*, junak će biti jasnije definisan kao duša koja luta po morima.

Pogledaj! Vekovima vučemo ovu bolest što traje
kroz mnoge gadne ulice i satrule grobnice,
sve dok ne ostane grada s kulama i pocrnelim drvećem
koji ne smrdi na nas i nije poprskan krvlju našom i suzama. (Brennan
19)²⁴⁰

I u nastavku Brennan daje spisak gradova, od postanja do savremenog doba: London i Taršiš, Rim, Pariz, Tadmor i Ninivu. Svi neimenovani ljudi iz pesama ciklusa *Ka izvoru* – kolektivno *mi* – simbolički predstavljaju Adama, čije je izgnanstvo iz Edenskog vrta u divljinu praćeno dvema simboličkim slikama u *Bibliji*: slikom mora, koje je predstavljeno kroz Veliki potop, i slikom paganskog grada, najpre onoga koji Kain osniva u dalekoj zemlji (Frye and Macpherson 23-4). Na ovaj način – identifikacijom Lutalice i ostalih likova u *Pesmama* sa Adamom – Brennan učvršćuje povezanost sopstvene poetike sa eshatološkim mitom.

Izvesni manifest potrage izložen je već u prvoj pesmi zbirke, „1893“ (“MDCCCXCIII: A Prelude”). Brennan ovde govori o zlatnim danima prošlosti, „slatkoj zori dana Lepote“, nežnoplavim nebesima i zelenim poljanama, o „skrivenoj svetlosti“ na koju pesnik čuva sećanje, dok je zarobljen u mračnom zimskom snu (6).²⁴¹ Reference na Lilit prisutne su kroz spominjanje Meluzine, a prisutna je i voda – traženi izvor ili šumski potok, koji u drugoj pesmi, „Sedeli smo zagrljeni sat ili dva skupa...“ (“We sat entwined an hour or two together...”) prerasta u more:

(koliko dugo ne znam) ispod borovog drveća,
čije su krošnje šuštale tog blagog prolećnog dana
...
sedeli i sanjali taj nestvarni čas skupa,
ispunjeni tišinom mora koja razdvaja
...
to podne beše kao neki zaboravljeni dan,
iz Života prognan tamo gde Vremena skoro i nema. (Brennan 10)²⁴²

²⁴⁰ Iz pesme „Žuti gas tušti od ulice do ulice...“:

And see! for ages have we dragg'd our long disease
o'er many a hideous street and mouldering sepulchres,
till not a capital of towers and blacken'd trees
but reeks with taint of us, drips with our blood and tears.

²⁴¹ “sweet dawn of Beauty's day”;
a tender blue

of petal-hearts that keep
thro' their dark winter-sleep
true memory of delight,
a hidden light.

²⁴² (how long I know not) underneath pine-trees

Ovim stihovima ukazuje se i na bitan element potrage Lutalice/Adama: sjedinjenje sa drugom osobom. Kako primećuje Džejms Mekoli, Brenanov Izgubljeni raj je često „slikovito predstavljen kao nevesta, a povratak u Eden je izražen rečima kojima se opisuju mladenci, kao brak, ili barem kao zaruke sa obećanjem ispunjenja [jedinstva u braku]“ (*A Map* 40). Mekoli pak u istom tekstu takođe navodi kako je Brenanov Izgubljeni raj prikazan jednako često i kao majka, „u čiju će se matericu svi individualni ljudski životi vratiti kao u kakvo iskonsko jedinstvo“ (40). Izgubljeni raj ujedno je i izvor za kojim se traga i koji predstavlja „u romantizmu ... izvor života ... 'dom', odgovor na čuveno romantičarsko pitanje: 'kuda lutamo'?“ (Macainsh 53). Budući da se kod Brenana Izgubljeni raj i izvor života pronalaze u pre-edenskom stanju, potraga za njima je jednaka potrazi za Lilit i sjedinjenju s njom. Lilit pritom označava, kako je već objašnjeno, demonsku majku, ali kroz svoj odnos prema Adamu predstavlja i nespitanu žensku seksualnost. Ključ Brenanove dekonstrukcije biblijskog mita nalazi se najpre u činjenici da likove majke i supruge stapa u jedinstveni lik, što Fraj prema svojoj tipologiji smatra neprihvatljivim, a zatim i u uzdizanju Lilit do statusa idealne majke.

6.3. Simbolizam ruže i arhetip majke

Nadovezujući se na stav Džejmsa Mekolija da Brenanove *Pesme* imaju naglašenu erotsku stranu, čemu se uzroci nalaze mahom u pesnikovom životu, Majkl Buhažur tvrdi da su i erotizam i biografski elementi u *Pesmama* od daleko većeg značaja nego što je Mekoli smatrao (Buhagiar 110-1).²⁴³ Štaviše, Buhažur smatra da je Lilit kao simbol u svojim raznim obličjima u *Pesmama* nastala prema modelu Elizabet Vert:

Možemo donekle ispravno okarakterisati [Elizabet] kao tip klasične boginje. Houart je opisuje na sledeći način: „Rečeno mi je od strane

that rustled ever in the soft spring weather

...

we sat and dreamt that strange hour out together
fill'd with the sundering silence of the seas:

...

That noon seem'd some forgotten afternoon,
cast out from Life, where Time might scarcely be

²⁴³ Buhažur između ostalog izjednačava Lilit sa pesnikovim libidom, jer je podsvest jedno od kraljevstava kojima ona vlada (119). S tim u vezi, potragu za njom određuje kao potrebu za seksualnim ispunjenjem koje Brenanu nedostaje u braku sa Elizabet. I Buhažur i Mekoli skreću pažnju na biografski motiv seksualne neispunjenosti u pesmi „Neće je spoznati, niti njenu nežnost“ (“He shall not know her nor her gentle ways”) iz ciklusa *Šuma noći* i na referencu na Elizabetinu nevinost pri ulasku u brak, koju je prema Buhažuru naglašavao i biograf Aksel Klark (Buhagiar 114).

poverljivih izvora da je gospođa Brennan, kada je stigla u Australiju, bila devojka blistave lepote – zlatokosa, plavooka, prava žena iz nordijskog sna.“ Kao i Apolonove, Elizabetine oči su imale boju plavog neba, a njena kosa je bila zlatna poput sunca. A Apolon je predstavljao dominantno božanstvo u helenističkoj kulturi četvrtog i petog veka pre nove ere, u periodu kojim je Brennan bio opčinjen. (Buhagiar 124)

Sam Brennan, kako dalje navodi Buhagiar, u pesmi koju je 1894. napisao u povratku iz Nemačke u Australiju, poredi svoju ljubav prema Elizabet sa poštovanjem prema klasičnom dobu (125). Premda ne dovodimo u sumnju uticaj koji je ljubav prema supruzi imala na Brennanovo stvaralaštvo, kao i njegov život uopšte,²⁴⁴ u ovom se ne slažemo sa Buhagiurovom tvrdnjom. Dok mnoge pesme zasigurno sadrže reference na neke događaje iz pesnikovog života, o istinskoj mitologizaciji Elizabetinog lika u *Pesmama* se ne može govoriti objektivno i bez prevelikog učitavanja biografskog značenja u Brennanovu poeziju. Čini se verovatnijim da se pesnik koji je tragao za apsolutom, vrhunskom transcendentalnom lepotom i univerzalnom simboličkom formom iza koje stoji čitava filozofija okrenuo kolektivnom pre nego li individualnom, te lik Lilit zasnovao na postojećim arhetipovima.

Iako polazi od biblijski ustanovljene predstave Lilit kao demonskog i čudovišnog bića, Brennan joj postepeno – a posebno na kraju grupe pesama naslovljene *Senka Lilit*, gde joj daje glas kroz poduži monolog – pridaje značenje živototvorne i obnavljajuće sile. Lilit tako otelovljuje sve žene i pesnik (ili junak) joj se obraća rečima: „O, ti mati, il' sestro, il' nevesto moja“ (Brennan 67). Prvenstveno je Lilit ipak predstavljena kao majka: Brennanov mit u grupi njoj posvećenih pesama konstruisan je na osnovu simboličke veze između materice i Edenskog vrta (McAuley, *A Map* 40)²⁴⁵ i na osnovu simbolizma ruže, koja je prema Džudit Rajt ključni simbol *Senke Lilit* (cit. u Hansord 8), gde se povezuje upravo sa Lilit – dok je u tradicionalnim simboličkim prikazima čudesna ruža nebeska izjednačena sa Devicom Marijom.

Ruža je u ciklusu *Ka izvoru* predstavljena kao tek napupeli cvet – *rose unfurl'd*.²⁴⁶ U ciklusu *Šuma noći*, opisana je kao „ruža nebeska u cvatu“ (Brennan 56),

²⁴⁴ Mekejš također ističe da se ključni uticaji na Brennanove pesme nalaze u simbolistima i njegovoj supruzi, iako ovaj autor naglašava Elizabetino nemačko poreklo kao glavni faktor tog uticaja (Macainsh 41).

²⁴⁵ Pri čemu je Brennanov Edenski vrt zapravo pre-edensko stanje jedinstva Adama sa Lilit; Edenski vrt sa Adamom i Evom već predstavlja razjedinjenje. Eva je viđena kao jednako zavodljiva kao i Lilit, ali ona čoveka otima od žudnje za visinama i primorava ga na obični život svakodnevice (McAuley, *A Map* 41).

²⁴⁶ Iz pesme „Bela zoro, što nenadano, slađano, nebo uzimaš...“ (“White dawn, that tak'st the heaven with sweet surprise...”).

mladenačka ili bračna ruža, simbol putenosti i seksualnosti. Pesnički subjekat traga za tom ružom, paralelno tragajući za „letnjom nevestom“:

ta dubina uspavane strasti guši moj dah,
ali tamo gde začarana sena okleva i stane
Sudbina se grči pred velikim prezirom smrti

O privij me na grudi čiji su damari vrela,
natopi mi čula dugim dahom od plamena,
pritisni me teškom vrelinom tvog leta. (Brennan 41)²⁴⁷

Čitav ciklus *Šuma noći* ispunjen je žudnjom, koju Mekoli i Buhažur, kako je gore navedeno, čitaju u ključu erotizma, i koja ostaje neispunjena dok pesnikovo „jalovo srce izgubljeno luta / po istom prostranstvu nemoćnih snova“ (Brennan 45).²⁴⁸ Žudnja je, međutim, povezana i sa opasnošću od gušenja (teškom vrelinom leta) i slikama vatre i dima: „u ovoj mučenoj krvi pod kojom ključaju / žudnje za pomračenom srećom, i svijaju / dim oko neke ruže radosti što retko se stiče“ (Brennan 62).²⁴⁹ „Ruža nebeska u cvatu“, dakle, postaje „ruža radosti“, a u nastavku *Šume noći* (u delu *Senka Lilit*) pesnik eksplicitnije govori o postojanju dve različite ruže:

1) odričući se Eve, koja je samo prerusena u suprugu, pesnički subjekat odlazi u potragu za „ređom ružom“, „ružom što neviđena krviri“ (Brennan 62), „besmrtnom zlatnom ružom“ (76).²⁵⁰

2) ruži koja izaziva mučninu, koja provodi uzaludne vekove u patnji (60) i vezana je za „lutajući grob u kome raste / gnjila gomila nekada milih latica“ (76).²⁵¹

Referencom na Evu dolazi se do njenog poistovećivanja sa drugom ružom, koje se pesnik odriče, kao što se odriče i biblijskog verovanja po kojem je Eva majka ljudskog roda. Lilit se pak identifikuje sa prvom ružom u poslednjoj pesmi ciklusa

²⁴⁷ “my summer bride”;

such depths of slumbrous passion drown my breath
but where the charmed shadow clings and stays
Fate cowers before that high disdain of death.

O take me to thy bosom's sultry beat,
steep all my sense in thy long breath of flame,
oppress me with thy summer's heavy heat

²⁴⁸ “my futile heart still wanders lost / in the same vast and impotent dreams”

²⁴⁹ “meet in this troubled blood whereunder seethe / cravings of darkling bliss whose fumes enwreath / some rose of rare-reveal'd delight”

²⁵⁰ “rarer rose”, “a rose that bleeds unseen”, “deathless rose of gold”

²⁵¹ “futile ages of the suffering [sickening] rose”; “within this wandering barrow grows / the canker'd heap of petals once caress'd!”. Navedeni su samo neki od primera.

*Šuma noći*²⁵² i postaje istinska majka svih ljudi, a ne demona, kako je bila predstavljena u hebrejskom predanju. Od demonske majke, Lilit kod Brenana postaje idealna majka (McAuley, *A Map* 40) i na samom kraju *Senke Lilit* biva poistovećena sa lepotom kosmosa, koja je, budući haotična, ujedno i najuzvišenija lepota koja postoji (Macainsh 50):

Sve tajne, svu ljubav, sve što um nam ni ne sluti,
ona nam budi, žalosna dok potraga nas ka njoj nosi:
svi bogovi, zvezde, pesme i duše ljudi
samo su retki dragulji u njenoj rasutoj kosi. (Brennan 76)²⁵³

Prema Jungu, arhetip majke se simbolično pojavljuje

u stvarima koje predstavljaju cilj naše žudnje za iskupljenjem, kao što su Raj, Kraljevstvo Božje, Nebeski Jerusalim. Mnoge stvari koje pobuđuju odanost ili veliko poštovanje, kao što su, primera radi, crkva, univerzitet, grad ili zemlja, nebo, tlo, šuma, more ili neka druga stajaća voda, ... podzemni svet ili mesec, takođe mogu biti simboli majke. ... [Ovaj arhetip] se može povezati i sa stenom, pećinom, drvetom, izvorom, dubokim bunarom. (157)²⁵⁴

Svi ovi simboli arhetipa majke mogu imati i pozitivno i negativno značenje, pri čemu se negativno povezuje sa vešticama, zmajevima i zmijama ili bilo kojim bićima koja čoveka mogu da udave ili progutaju – poput Lilit (Jung 158). Negativna strana arhetipa ukazuje na skrivanje i tajnovitost, mrak ili ambis, zavođenje i proždiranje i, uopšte, „sve što je neizbežno kao i sama sudbina“ (Jung 158), ili, Brenanovim rečima:

O mati, jedina,
gde li to se skrivaš,
kruno za samotno čelo,
nedro za umornog lualicu,
melemu za boli:
O mati,

²⁵² „Ova ruža, usne što ljube i mlada nedra...“ (“This rose, the lips that kiss, and the young breast...”)

²⁵³ All mystery, and all love, beyond our ken,
she woos us, mournful till we find her fair:
and gods and stars and songs and souls of men
are the sparse jewels in her scatter'd hair.

Prema Brilu, jedna od mitoloških ličnosti srodnih Lilit, velika mesečeva boginja Nut iz egipatske mitologije, predstavljena je nebeskim svodom: „Nut je majka svih zvezda koje guta u zoru i povraća u sumrak, tako da naizmenično proždire i obnavlja sopstvenu decu“ (179). Primećuje se i sličnost sa mističnom majkom iz Knjige Otkrivenja.

²⁵⁴ Brenanova Lilit je i „... oseka što vuče / ludačkom žudnjom, mahnita i blaga, / k nekom mračnom mesecu prostranstva, s one strane“ (“... a tide that draws / with lunatic desire, distraught and fond, / to some dark moon of vastness, hung beyond”) (Brennan 66); takođe i velika voda: „u mirnim vodama njenog pogleda / vrebaće zov sirena koji ga mami / niz hodnike smrti i grešne odaje tamne“ (“and in the quiet waters of her gaze / shall lurk a siren-lure that beckons him / down halls of death and sinful chambers dim”) (Brennan 71).

noćna –
nespoznatljiva –
O srce pregolemo da bi se pronašlo,
što naše sitne žudnje plaviš:
lutamo i ne uspevamo – (Brennan 65)²⁵⁵

Proždiranje dece od strane zle mitološke majke očitava se istovremeno kao zatočeništvo u njenoj utrobi i sigurnost koja je tu pružena. Ulazak u utrobu podrazumeva i kasniji izlazak iz nje, izvesno ponovno rođenje,²⁵⁶ a Brenanov junak se, boraveći neprestano u mraku u *Šumi noći*, nalazi u utrobi i nada izlasku nakon kojeg će spoznati sve lepote sveta, koje imaju koren „u mojoj [Lilit] materici“ (Brennan 72).²⁵⁷ Brenan ovim simboličkim slikama implicira da će pronađena Lilit, iz čije se utrobe junak bude ponovo rodio, postati dobra majka, koja caruje „mestom magične transformacije i ponovnog rođenja“ i povezana je sa „mudrošću i duhovnim uzdizanjem koje prevazilazi razum“ (Jung 159).

Ova mudrost je upravo *gnosis* za kojim je Brenan kao pesnik tragao. Osim što prevazilazi razum, takvo uzdizanje prevazilazi i istoriju, koja nije ništa drugo do krivac za čovekovo prvobitno udaljavanje od raja. Istorija, slično Evi koja kroz svoju institucionalizovanu ulogu majke ljudskog roda primorava potomke na prizemno bivstvovanje, odvlači čoveka od istinski bitne spoznaje i mudrosti:

Kraljevstvo me čeka, čast, mač i žar,
bitka, velika slava u bajci opevana: hoću li
sve nade dati senama tankim što lete
u snovima, kojim, makar bile sve što ne znam,
ili prethodnice one Jedine?, idem,
a opet ih teram od svog duha, da vladam i po

²⁵⁵ O mother, only,
where that thou hidest thee,
crown for the lonely brow,
bosom for the spent wanderer,
or balm for ache:
O mother,
nightly –
undiscoverable –
O heart too vast to find,
whelming our little desire:
we wander and fail –

²⁵⁶ Utroba zle majke evocira i fazu „utrobe kita“ u Kambelovom opisu mita potrage. Kako primećuje Bril, grčka reč za matericu ima isti koren kao i reč za delfina, koji u umetničkim predstavama često zamenjuje Joninog kita (178-9). Utroba se izjednačava i sa bunarom, još jednim simbolom arhetipa majke i mestom na kojem u legendi prebiva Meluzina.

²⁵⁷ “and him the blossom of the day presume, / unheeding that its roots are in my womb”. Rascvetavanje se svakako ovde povezuje sa ružom radosti za kojom junak traga.

obliku svom stvaram bogove koji će biti stari. (Brennan 68)²⁵⁸

...

kad u toj pećini pred kapijama njegovih težnji,
tamo gde starija noć postoji i traje, čeka ga
taj neprijatelj spokoja i mira, nasmešena sfinga,
ili zla Ehidna upletenih zlokobnih pipaka,
i podseća da to je sve taština (72)²⁵⁹

Trudeći se da se ovih tankih sena oslobodi, jer je istorijski uslovljen da veruje kako su one prevara i opsena, čovek misli da može dostići novi raj i stvoriti bogove po svom liku. Istina je upravo suprotna: tek suočavanjem sa Ehidnom u pećini i izlaskom iz te pećine kao iz majčine utrobe on može zadobiti izgubljeno stanje jedinstva. Stanje jedinstva podrazumeva spoznaju majke, ali i „očinskog principa, Logosa, koji večito teži da se odvoji od izvorne topline i izvorne tmine materice, rečju, iz podsvesnog“ (Jung 179). Brennan uspeva da dostigne to jedinstvo u poeziji, tako što sam Logos (kao reč) izjednačuje sa Lilit, neizdiferenciranim haosom stvaranja, uzvišenom lepotom i božanskom mudrošću.

Edenski vrt Adama i Eve, iz kojeg je naposljetku poteklo i čovečanstvo, pretvara se kod Brenana u zlokobno mesto, na kojem Lilit kroz granje posmatra Adama usnulog u Evinom zagrljaju i preteći uskliče:

Ali ja sam na njegovu dušu ruku spustila
i po svojoj je neznanoj moći oblikovala,
i spavao je sklonjen iza moje senovite kose
i čuva sećanje na moje daleko gnezdo
u kome strahovita strast da probudi zna se. (Brennan 71)²⁶⁰

²⁵⁸ Kingdom awaits me, homage, swords, liesse,
battle, broad fame in fable, song: shall I
confide all hope to scanty shapes that fly
in dreams, whom even if they be all I know
not, or fore-runners of the One? I go,
shaking them from my spirit, to rule and mould
in mine own shape the gods that shall be old.

²⁵⁹ but in that cave before his upstart gates
where elder night endures unshaken, waits
that foe of settled peace, the smiling sphinx,
or foul Echidna's mass'd insidious links,
reminding him that all is vanities

²⁶⁰ But I have set my hand upon his soul
and moulded it to my unseen control;
and he hath slept within my shadowy hair
and guards a memory how in my far lair
the forces of tremendous passion stir

Lutalica koji progovara u završnom ciklusu *Pesama* tako predstavlja novog, drugačijeg Adama, koji se, opremljen novom spoznajom o sebi, kreće u biblijskom *U* obrascu ka obećanom povratku drveta i vode života, koji ga očekuje u nekom nepreciziranom budućem trenutku. Sa dna slova *U*, iz šume simbola u *Šumi noći*, Brennan ga u posljednjem ciklusu izvodi na uzlaznu putanju, koja ostaje do kraja nedovršena.

6.4. Lutalica: romansa kao simbolička forma i mit

Poeziju simbolizma²⁶¹ Brennan je smatrao transcendentalnom poezijom, koja kroz simboličku formu uspeva da prenese sam koncept i srž umetnosti. Simbolizam koji Brennan zastupa je, prema njegovim beleškama, „onaj koji proističe iz velikog dela uzetog kao celina. Nije puko zasipanje dela arbitrarnim i nipošto neizbežnim simbolima“ (cit. u Macainsh 51); simbol je prema njenoj definiciji „slika koja služi kao tačka susreta najvećeg broja relevantnih analogija“ (Macainsh 53). Simbolička forma je, dalje, formula kojom se izražava uticaj filozofije i promišljanja na umetničko delo, a najuzvišenija simbolička forma jeste romansa (Macainsh 51), koja je ujedno i najprikladnija za umetničku obradu potrage za Izgubljenim rajem (56).²⁶²

Tok Brennanovih *Pesama* odražava strukturu romanse kroz junakovo spuštanje u sferu podsvesnog u središnjem delu (*Šuma noći*, *Senka Lilit*; cf. Campbell 221), nakon kojeg se on vraća kao Lutalica u poslednjem ciklusu koji Brennan opisuje kao „temelj romantične ironije ... priznanje lične nemogućnosti da se dostigne apsolut i ponosno ispoljavanje sopstvene slobode od stega temporalnog i pojedinačnog“ (cit. u Macainsh 58):

Ali gorki se vetar dignuo sa bleđutog zapada
i zatresao moje srce, ispunio ga krikom pobede:
nećeš naći odmora ni doma; lutaćeš zauvek od sada
sa zvezdama što lebde i pokorom nebeske sudbe! (Brennan 88)²⁶³

²⁶¹ I romantizma, kako je već objašnjeno.

²⁶² Mekejš dalje navodi već spomenuti uticaj Romantičara na ovakvo Brennanovo shvatanje simboličke forme i romanse: prema Šlegelu, „najduhovnija poezija je romansa, koja je izraz sopstvene refleksije [i] apsolut“; prema Novalisu, „način pisanja romanse ... mora biti artikulisana konstrukcija“ u kojoj svaki delić treba biti celina za sebe (Macainsh 52-3). O romansi koja se rađa u bušu govori i Bernard O'Daud, pomenut na početku ovog poglavlja (O'Dowd 22).

²⁶³ But a bitter wind came out of the yellow-pale west
and my heart is shaken and fill'd with its triumphing cry:
You shall find neither home nor rest; for ever you roam
with stars as they drift and wilful fates of the sky!

Ciklus *Lutalica* zasnovan je na realnom, fizičkom putovanju između sidnejskih predgrađa Menli i Njuport, u kojem je Brenan provodio vikende. S jedne strane puta između Menlija i Njuporta nalazi se nepregledno more, dok je s druge strane pojas brda iza kojih je buš; ovaj buš Brenan pretvara u gustu šumu, a brda uvećava u visoke planine (Green, *History* 1: 475). Na ovaj način se buš iz balada transformiše u šumu koja, poput slike nepreglednog mora koja je prisutna u svakom ciklusu *Pesama*, ukazuje na neizdiferencirani Haos što prethodi Stvaranju – pronalasku izvora. Za razliku od Čoveka iz Snežne reke, koji nakon liminarne faze planinske potrage uspeva da se vrati i donese red u zajednicu, *Lutalica* na početku putovanja, u sumrak, zastaje pred pragom stare kuće i ne prelazi ga, već samo stoji „sećajući se kako / tu m[u] je nekad davno pružen život“ (Brennan 86).²⁶⁴ Kako primećuje Grin, *Lutalica* je više od Brenana na putu od Menlija do Njuporta, i više od Brenana na dugom usamljeničkom putu života i pesništva; *Lutalica* je „duša čovečanstva“ (*History* 1: 476) koja, odavno udaljena od prvobitnog mira, „mora napustiti kuću konvencija koju je sazidala kako bi se zaštitila od promene, jer zidovi te kuće su je odvojili od ključnog dela njenog bića“ (475-6). Kuća konvencija sazidana je kao brana od spoljašnjeg haosa šume i mora, mesto na kojem je čovek „spašen od svake propasti što ga tera da luta“ (Brennan 71), ali je sazidana od vetrova (Brennan 93) te se na kraju uvek pretvara u prah i pepeo, poput velikih gradova drevnih civilizacija navedenih u ciklusu *Ka izvoru*:

Zato sedim u ovoj luci pokraj drumu, zamišljen, i čekam
dok ne čujem pozivni poklič drevnih vetrova da ponovo
ustanem i odem i ostavim ugarke na ognjištu
da u tišini se pretvore u pepeo i belu prašinu (Brennan 91)²⁶⁵

Stvaranje svakog novog doma zapravo je pokušaj novog čina stvaranja, do kojeg vodi „naporan put ispunjen opasnostima“ i koji će čoveka uvesti u stanje svetosti, večnosti, života i božanskog (Eliade, *The Myth of the Eternal Return* 18) – a Brenan je religijskim konceptom smatrao poeziju (Macainsh 55; Clark n.pag). Kao *Lutalica*, on pokazuje ironiju jedinog neophodnog i u isto vreme nemogućeg zadatka, dok kao pesnik poručuje da duša čovečanstva treba uvek da stremlji ka tom zadatku, jer centar se i ne nalazi u

²⁶⁴ “remembering / how once I stood on its threshold, and my life / was offer’d to me”

²⁶⁵ So I sit and muse in this wayside harbour and wait
till I hear the gathering cry of the ancient winds and again
I must up and out and leave the embers of the hearth
to crumble silently into white ash and dust

kakvoj krhkoj građevini koja je delo ljudskih ruku, već u „kuli naše hermetičke misli“ (Brennan 20), gde se istorijski protok vremena ukida:

Poslednja zemlja kojom prođoh beše nema od noći,
limbo poražene slave i tek utvara:
jer olupine sazvežđa treperile su nestajući,
jedva vidljive u smrtnom vazduhu,
a na zemlji i po modrim barama su
stare olupine mačeva i kruna katkad zasjajile;
stari neki san o kraljevstvu kao da mi beše dom:
sada je dan sasvim siv i put je prost,
ja lutalica sam već mnogo godina
i ne mogu reći da li ikad bejah kralj
i da li kraljevstvo postojalo: znam da sam
lutalica po putevima svih svetova,
kome je svejedno sija li sunce ili kiši
i hoće li zastati ili pohitati, jer putu
ne zna kraja, ne zna za dom ni cilj,
a avetinjska noć, kao i sivi dan,
gospodari srcem, u kojem bi svi moji dani
i snovi nestali u tihoj vatri i slatkoj smrti:
i dok to sebi govorim tako jednostavno,
osećam gde se u srcu vetrova širi mir
i negde duboko u meni spušta jasan sumrak. (Brennan 99)²⁶⁶

Lutalica tako postaje junak u večitoj potrazi, a potraga junaka jeste najtipičnija manifestacija mitosa romanse u njegovoj poslednjoj fazi, koja ga najviše približava tragediji. Mitos romanse, prema Fraju, među mnogim tipskim likovima prikazuje i mračnu žensku figuru, sirenu ili lepu vešticu koja je suprotstavljena junakinji, ili

²⁶⁶ The land I came thro' last was dumb with night,
a limbo of defeated glory, a ghost:
for wreck of constellations flicker'd perishing
scarce sustain'd in the mortuary air,
and on the ground and out of livid pools
wreck of old swords and crowns glimmer'd at whiles;
I seem'd at home in some old dream of kingship:
now it is clear gray day and the road is plain,
I am the wanderer of many years
who cannot tell if ever he was king
or if ever kingdoms were: I know I am
the wanderer of the ways of all the worlds,
to whom the sunshine and the rain are one
and one to stay or hasten, because he knows
no ending of the way, no home, no goal,
and phantom night and the grey day alike
withhold the heart where all my dreams and days
might faint in soft fire and delicious death:
and saying this to myself as a simple thing
I feel a peace fall in the heart of the winds
and a clear dusk settle, somewhere, far in me. Poslednja pesma iz ciklusa *Lutalica* data je ovde u celosti.

Jungovu užasnu majku koja je vezana „za strah od incesta i za veštice poput Meduze, koje sugerišu nešto od erotske izopačenosti“ (Fraj 233). Nešto od takve izopačenosti očitava se i u zbunjenosti junaka koji je pod dominacijom majke, ali je naziva sestrom (Fraj 238-9). Česta slika mitosa romanse je voda – morsko prostranstvo kod Brenana koje evocira poplavu, „uobičajeni simbol početka i kraja nekog ciklusa“ (Fraj 235),²⁶⁷ ali isto tako i prostor razdvajanja.²⁶⁸

Središnja faza na putu od romanse ka tragediji predstavlja, prema Fraju, mit o nevinoj mladosti junakovoj i najpoznatija je iz priče o Adamu i Evi pre pada. Svet koji je tu oslikan je pastoralan i arkadijski, „obično prijatan šumski pejzaž, pun proplanaka, senovitih dolina, žuborećih potoka, mesečine i drugih slika koje su u bliskoj vezi sa ženskim ili maternjim aspektom polne pesničke simbolike“ (Fraj 238). Ovakav svet postoji u prvom ciklusu *Pesama*; već u drugom se, međutim, pomera u *Šumu noći*, korak dalje ka tragediji, paralelno sa Brenanovim izmeštanjem sveta pre pada u period Adamovog jedinstva sa Lilit. Ono što *Pesme* ne čini pravom tragedijom jeste upravo činjenica da junak Lutalica ostaje večito na putu – živ i svestan da mora do kraja sprovesti potragu, ma koliko mu vremena trebalo.

Brenan detaljno razvija mračnu gospu i zlu majku kao tipske likove romansi. Međutim, lik iz romanse kojem posvećuje najmanje pažnje jeste očinska figura mudrog starca ili čarobnjaka. U tom smislu se na njegove *Pesme* nadovezuje Kenet Slesor, koji upravo očinskoj figuri daje istaknuto mesto, transformišući je u lik kapetana kao oca nacije. Slesorova poezija istovremeno predstavlja i tipičnu tragediju modernog doba, u kojoj se život gotovo svakog junaka zaokružuje i okončava u smrti. Kako je već navedeno u citiranom odlomku iz Brilove knjige *Lilit ili Mračna majka*, sirene (koje su kod Brenana srodnice hebrejske Lilit) su proizvod spoja opasnosti moreplovstva i mitološke žene-ptice (106-7). Dok Brenan naglašava mitološko poreklo i značenje sirena, Slesor se koncentriše na istoriju, pokušavajući da u njoj – posebno moreplovačkim pohodima i otkrićima – pronađe mitski početak stvaranja.

²⁶⁷ Ili sneg koji u novozavetnoj priči o rođenju Isusa zamenjuje vodu (Fraj 235). Ovim se učvršćuje i Brenanovo uverenje u mogućnost poezije da zameni religiju.

²⁶⁸ Poput reke u Kolridžovom „Kublaj Kanu“, u kojem se takođe pojavljuje lik žene koja zanosno (poput sirene) peva. Ovim se opet učvršćuje Brenanova povezanost sa Romantičarima.

7. Morska transformacija istorije

More je mesto gde se odigravaju odlučujući događaji, trenuci večitog izbora, iskušenja, pada i iskupljenja. Život na obali je uvek trivijalan. (Auden 13)

Budući da brod na otvorenom moru predstavlja društvo u malom, koncentrisano u jednom reprezentativnom uzorku, kapetan u okviru tog društva predstavlja sam vrh hijerarhije. U okviru moreplovačkih pesama koje je napisao Kenet Slesor, ličnost kapetana zauzima centralno mesto. Bilo da se radi o izobličenoj pesničkoj viziji istorijskog Kuka, ili o fiktivnom Dobinu (kojeg Slesor ipak nije u potpunosti izmaštao, već oblikovao po uzoru na čuvenog australijskog moreplovca Bejldona), Slesorovi kapetani su tragični junaci koji se hvataju u koštac sa nepoznatim prostranstvima i okrutnim prirodnim silama. Odvažni su i spretni toliko da ih Slesor poredi sa čarobnjacima; na kraju se, međutim, uvek ispostavlja da su njihove moći ograničene jer, suočeni sa nemilosrdnim protokom vremena, oni bivaju prepušteni samo sećanjima na nekadašnje podvige (Dobin) ili neizbežnoj smrti (Kuk). Govoreći o junaku kao izuzetnom pojedincu koji pobuđuje interesovanje čitaoca ili posmatrača, Oden izdvaja tri vrste autoriteta koje junak može posedovati: estetski, etički i religiozni autoritet, i dalje navodi kako

komparativna studija ... vrste pojedinca kojeg su autori u različitim razdobljima odabrali za junaka često pruža korisne podatke o stavovima i preokupacijama datog razdoblja, jer se ljudsko interesovanje svesno ili nesvesno uvek usredsređuje na problem koji se čini najznačajnijim i koji još uvek nije rešen. (90)

Junak koji poseduje religiozni autoritet posvećen je onome što on sam smatra apsolutnom istinom i svojim božanstvom – u ovom smislu bi Brenanov Lutalica bio junak sa religioznim autoritetom – dok etički autoritet podrazumeva da junak poseduje znanje koje ostali nemaju (Auden 92-5). Slesorov junak je, kao što ćemo u nastavku pokazati, nosilac estetskog autoriteta koji se manifestuje kao neki poseban dar, a

budući da pomoću ovog superiornog dara junak može da učini ono što prosečni ljudi ne mogu sami, on mora činiti upravo to da bi ga ostali prepoznali kao junaka. Ako je pobeda nad neprijateljem ono što većina priželjkuje, on ih tako mora povesti u rat; ako je to pobeda nad prirodom, mora graditi mostove, isušivati močvare, i slično. Ljudi mu zauzvrat

moraju iskazati divljenje i poslušnost. Prirodna pretnja za estetskog junaka je protok vremena, koji kulminira u nepobitnoj činjenici smrti, čime se junak dovodi do istog ništavnog statusa koji imaju i obični ljudi. (Auden 91)

Budući da kao estetski junak ima sve osobine vođe i predvodnika, Slesorov kapetan je istovremeno sličan i arhetipskom mudrom starcu, čarobnjaku iz romansi – onome koji je kod Brenana potisnut iza prodorne predstave Lilit – ili Jungovom arhetipu duha, često predstavljenom u umetnostima u liku mađioničara, doktora, sveštenika, učitelja, dede,²⁶⁹ koji se „uvek pojavljuje u situaciji kada su potrebni pronicljivost, razumevanje, dobri saveti, odlučnost, planiranje“ (Jung 399). Starac tako predstavlja „s jedne strane znanje, promišljanje, pronicljivost, mudrost, pamet i intuiciju, a s druge strane moralne osobine kao što su volja i spremnost da pomogne drugima“ (Jung 407). Osim toga je, prema Jungu, u obličjima u kojima se javlja u bajkama često povezan sa vodom, što ga jasno smešta u carstvo podsvesnog (407) i učvršćuje vezu sa likovima Kuka i Dobina.

Sama moreplovačka poezija kod Slesora predstavlja savremeni mit u Bartovom smislu, jer polazi od istorijskih podataka o otkriću Australije (ali i drugih delova Zemlje), samo da bi ih predstavila kao prirodnu činjenicu koja opravdava isključive stavove o evropskom poreklu Bele Australije. Ovo, međutim, nije ni u jednoj Slesorovoj pesmi u glavnom fokusu, niti je eksplicirano kao kod baladista. Slesor, štaviše, ispoljava izvesni ironijski otklon prema nacionalnim osećanjima – između ostalog, kroz način na koji prikazuje Kukovu smrt i Dobinovu starost²⁷⁰ – a paralelno sa Kukovom Australijom istražuje i tajanstvene prostore zemlje Kukuz. Nakon jasnih nacionalnih tendencija izraženih kod baladista i ratnih pesnika, te Brenanovog potpunog okretanja ka evropskom nasleđu, Slesor u australijsku poeziju uvodi univerzalizaciju umetnosti, pretvarajući implicitno svoj moreplovački mit u mit o umetniku i pokazujući kakvi su

²⁶⁹ Jungov arhetip bi se, ovako opisan, mogao povezati sa svakom od Odenove tri vrste herojskog autoriteta. U slučaju Slesorovog kapetana se, međutim, ne radi o posvećenosti apsolutu (religiozni autoritet kod sveštenika), niti o posedovanju precizno definisanog znanja (etički autoritet kod učitelja). Kapetan je odabran da vodi posadu u putovanja i podvige na osnovu svoje izuzetne sposobnosti i intuitivne pronicljivosti. U opisima mu se često pridaju izvanstetovne, čudesne i magične moći, koje ga povezuju najpre sa mađioničarem (posebno Kuka), ali i sa dedom/starcem (Dobin).

²⁷⁰ Čini se da su drugi australijski pesnici i kritičari, Slesorovi savremenici – a pre svega Daglas Stjuart, autor kritičke biografije Keneta Slesora *Čovek iz Sidneja* (*A Man of Sydney*) i dugogodišnji urednik književne rubrike *Biltena* – učitali u njegovu poeziju više nacionalnog sentimenta nego što je Slesor nameravao da ispolji.

zapravo bili stavovi i težnje u australijskoj poeziji njegovog doba.²⁷¹ S tim u vezi jeste i arhetipski lik mudrog starca. Dok s jedne strane kod Slesora on figuriра kao sam junak, s druge se postavlja i pitanje ko je osoba koju starac vodi i usmerava svojom mudrošću. Iako bi to mogla biti istaknuta ličnost kakvog mladog mornara iz Kukove ili Dobinove posade, kod Slesora takvih ličnosti nema, a jedini koji na neki način preživljavaju protok vremena jesu umetnici/pesnici – ponegde predstavljeni kao kartografi ili biografi – koji za sobom ostavljaju pesmu, priču ili mapu kao jedini dokaz nadmoći nad Vremenom.

7.1. Kenet Slesor i moreplovački mit

Kenet Slesor je rođen 1901. godine u Novom Južnom Velsu, u porodici britanskih doseljenika, koji su poreklom bili nemački Jevreji. Religija i nacionalni koreni, kako se čini, nisu imali veliki značaj u porodici Keneta Slesora, iako je Slesorov otac pred početak Prvog svetskog rata promenio prezime iz prvobitnog Šleser (Schloesser), najverovatnije „radi dobrobiti dece” (Stewart, *A Man of Sydney* 24; Haskell n.pag). Prema tvrdnjama Kenetovog mlađeg brata Robina, otac Robert, inženjer rudarstva po zanimanju i filozof po vokaciji, bio je (kao i Kenet Slesor kasnije) agnostik, koji je verovao jedino u postojanje nekakvog „Višeg plana“, a kod svoje dece gajio slobodu razmišljanja i podsticao umetničke sklonosti. Budući da je studirao u Belgiji, govorio je francuski tečno, pa je zahtevao i da se deca (pored Keneta i Robina, još i sestra Mod) roditeljima za vreme obeda obraćaju isključivo na francuskom (Stewart, *A Man of Sydney* 23; Haskell n.pag). Kenet Slesor je kao dete bio posvećen roditeljima, maštovit, inteligentan, ljubitelj klasične muzike i zaljubljenik u knjige. Sebi je u dvorištu porodične kuće izgradio kućicu na drvetu u kojoj je vreme provodio čitajući; uveče je sa ocem igrao šah, u kojem je bio izuzetno dobar, a po sećanjima njegovog mlađeg brata, imao je još zanimljivih hobija:

...prošao je kroz uobičajenu fazu sakupljanja svilenih buba. Kada je imao otprilike trinaest godina, postao je prilično dobar opsenar i mađioničar, te izvodio sve one uobičajene zbunjujuće trikove, kao što su nestajanje

²⁷¹ Usmereni ka stvaranju književnosti koja je svesna evropskog nasleđa, ali još više svesna svoje posebnosti i, povrh toga, književnosti koja strebi ka internacionalnom priznanju – književnosti koja uspeva da po kvalitetu stane rame uz rame sa britanskom ili američkom.

maramica, izvlačenje jaja itd, a u specijalnim prilikama bi na glavu nataknuo i čarobnjački šešir. (cit. u Stewart, *A Man of Sydney* 20-1)

Ova rana zanimacija će kasnije, u Slesorovoj zreloj poeziji, dobiti izraz u pesnikovoj večitoj želji za promenom i neprestanim opisivanjem tankih granica između iluzije i realnosti modernog života, između sveta bogova i sveta ljudi, subjektivnog i objektivnog vremena, prošlosti i sadašnjosti.

Porodica se 1903. godine doselila u Sidnej, grad koji će Slesoru ostati trajni izvor inspiracije. Otac je Keneta i njegovog brata često vodio u obilaske iskopina ruda u okolini Sidneja, gde je Slesor sakupljao komadiće starog gvožđa, koje je njegov otac kasnije oblivao bakrom. Po rečima Daglasa Stjuarta, na ovim izletima je Slesor verovatno razvio „strah od buša i, shodno tome, ljubav prema Sidneju, koja će doći do izražaja u mnogim njegovim pesmama“ (*A Man of Sydney* 27). Slesor se u potpunosti distancira od opisivanja buša i, na neki način, pruža nadoknadu za potpuno isključivanje gradskog čoveka iz stvaranja australijske legende u baladama Petersona i Losona. Urbani junak nije imao nikakvog udela u poetskom kreiranju nacionalnog identiteta, sve dok ga Slesor nije, tokom dvadesetih godina dvadesetog veka, uveo u priču o Australiji na velika vrata, spajajući ga sa istorijski relevantnim ličnostima iz perioda otkrića i istraživanja zemlje.

Već u osnovnoj školi, Slesor je počeo da piše prve pesme i uređuje školske novine, najavivši tako zanimanja koja će ga do kraja života okupirati. Sa šesnaest godina objavio je prvu pesmu u *Biltenu*, a sa sedamnaest dobio nagradu za patriotsku pesmu „Oslobođeni Jerusalim“ („Jerusalem Set Free”), stekavši priznanje i pažnju književnih krugova u Sidneju. U „Oslobođenom Jerusalimu“ pojavljuje se po prvi put Slesorova „omiljena slika zvona“, kao i tema „vojničkog života“ (Stewart, *A Man of Sydney* 30). Odmah nakon toga, godine 1918, počeo je da stažira u sidnejskom tabloidu *San*, u kojem je veoma brzo napredovao i dobio svoju kolumnu u kojoj je izveštavao o dešavanjima u skupštini. Pesme koje je nastavio da objavljuje u *Biltenu* i *Smits Vikliju* pokazivale su njegovo interesovanje za satiru i pesničku slikovitost (Haskell n.pag). Godina 1922. bila je za Slesora veoma značajna: te se godine oženio Noelom Senior (Noëla Senior), visokom i vitkom, lepom tamnokosom devojkom, koja je od njega bila starija sedam godina (Stewart, *A Man of Sydney* 32; Haskell n.pag). Brak je potrajao sve do 1945. godine, kada je Noela preminula; njena smrt je bila veliki udarac za Slesora i, iako se kasnije oženio po drugi put, želja mu je bila da nakon smrti njegov pepeo bude

položen pokraj Noelinog groba. Godine 1922. Slesor je, pored Noele, upoznao i Normana Lindzija, slikara, pesnika i urednika sa kojim je učestvovao u osnivanju i radu umetničke grupe Vizija. Norman Lindzi i njegovi sinovi Džek i Rejmond nastavili su da, i nakon gašenja časopisa *Vizija*, rade ilustracije za zbirke pesama Keneta Slesora, kao i za mnoge njegove pojedinačne pesme. Cilj Vizije bila je promocija moderne Australije, u kojoj se život prebacio iz buša u gradove. Osim toga, urednici i osnivači grupe su podržavali Ničeove ideje, debate o seksualnosti, estetici i unutrašnjem životu čoveka (Haskell n.pag). Za razliku od Lindzija, koji se zalagao za tradicionalnu pesničku formu i žustro kritikovao modernističke eksperimente, Slesor je bio voljan da unese promene u konvencionalni australijski pesnički izraz. Njegov prvi i najveći uzor bio je Hju Mek Krej, kojeg je takođe upoznao 1922. godine. Mek Krejev uticaj obeležio je prvu fazu Slesorovog stvaralaštva; u drugoj fazi primetan je uticaj T.S. Eliota i drugih svetski priznatih pesnika modernizma, dok je u trećoj fazi Slesor bio samo svoj (Green, *History* 2: 857). Prva faza, prema Grinu, obuhvata pesme napisane od 1919. do 1926. godine, koje se nisu pojavile ni u jednoj zbirci, kao i zbirke *Kradljivac Meseca* (*Thief of the Moon*, 1924) i *Posetioci na Zemlji* (*Earth-Visitors*, 1926). Pesme iz ovog perioda odišu čulnošću, duhom slobode, životnim elanom i romantičarskim zanosom; zbirka *Posetioci na Zemlji* je u velikoj meri posvećena muzici, kompoziciji i umetnosti uopšte. Druga faza je prožeta razočaranjem koje je bilo tako karakteristično i za T.S. Eliota, a kod Slesora obuhvata verovatno najuspešniji period karijere – godine između 1927. i 1932, kada su napisane čuvene moreplovačke pesme *Atlas*, „Pet vizija Kapetana Kuka“ i „Kapetan Dobin“, a takođe objavljena i zbirka *Zemlja Kukuza* (*Cuckooz Contrey*, 1932). Osećaj razočaranja i razbijanja iluzija proteže se i na poslednju fazu Slesorovog stvaralaštva (1933.–1939), pri čemu njegovo razočaranje nije toliko odraz nemoći pred istorijom, ratovima i krizama, koliko ličnog nezadovoljstva i tragičnog, subjektivnog osećaja neumitnog protoka vremena. U Slesorovom razočaranju nema, kao kod Eliota, „umora ili potčinjenosti, već prezira [i] gorčine koji kipte od gneva i prkosa“ (Green, *History* 2: 862). Treća faza obuhvata zbirku *Pet zvona* (*Five Bells*, 1939) i čuvenu naslovnu pesmu u kojoj Slesor pristupa temi smrti polazeći, kao što je činio i na počecima karijere u pomenutoj pesmi „Putnik sa *Grejklifa*“, od dokumentovanih

dogadaja – u ovom slučaju, smrti svog prijatelja i saradnika Džoa Linča (Joe Lynch),²⁷² koji se pod nejasnim okolnostima utopio 14. maja 1927. u sidnejskoj luci.

Moreplovačke pesme, koje su u svom najboljem izdanju izašle iz pera Keneta Slesora i Roberta Fiddžeralda, u osnovi opisuju živote mornara i kapetana, morska putovanja, istraživanja i otkrića, pustolovine na brodovima, u lukama i na nepreglednim morskim prostranstvima. Njihov značaj u australijskoj književnosti ne ogleda se, naravno, isključivo u činjenici da su to pesme o moreplovcima. Prema Daglasu Stjuartu, ove pesme sa australijskim baladama s kraja prethodnog veka dele specifično australijske teme, opise nemilosrdnog života i avantura na australijskom kontinentu, uglavnom date iz perspektive muškarca, kao i element narativnosti (*A Man of Sydney* 156). Kao i balade, i moreplovačke pesme imaju u književnosti Australije epski značaj, koji se najbolje ogleda u dva za njih karakteristična elementa: 1) pomenutom narativnom aspektu i 2) tematici osnivanja kolonije. Poeme poput Slesorovih „Pet vizija Kapetana Kuka“

bave se moreplovcima i istraživačima koji su prvi stupili na ove obale ili na nogama prešli nepregledna kopnena prostranstva unutrašnjosti; bave se velikim pustolovima koji su omogućili postojanje naše australijske civilizacije; ukratko – osnivačima nacije i njihovim osnivačkim duhom. (Stewart, *A Man of Sydney* 157)

Reputacija Keneta Slesora kao prvog istinskog pesnika modernizma u Australiji zasniva se prvenstveno na moreplovačkim pesmama u kojima je idiom otkrića novih prostranstava i samootkrića nacije bio sasvim prikladan u zemlji sa nedovoljno uspostavljenom kulturnom tradicijom (Green, *History* 2: 856; Haft, “Introduction to Maps and Mapping” 10). Kao pesnički proizvod epskog značaja, moreplovačke pesme poseduju dve osnovne osobine epa: dramatičnu priču i značaj za naciju; one imaju zadatak „da pevanjem daju kosmosu oblik” – zadatak koji je u određenom trenutku razvoja nacionalne svesti neizbežan, a tada se uvek javlja kao odraz izvesnih kulturnih ili ideoloških stavova (Stewart, *A Man of Sydney* 158). Posebna vrednost istorijske poezije se, prema Daglasu Stjuartu, ogleda u pomoći koju ona pruža samoj istoriji time

²⁷² Džo Linč (1897–1927) je bio talentovani ilustrator, vajar i arhitekta irskog porekla. Svojim crno-belim skicama je ispunjavao, tokom dvadesetih godina, stranice *Smits Viklija* i *Panča* iz Melburna (*Punch*), imitacije londonskog *Panča*, časopisa za koje je radio i Slesor. U *Smits Vikliju* je počeo da radi 1922, nakon što se iz Oklenda doselio u Sidnej, vođen velikom željom da postane umetnik (Foyle n.pag). Džooov brat Frenk (Frank 'Guy' Lynch), koji se takođe preselio u Sidnej s njim, bio je i sam umetnik, vajar poznat po skulpturama Satira (model je bio Džo) i Australijske Venere (Stewart, *A Man of Sydney* 122).

što olakšava pamćenje događaja, te samim tim pojačava i značaj i teatralnost tih događaja. Ideološki motivisana istorijska poezija je

potraga za bogovima, polubogovima i herojima, ljudima ili božanstvima koji su osnovali naciju i čija se dela i ličnosti – bilo da su dobri ili loši, bilo da služe kao inspiracija ili upozorenje – i dalje osećaju kao aktivni procesi koji se u toj naciji odvijaju. Mi smo ono što jesmo ... zato što su nas preci načinili takvima; mi smo, štaviše, to što jesmo zbog toga što su nas preci doveli ovde, a ako pesnik ume da nam kaže kakvi su bili naši plemenski preci, i zašto i kako su nas ovde doveli, imaćemo veće šanse da razumemo sami sebe. (Stewart, *A Man of Sydney* 158)

Interesovanje za istoriju, prošlost²⁷³ i dokumentovane činjenice bilo je kod Keneta Slesora neizbežni propratni efekat njegovog rada u novinarstvu, a posebno, moguće je, trogodišnjeg dopisništva iz Drugog svetskog rata. Nakon što je od 1927. do 1940. godine radio u *Smits Vikliju*, za koji je pisao satirične i humoristične pesme, članke i prikaze filmova i gde je, po sopstvenom priznanju, proveo najsrećnije godine života (Haskell n.pag), Slesor je 1940. imenovan za zvaničnog ratnog dopisnika. O toku Drugog svetskog rata izveštavao je iz Severne Afrike, Grčke, Engleske, Sirije i sa Krita, a zatim neko vreme i iz Nove Gvineje. Kult vojnika kao odvažnog heroja, ili pak žrtvenog jagnjeta, koji se formirao još na Galipolju, opstao je i u toku Drugog svetskog rata, a Slesor ga je u svom izveštavanju podržavao, ostajući „veran tradiciji i mitologiji Anzaka” (Haskell n.pag). Prkosan prema vojnim autoritetima i posvećen velikim delom i drugoj strani svoje ličnosti – onoj poetskoj, optužen je 1944. za slanje netačnog izveštaja, nakon čega je iz protesta napustio dužnost ratnog korespondenta i vratio se kao urednik u list u kome je započeo karijeru – sidnejski *San*. Usledilo je uređivanje antologije australijske poezije, objavljivanje *Stotinu pesama* – zbirke na kojoj se zasniva njegova današnja slava, a zatim i drugi brak, u kojem je Slesor dobio sina Pola, iako je sam brak bio nesrećan i kratkotrajan. Nakon sastavljanja zbirke *Stotinu pesama*, Slesor je nastavio da povremeno objavljuje pojedinačne pesme u časopisima, ali je on sam smatrao da su te pesme slabijeg kvaliteta od ranijih dela i posvećivao je više pažnje

²⁷³ Daglas Stjuart u Slesorovoj biografiji beleži kako je velelepni sidnejski dom u kojem je pesnik proveo zrele i pozne godine života bio ispunjen antikvarnim predmetima, globusima i mapama, starim knjigama i raznim rukotvorinama koje je Slesor godinama sakupljao. Isto beleži i Adel Haft, citirajući Slesorovog kolegu i prijatelja, pesnika i romanopisca Hala Portera (1911–1984):

hodnik, dnevna soba, trpezarija, radna soba – sve miriše na cigare, stare knjige s kožnim povezima ... svuda stare mape, uramljeni pozorišni repertoari, rezbarije i akvareli Normana Lindzija, crteži Hjua Mek Kreja, tarot karte, police i kredenci ispunjeni posuđem od stakla, porcelana, srebra. (cit. u “Introduction to Maps and Mapping” 22)

uređivačkom i predavačkom poslu, kao i usmeravanju mladih talentovanih pesnika. Godine 1967. prihvatio je položaj u nacionalnom odboru za cenzuru, upravo zbog činjenice da se tokom svoje karijere uvek suprotstavljao cenzurisanju (Haskell n.pag). Lagodni i hedonistički život, kakav je još dvadesetih i tridesetih vodio sa Noelom, nastavio je i u starosti – od 1956. do 1965. bio je predsednik Kluba novinara, a njegov dom je takođe bio poznato mesto okupljanja za tadašnje umetnike i naučnike, koji su tu provodili večeri uživajući u hrani, piću i razgovorima (Haskell n.pag). Godinu dana pre smrti, 1970, na nagovor Daglasa Stjuarta Slesor je objavio zbirku proze *Hleb i vino* (*Bread and Wine*), koja je sadržala njegove komentare o sopstvenim pesmama, članke i književne eseje, kao i beleške iz rata. Preminuo je od iznenadnog srčanog udara 30. juna 1971. godine.

Pesme sakupljene u zbirci *Stotinu pesama*, iako napisane u različitim periodima, pokazuju da je celokupno Slesorovo stvaralaštvo bilo zaokupljeno istim idejama i temama. Već u prvoj pesmi iz zbirke – „Posetioči na Zemlji“ – Slesor utemeljuje sliku prozora koji simbolički razdvaja svet bogova od sveta ljudi. Ova simbolička granica razvijaće se dalje u pesmama kao mesto razdvajanja sna od jave, iluzije od realnosti, prošlosti od sadašnjosti, želja od mogućnosti. U pesmi „Kapetan Dobin“ pojaviće se opet prozor kroz koji ostareli kapetan, dok provodi usamljene dane sa uspomnama sa svojih putovanja, posmatra život koji se bez prekida odvija u sidnejskoj luci. Sam brod, kao centralni motiv pesme „Pet vizija Kapetana Kuka“, predstavlja posebnu vrstu graničnog ili liminarnog prostora, u kojem mornari uspostavljaju novi identitet, drugačiji od onog koji su ostavili u domovini pri polasku, a isto tako drugačiji i od onog novog, tek očekivanog, koji će formirati u zemlji u koju pristignu. Taj prelazni identitet uslovljen je životom na ničijoj zemlji koja razdvaja domovinu od odredišta – na moru. S druge strane, brod kao mesto liminarnosti postaje ujedno i centar Stvaranja, kojim se savladava morski kaos koji ga okružuje. Kapetan kao vodeća ličnost brodskog života u Slesorovoj poeziji je vođa ogromne hrabrosti, istraživač i osvajač koji je zaslužan za otkrivanje novih prostora i, samim tim, osnivanje novih nacija. Oblikovanje kapetana prema istorijskim ličnostima omogućilo je Slesoru da ih obrazuje na osnovu idealnih primera, a da opet prikaže i drugu stranu njihove slave – činjenicu da su oni zapravo ljudi, što podrazumeva i to da su smrtni. Univerzalni žal za prolaznošću života prožima sve pesme iz *Stotinu pesama*, da bi u poslednjoj, „Pet zvona“, dostigao najpotpuniji

izraz u auditivnoj slici broskog zvona koje se oglašava pet puta, dok za to kratko vreme zvonjave, koje se može svesti na nekoliko sekundi, u subjektivnom vremenskom toku prolazi ceo život Džoa Linča. Tragedija je tim veća što je njegov život u moru drugih života toliko neznatan i što se može svesti na pet zvona, samo tren u beskonačnom protoku istorijskog vremena. Elegični ton zaokružuje tragičnu viziju zbirke koja, iako obiluje egzotičnim opisima i humorističnim skicama iz sidnejskog života, na samom kraju ne pruža ništa osim smrti, i to smrti u vodi, jer je more/haos, kao ključni simbol moreplovačke poezije, za Slesora jedino što ostaje nepromenljivo, ne podleže istorijskom toku i burnim vremenima, i sadrži u sebi nebrojeno mnogo života, zemalja i priča. Ove teme kojima je Slesor zaokupljen – „Vreme (uglavnom napisano sa velikim početnim slovom), more i pustolov koji plovi morem ... poprimaju status mita i ... upravo kada se nađu u kombinaciji njihova upotreba postaje najjasnija i najdelotvornija“ (Buckley 117).

Valja primetiti i to da je Slesorova mitologizacija, poput one u baladama Petersona i Losona,²⁷⁴ izrazito maskulina; kako je Hal Porter prokomentarisao opisujući pesnikov dom ispunjen starim predmetima, bio je to tipični muški dom (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 10), dok su žene u moreplovačkoj poeziji – ako ih uopšte ima – predstavljene kao zemlje ili gradovi: postoje samo da bi bile istražene, osvojene, posedovane od strane hrabrih avanturista (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 10).²⁷⁵ Ova činjenica usklađena je sa ranijim pesničkim ostvarenjima u Australiji, u kojima je junak uvek beli muškarac, a služi istoj svrsi formiranja nacionalnog identiteta kroz umetnost: Slesor je, prema Hafotovoj, „pionir modernog nacionalnog poetskog identiteta“ (“Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 10). Radi prikazivanja tog identiteta u nastavku ćemo se osloniti na četiri velike pesme. *Atlas*, „Pet vizija Kapetana Kuka“ i

²⁷⁴ Neke Slesorove pesme, ponajpre pet pesama iz serije *Atlas*, pokazuju melodičnost, stih, metriku i rimu karakterističnu za balade – ne buš balade, već tradicionalne. Noelin ujak, čuveni moreplovac Francis Džozef Bejldon (Francis Joseph Bayldon) o kojem će kasnije biti više reči, posedovao je ogromnu biblioteku koja je, između ostalog, sadržala i zbirku broskih pesama i balada (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 9). Slesor je Bejldona često posećivao i izuzetno cenio, pa je uticaj forme balade u *Atlasu* najverovatnije potekao od ove zbirke. Kako su balade povezane sa detinjstvom, bilo u razvoju pojedinca ili nacionalne književnosti, Slesorova upotreba ove forme opet naglašava njegovu ulogu u razvoju australijske književnosti, zapravo napredak u odnosu na baladiste iz devedesetih, jer je forma Slesorovih balada univerzalna, a sadržaj se odnosi na dalju prošlost nego sadržaj buš balada.

²⁷⁵ Kao primer, već prva pesma iz serije *Atlas*, „Kralj Kukuza“, pruža opise mnoštva mladih nevinih devojaka koje Kralj zemlje Kukuza odводи u svoj šator kad god poželi; pripovedač posmatra „pet hiljada nagih konkubina“ (Slessor 54-5).

„Kapetan Dobin“ napisane su (najverovatnije) u približno isto vreme, godine 1929.²⁷⁶ Pesma „Pet zvona“ napisana je između 1935. i 1938, a događaj kojim je inspirisana datira iz 1927. Nit koja povezuje ove četiri pesme vodi od predstava egzotičnih i nepoznatih prostora i zemalja u *Atlasu*, preko izmeštanja na brodski prostor u „Pet vizija Kapetana Kuka“, odakle se fokus pomera na lik kapetana. Arhetipsko predstavljanje ovog lika proteže se i na pesmu „Kapetan Dobin“, koja je takođe okupirana problemima prostora i vremena, da bi Vreme najpotpuniji izraz dobilo u poslednjoj pesmi, „Pet zvona“.

7.2. Nove i stare mape: Slesorova kosmogonija

Za razliku od buša kao precizno određenog lokaliteta balada iz devedestih i od Brenanove neodređene metafizičke šume (za koju Grin, kako smo već naveli, tvrdi da je inspirisana bušom), Kenet Slesor poeziju premešta u nepoznati prostor i u trenutak prvog kontakta s njim. Ovakav retrogradni niz, koji vodi od emotivnog doživljavanja sredine kod Petersona i Losona, preko Brenanove zbunjenosti i dezorijentacije u prostoru, do trenutka u kojem se prostor tek ispisuje na kartama,²⁷⁷ ukazuje na mogućnost jednog novog preispitivanja i svežeg ispisivanja, kako teritorija u Slesorovom *Atlasu*, tako i australijskog prostora.²⁷⁸ Shodno ovome, Slesor nije u svojoj poeziji prikazivao tipično australijsku floru i faunu, niti junake iz australijske prošlosti, poput ljudi iz buša, tragača iz perioda Zlatne groznice, ili prvih osuđenika. On se okrenuo istraživačima poput Džejsma Kuka, koji su na moreplovačkim ekspedicijama prvi otkrili Australiju ili, preciznije, samom konceptu otkrića – ne nužno Australije, već bilo koje nepoznate teritorije.²⁷⁹ Serijal *Atlas* sastoji se od pet pesama: „Kralj Kukuza“,

²⁷⁶ Pisanje *Atlasa* je verovatno trajalo do 1930, a „Pet vizija Kapetana Kuka“ i „Kapetan Dobin“ napisane su u roku od nekoliko meseci.

²⁷⁷ Adel Haft beleži pesme u kojima Slesor pominje mape, ukazujući na njegovo trajno interesovanje za kartografiju: „Neiscrtano“ („The Uncharted“), „U Tirelovoj prodavnici knjiga“ („In Tyrrell’s Book Shop“), „Čuđenje“ („Amazement“), „Čovek od sentimenta“, prvi deo („The Man of Sentiment, Part I“).

²⁷⁸ U pesmama koje pripadaju eliotovskoj fazi, Slesorov odnos prema zemlji je emotivniji i pesimističan. Kao što se vidi u pesmi „Zemlja vrane“ („Crow Country“), Eliotova vizija puste zemlje preneti je u australijski prostor, u kojem „reke više ne teku, izvore više niko ne može naći“, u kojem kamen jeca, a stene plaču (Slesor 79). Pesimistična vizija ipak nije vezana toliko za zemlju, već, kao i kod Eliota, za opštu duhovnu pustoš modernog čoveka.

²⁷⁹ Haftova takođe navodi interesantan podatak da je *Atlas* u celini, sa svih pet pesama, retko uvršten u antologije australijske književnosti, dok su duže pesme, ili pesme jednake dužine („Pet vizija Kapetana Kuka“, „Kapetan Dobin“ i „Pet zvona“) uvek uvrštene u celini. Kao mogući razlog za to, koji opet ukazuje na značaj antologizacije za proces formiranja nacionalne književnosti, autorka navodi činjenicu

„Post-putevi“, „Holandska obala“, „Sirene“ i „Morska bitka“ (“The King of Cuckooz”, “Post-roads”, “Dutch Seacoast”, “Mermaids”, “The Seafight”), i

vrši ulogu mosta između književnosti i kartografije, između Australije i svih ostalih mesta, između trajnih umetničkih dela i efemeralnosti, između sedamnaestog veka i Velike Depresije – i, budući da nas završetak svake pesme povlači natrag u sadašnjost – između prošlosti i dvadeset prvog veka. (Haft, “Introduction to Maps and Mapping” 10)

Dok završeci pesama povlače u sadašnjost, početak svake pesme vodi čitaoca u daleku prošlost, opisujući neku od mapa iz sedamnaestog veka, redom: vojnu mapu Alžira, kartu puteva u Engleskoj, vazdušni plan Amsterdama, mapu sveta koju je izradio Džon Spid (John Speed) i kartu Karipskih ostrva. Jedna od stavki u Slesorovim beležnicama s kraja dvadesetih godina glasila je „nestala carstva, izgubljena kraljevstva, zaboravljene zemlje & provincije, granice koje se ruše“ (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 11),²⁸⁰ što ukazuje na postupak koji je Slesor primenjivao u *Atlasu*. Polazeći od podataka o nepoznatim teritorijama – vrlo oskudnih podataka koji se nisu svodili čak ni na mape, koje Slesor nije nikada video, već na opise mapa preuzete iz kataloga²⁸¹ – on na osnovu njih gradi svoju umetničku i pesničku viziju, u kojoj se istorijski značaj datih teritorija, mapa i atlasa gubi, a one postaju pesnički mit. Geografsku istinu o predstavljenim predelima je vrlo teško utvrditi, u tolikoj meri da ona postaje maglovito i nejasno znanje, samim tim podložno daljem umetničkom oblikovanju, koje postaje jedina legitimna istina. Slesorov postupak je, štaviše, suštinski modernistički u eliotovskom smislu: Slesor polazi od konkretnih i uslovno rečeno običnih predmeta kao što su geografske karte i knjige, da bi iz običnog stvorio poetsko i univerzalno značenje (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 15).

da je od najpoznatijih Slesorovih pesama *Atlas* jedini koji se ne bavi Australijom i da u njemu nigde nema niti jedne aluzije na taj kontinent (“Introduction to Maps and Mapping” 32), osim, možda, toponima Gildford u pesmi „Post-putevi“. Gildford se nalazi na putu za Portsmut, odakle je prva flota sa osuđenicima krenula ka Australiji 1787: „[n]ostalglični australijski doseljenici su preneli engleski toponim 'Gildford' u Australiju, gde je postao naziv za predgrađe Sidneja“ (Haft, “John Ogilby, Post-Roads” 50).

²⁸⁰ Na pitanje postavljeno u naslovu svog članka, „Ko je Kralj zemlje Kukuz“, Haftova nakon detaljnog proučavanja različitih istorijskih izvora pronalazi odgovor da se najverovatnije radi o vođi plemena Kuku iz unutrašnjosti Alžira. Pleme se javlja pod različitim nazivima (iako Kukuz nije jedan od njih), a izvesno je da sam Slesor nije znao čak ni za postojanje plemena Kuku. Istorija opisuje pleme kao revolucionarno, sklono ka pobuni i otporu prema svakoj vrsti kontrole (“Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 33) – slično, dakle, viziji koju su Australijanci stvorili o sebi u okviru australijske legende i mita o Anzaku.

²⁸¹ Adel Haft u citiranoj iscrpnoj studiji koja se bavi isključivo kartografskim aspektom *Atlasa*, poreklom, modelima, hronologijom i nastajanjem pesama iz ove grupe (studiji koja je koncipirana tako da, pre objavljivanja u celini, u šest delova izađe u časopisu *Kartografske perspektive* – u trenutku pisanja ovog rada objavljena su četiri dela), navodi kao najizvesniji izvor za ove mape katalog mapa i atlasa *Stare mape sveta* (*Old Maps of the World*, 1929), iako ostaje nejasno kako je Slesor došao do njega.

Postupak, dalje, ukazuje na krajnje kompleksne elemente Slesorovog stvaralaštva, koji su s jedne strane uslovljeni modernističkim duhom, dok s druge referiraju na kolonijalnu prošlost (pa i sadašnjost) čitavog sveta. Ako pođemo od kartografije, već je u uvodnim poglavljima navedeno da ona, u kontekstu postkolonijalnih studija, predstavlja jedan vid (pre svega naučnog) nametanja moći i hegemonijskog diskursa osvojenim teritorijama i narodima, dok u opštem sociološkom smislu predstavlja jedan od ključnih elemenata oblikovanja nacije. Sam Slesor je u pesmi „Neiscertano“, koja pripada ranoj fazi njegovog stvaralaštva i nije uključena u *Stotinu pesama*, nagovestio da su ljudski naponi u iscrtavanju predela i uklapanju prirode u grafičke modele zapravo od samog početka osuđeni na propast, jer je priroda sila koja se tome opire i koja je mnogo moćnija i jača od čoveka/kartografa (Haft, „Introduction to Maps and Mapping“ 22-3). Ako kartografiju shvatimo kao jedan vid političke mitologije, metajezik (ili, metaprostor) koji univerzalizuje stvarnost i čini je večitom tako što je zarobljava na papiru (Barthes 150), Slesor je izvršio preispitivanje ovakve mitologije tako što je naučnom postupku kartografije pretpostavio umetnost. Zbirka *Zemlja Kukuza*, u čijem se originalnom izdanju *Atlas* nalazio na samom početku, sadrži ilustracije Normana Lindzija i njegovog sina Rejmonda, čime se naglašava umetnički pogled na svet i istoriju i nadmoć umetnosti u odnosu na društvenu ili političku stvarnost. Ta nadmoć ipak nije lišena ideologije, jer ukazuje na to da se ideje, stavovi i namere mogu čak i mnogo uspešnije preneti poetskim putem nego otvorenom propagandom, te na taj način ostaviti trajnijeg traga u (inter)nacionalnoj svesti i na (inter)nacionalnoj pozornici. Poezija, prema Bartu, jeste jedan od sistema koji se najviše opire dejstvu modernog mita: dok mit teži da postane činjenični sistem, poezija teži da dostigne esenciju stvari – da se „sažme u esencijalni sistem“ (Barthes 133). Upravo je opiranje čini idealnim plenom za mit, jer „prividni nedostatak reda u znakovima, kojim poezija teži da izrazi esencijalni red, biva uhvaćen u mitu i transformisan u praznog označitelja, koji označava samu poeziju“ (Barthes 133). Tako Slesorova poezija postaje mit o poeziji, sa sopstvenim i samo sebi svojstvenim elementima, junacima i mestima.

Nakon sedamnaestog veka i Zlatnog doba kartografije, iz kojeg potiču sve mape čiji su opisi poslužili Slesoru kao inspiracija za *Atlas*, kartografija je napredovala u smislu da je težila ka sve većoj verodostojnosti. Sa mapa su postepeno izbačeni slikovni elementi poput portreta moreplovca koji je obišao novu oblast, ruža vetrova, ukrašenih

kompassa i crteža životinja i biljaka koje su viđene na novoj teritoriji. Međutim, ilustracije Lindzijeve za Slesorove pesme predstavljaju regresiju ka renesansnom periodu, u kojem je bilo moguće posmatrati ili zamišljati i Australiju i druge novootkrivene ili još neotkrivene oblasti kao mesta čudnog i čudnovatog, velike južne zemlje koje plene izobiljem, imaginarne egzotične rajeve koji se teško mogu povezati sa stvarnim svetom. Tako ilustracija Normana Lindzija za prvu stranicu zbirke *Zemlja Kukuz* prikazuje naoružane muškarce, okružene sirenom, feniksom, harpijom i faunom – sva ova bića imaju ženska lica. I muškarci i mitološka bića, kao i još dvoje ljudi koji su nacrtani u donjem levom uglu, nagi i dugokosi i znatno manji od muškaraca sa oružjem, stoje na staroj renesansnoj mapi.²⁸² Na ilustraciji su, dakle, naoružani muškarci (kao kartografi, vojnici ili bilo koji autoritativni predstavnici vlasti i istorije) suočeni sa nepoznatim/nestvarnim/fantastičnim, a takav susret je moguć samo na mapi, koja, pored pružanja činjeničnih podataka o novom terenu, takođe dokumentuje trenutak prvog susreta „civilizacije“ sa (za nju) netaknutim svetom. Kako navodi Elijade,

[z]a tradicionalna društva je karakteristična opozicija koju ova društva podrazumevaju između svoje nastanjene teritorije i nepoznatog i neodređenog prostora koji je okružuje: ova prva je „Svet“ (tačnije: „naš svet“), Kosmos; ostala teritorija više nije Kosmos već neka vrsta „drugog sveta“, strani haotični prostor, nastanjen avetima, „strancima“ (koji su, uostalom, izjednačeni sa demonima i fantomima). (*Sveto i profano* 81-2)

Nepoznata i strana teritorija, koju „civilizacija“ još uvek nije zauzela i prisvojila, predstavlja „deo fluidnog i avetinjskog modaliteta 'Haosa'“ (*Sveto i profano* 83), a zauzimajući je i nastanjujući se na njoj, čovek je – u ovom slučaju, naoružani muškarci na slici – simbolički pretvara u Kosmos, sledeći model božanskog Stvaranja Univerzuma.

Ako se vratimo na same pesme i prihvatimo tezu Adele Haft da je (u prvoj pesmi, „Kralj Kukuza“) raskošni, blistavo ukrašeni i doterani, čak i bahati i raskalašni kralj zapravo simbol za samu mapu (koju Slesor nije nikada video, ali je u njemu pobudila ovakvu reprezentaciju), isto kao što je ta mapa simbol teritorije, onda pripovedač pesme postaje kartograf, a pisanje pesme se izjednačava sa činom davanja

²⁸² Crtež je reprodukovan u: (Haft, „Introduction to Maps and Mapping“ 20). Danas u bibliotekama na celom svetu postoji još samo 20 primeraka originalnog izdanja *Zemlje Kukuz*, a od toga se 15 nalazi u Australiji.

oblika Haosu – oblik zaista i fizički postoji, u vidu podele na stihove i strofe.²⁸³ Sa umetničke strane je, ako se uzme u obzir da je Slesorov izvor bio *opis* mape iz kataloga, stvaranje pesme mitski čin kreiranja Kosmosa iz mase neurednih i rasutih, fragmentisanih podataka.

Fragmentacija nas opet vraća na modernističke aspekte Slesorove poezije i na činjenicu da se u svim pesmama u *Atlasu* prošlost suprotstavlja sadašnjosti. Tako pesma „Sirene“, u direktnom obraćanju Konkvistadoru, pominje Krakena, mitsko čudovište iz severnih mora, a takođe i priziva u sećanje sirene i undine, koje su u prošlosti – ovde se postojanje sirena i undina povezuje sa šesnaestim i sedamnaestim vekom – zanosnim plesom i „vlažnim skerletnim usnama“ (Slessor 59) mamile mornare. U ovoj pesmi se eksplicitno ukazuje na „portulano mape ... sa kompasnim ružama, zelenim i zlatnim / koje raspaljuju krutu staru Iglu“ (Slessor 59). Sa napretkom nauke, podozreva se da sirene nikada nisu ni postojale, već možda bile tek plod mašte pripitih mornara, željnih ljubavnih uzbuđenja:

Te dobro poznate i štovane Harpije
Ne plešu više na obalama;
Sve je to sada prošlost davna;
Niti pevaju kapetanima pod prozorom.
Taj je postupak strogo osudila
Uprava kompanije P. & O. (Slessor 60)²⁸⁴

Modernističko razočaranje je vidljivo ako se ovi stihovi uporede sa Brenanovim predstavama i metamorfozama sirena – kod Brenana je Lilit kao jedna od njih sam apsolut, vrhovna i nepromenljiva istina, dok Slesor opisuje sirene realističnije, ironično nagoveštavajući da nisu zapravo nikada ni postojale, a i ako jesu, nestale su u opštoj prolaznosti vremena.

Umetnički čin stvaranja kao izraz borbe protiv prolaznosti, haosa i rasparčanosti sveta predstavlja osnovni motiv pesme „Post-putevi“, u kojoj je kartograf, izdavač i

²⁸³ Haftova kao pripovedača prve pesme imenuje upravo kartografa i artiljeristu Roberta Nortona (Robert Norton) za koga se pretpostavlja (iako su izvori o tome dvosmisleni i neprecizni) da je bio član ekspedicije kralja Džejmsa koja je 1620. godine izvršila napad na otomanski Alžir (“Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 18, 26).

²⁸⁴ Those well-known and respected Harpies

Dance no more on the shore to and fro;

All that has ended long ago;

Nor do they sing outside the captain's porthole,

A proceeding fiercely reprehended

By the governors of the P. & O.

P. & O. je britansko-američka kompanija koja je prva organizovala turistička putovanja i krstarenja do Australije – prvo se odigralo 1932. godine.

prevodilac Džon Odžilbi (John Ogilby), začetnik metode premeravanja zemljišta točkom i autor *Britanije (Britannia)* – zbirke mapa puteva cele Engleske – predstavljen kao antiteza arhetipskog grešnika Sizifa (Haft, “John Ogilby, Post-Roads” 30) u poslednjoj strofi pesme:

Stoga mislim da bi neki engleski gospodin,
Neki učeni doktor od kafana,
Nakon kasnog obeda, kad lagano izađe van
Da zalije koji lakomisleni glog, mogao spaziti
Tu na mesečini, gde se kotrlja uzbrdo,
Bez ljudske ruke da ga vodi, sa zupčevima svetlosti
Točak – Točak Džona Odžilbija – TOČAK koji proleće
I meri miljokaze večnosti. (Slessor 57)²⁸⁵

Odžilbi je stekao, zbog svoje stručnosti i svestranosti, nadimak „Kosmograf“ Čarlsa II (Haft, “John Ogilby, Post-Roads” 38), a Slesorova pesma zasniva se na opšteprihvaćenoj viktorijanskoj ideji da smrtnici nemaju mapu nebesa, niti da ikada mogu napraviti takvo nešto (29), ali isto tako i na simboličnom napretku i uspeha. Slesorovi završni stihovi, u kojima se neumorni Odžilbijev duh uspinje uz brdo ka noćnom nebu i meri večnost, ukazuju na to da bi ovaj kartograf možda, nakon smrti, imao i veštine i energije da napravi mapu nebesa. Otuda i „post-putevi“, engleski naziv za poštanske puteve koji datira iz sedamnaestog veka, postaju ujedno i istinski „posleputevi“, koji postoje izvan ovog (istorijskog) vremena i (geografskog) prostora.

Slesorova ambicija da kroz umetnost stvori red iz haosa najbolje je predstavljena u pesmi „Holandska obala“, centralnoj pesmi u *Atlasu*, zasnovanoj na mapama holandskih gradova u izradi kartografa Joana Blaua (Joan Blaeu), čuvenog po svom *Velikom Atlasu ili Blauovoj Kosmografiji (The Grand Atlas or Blaeu's Cosmography, 1662–72)*.²⁸⁶ Blauove mape gradova Nizozemske bile su od posebnog značaja zbog toga što je njihovo sastavljanje²⁸⁷ bilo vezano za holandsko sticanje nezavisnosti od Španije i

²⁸⁵ Wherefore I think some English gentleman,
Some learned doctor of the steak-houses,
Ending late dinner, having strolled outside
To quell the frivolous hawthorn, may behold
There in the moonshine, rolling up an hill,
Steered by no fleshly hand, with spokes of light,
The Wheel – John Ogilby's Wheel – the WHEEL hiss by,
Measuring mileposts of eternity.

²⁸⁶ Blauov plan Amsterdama je zapravo jedina mapa od svih koje su činile inspiraciju za *Atlas* koju je Slesor zaista video. Katalog *Stare mape sveta* sadržao je četiri ilustracije, a jedna od njih, upravo Blauova, bila je čak i u boji (Haft, “Imagining Space and Time” 38).

²⁸⁷ Objavljene su godine 1649. prvi put, na latinskom, a tri godine kasnije i na holandskom.

za period holandske istorije koji je predstavljao „dramatični i herojski period oblikovanja“ (Haft, “Imagining Space and Time” 38). Plan Amsterdama tako služi da uspostavi prostorni red dok se u zemlji uspostavlja vremenski, istorijski red – a taj red je ono što privlači Slesora ovoj mapi. Pesma počinje stihovima:

Nikakvi vetri Života ne bruje
Po kristalnom kovčegu male zemlje,
Nijedan kalendar ne broji dane
Skupljene u kapsulu fine glazure. (Slessor 58)²⁸⁸

Mapa je možda i najbolja predstava jednovremenosti/simultanosti, zaustavljenog trenutka u kojem se (na zarobljenom prostoru) iz Haosa rađa Kosmos. Slesor nastavlja sa opisima „neba punog brodovlja, zaliva punog gradića, luke“ (Slessor 58) i u tim stihovima hvata trenutak stvaranja, koji je i kartograf zabeležio na mapi.²⁸⁹ Poslednja strofa, međutim, ukazuje na proces imaginacije, kojem je Slesor kao umetnik bio u svakom trenutku okrenut, a koji takođe stoji i u osnovi nacionalnog oblikovanja:

Kada bi [kartograf] tako naslikao
I moju razorenu metropolu,
I one druge zemlje iz glave,
Zamršene, nejasne i tamne. (Slessor 59)²⁹⁰

Ovim stihovima pesnik jasno referira na savremeni trenutak duhovne razorenosti i dezorijentisanosti dvadesetog veka, kao i na svoj Sidnej iz tog doba. Ovo je uzgred i jedina (i to vrlo suptilna) referenca na Australiju u pesmi, kontinent koji je, jedini od svih kontinenata, bio najpre zamišljen („zemlja iz glave“) kao hipotetička velika nepoznata južna teritorija, da bi bio zapravo otkriven upravo u sedamnaestom veku, i upravo od strane holandskih mornara, koji su australijski kontinent isprva nazivali Novom Holandijom.²⁹¹ Otuda veza između Amsterdama i Sidneja, kao i potreba da se Sidnej iznova otkrije, iznova oblikuje u imaginaciji – a ova potreba prvenstveno potiče

²⁸⁸ No wind of Life may strike within
This little country's crystal bin,
Nor calendar compute the days
Tubed in their capsule of soft glaze.

²⁸⁹ Slesor ovde opisuje luku kao centar Stvaranja, kroz koji prolazi vertikalna koja spaja nebo sa zemljom i podzemnim svetom. Otuda je nebo puno brodovlja (jer se i brodovi i nebo odražavaju u vodi). U drugim pesmama, posebno u „Pet zvona“, ideja luke kao centra Stvaranja će biti dodatno razvijena.

²⁹⁰ O, could he but clap up like this
My decomposed metropolis,
Those other countries of the mind,
So tousled, dark and undefined!

²⁹¹ Upravo je Blau prvi koji je kartografski iscrtao oba putovanja Abela Tasmana, na mapi štampanoj 1645-6. godine. Tasman je otkrio Tasmaniju i Novi Zeland (1642-3.) i utvrdio da Australija nije deo velike polarne kontinentalne mase, već odvojena teritorija (1644) (Haft, “Imagining Space and Time” 44).

od nestabilnosti i duhovnog nemira, prouzrokovanih u periodu između dva rata vrlo realističnim razlozima finansijske krize i straha pred daljim razvojem istorije.

Ako se na trenutak vratimo ponovo na pesmu „Kralj Kukuza“, mapa Roberta Nortona, na osnovu čijeg opisa je pesma nastala, prikazuje jedan jedini brod, na kome, po Nortonovim zapisima, vlada kralj Engleske (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 26). Kralj Kukuza je, u svojoj raskoši i rasipništvu, prikazan kao stereotip „pohotnog Turčina“ (Haft, “Who’s ‘The King of Cuckooz’?” 22), koji je pak povezan sa slikom gusara (23). Stereotip otelovljuje staru reprezentaciju pretećeg „drugog“.²⁹² bitka kod Galipolja u Prvom svetskom ratu vodila se protiv Turaka, a nemir koji je rastao pred nadolazećim talasom fašizma u Evropi vrlo je verovatno uzrokovao, početkom tridesetih, novu potrebu da se umetnički konstruiše lik „drugog“. Pandan ovom liku jeste junak, onaj koji se bori na strani dobra, koji stvara i oblikuje svet i koji odnosi barem moralnu pobjedu. Slesorov junak u *Atlasu* je kartograf, pripovedač, ali i pesnik. Njegov junak ima još jedno otelovljenje, koje se nagoveštava u završnoj strofi poslednje pesme *Atlasa*, „Morska bitka“. Krvave borbe između mornara i gusara prikazane su u ovoj pesmi kao nebitne u odnosu na ono što leži ispod njih: „staro, strpljivo, zlokobno, špijunsko More“, koje posmrtno ostatke ljudi uvlači u sebe, guta, prevrće i igra se s njima kako god želi, „staro gladno More“ (Slessor 61). U tim stihovima nalazi se klica razvoja Slesorove kosmogonije, u kojoj fluidni Haos više nisu samo neotkrivene i neopisane zemlje, već upravo morska masa koju treba savladati da bi se do njih došlo. Centar Stvaranja, Axis Mundi, sada postaje brod, bilo da se radi o brodu na kome vlada kralj Džejms, brodu usidrenom u amsterdamskoj luci, ili brodu Kapetana Kuka.

Ilustraciju za pesmu „Pet vizija Kapetana Kuka“ radio je 1931. godine Rejmond Lindzi (Raymond Lindsay), prikazavši na njoj Kapetana kako sedi, sa kompasom u jednoj ruci, a praznom mapom u drugoj. Iza njega su tri mornara, sa leve strane je Neptun, a sa desne sirena naslonjena na globus; u pozadini izviruje glava morskog čudovišta (Haft, “Introduction to Maps and Mapping” 18). Neptun i sirena kao simboli mora, a posebno morsko čudovište, ukazuju na prelazak preko mora koji predstoji Kapetanu i koji u religijsko-mitološkoj imaginaciji „podrazumeva podjednako smrt kao i ponovno rađanje“ (Elijade, *Sveto i profano* 156), dakle, jednu liminarnu fazu nakon

²⁹² Što se može uporediti i povezati sa Petersonovom pesmom „Australija danas, 1916“ i *Knjigom Anzaka*. Gusar predstavlja stereotipsku suprotnost kapetanu.

koje sledi obnova života u novom stvaralačkom činu. Model morskog čudovišta, kao „simbol kosmičkih Voda, Mraka, Noći i Smrti, amorfno i virtuelno, svega onoga što još nema nikakav 'oblik'“ (Elijade, *Sveto i profano* 96) predstavlja metonimijski ono što treba savladati – samu amorfnu okeansku masu, „akvatički Haos koji [prethodi] stvaranju“ (91) – kako bi se iz haosa stvorio red. Ispitujući romantičarski simbolizam mora i putovanja, Vistan Hju Oden zaključuje kako se red u društvu simbolično predstavlja brodom usidrenim u luci (Auden 7), čija je posada savladala kako osećanje nemira koje ju je nagnalo na putovanje, tako i opasni prelazak preko mora, uspešno otkrivši i stvorivši novi svet.²⁹³ Lik kapetana u tom prelasku preko mora, prema Kambelovom psihoanalitičko-ritualističkom tumačenju, vrši funkciju „zaštitnika praga“, koji mornarima što veruju da plove „u bezgranični okean besmrtnog bitka što okružuje kosmos poput beskonačne mitološke guje što sama sebi grize rep“ pruža podršku i utehu, hrabreći ih i nagovarajući sve vreme da ne odustaju od putovanja (Campbell 95-6).

U pesmi „Pet vizija Kapetana Kuka“, brod još uvek nije usidren; pesma pruža, u pet slika, opis kapetana, skice iz njegovog brodskog života i, na kraju, njegovu smrt. Prva slika izjednačava Kuka sa bogovima; on je, za razliku od kapetana modernog doba, koji su zapravo tek činovnici u nekoj brodskoj kompaniji, izdanak herojskog vremena, u kojem su kapetani „imali preki pogled ... ubijali krakene“ i, kako se vidi iz dužeg odlomka koji sledi, bili više božanstva nego obični ljudi:

Kada kapetan je bio pre veštac, ne prost čovek –
A ljudi behu prosti koji su ga s divljenjem gledali,
Siroti izbečeni mornari, zastrašeni đavoljim pesnicama
Vetra ili vode, ili žudnje za njima,
Puni detinjeg poverenja, preplavljeni čvrstom verom –
Kuk beše kapetan u dane moreplovstva,

²⁹³ Brod se simbolički oslanja na biblijsku priču o spasenju u Nojevoj barci nakon Velikog potopa. Sa druge strane – jer brod kao i svaki simbol ima dve strane – iz klasičnog mita razvija se narativ o brodu ukletih koji, poput Haronovog čamca, prevozi mrtve na drugu obalu – u Had (Ferber 194). Na ista dva oprečna načina se Australija predstavljala i tokom devetnaestog veka (pre svega u baladama) – kao Obećana zemlja, ili zemaljski Pakao. U drugom delu poeme „Muzika“ Slesor pruža sliku broda:

u paklu nasukan
Leži prevrnutih jarbola,
Skoreo od lepljivog masnog sunca.
Njegovu ranu tromo
Izjeda pacov Bol, krvavim zubima
I slomljenim noktima, napokon je sit,
Priča je gotova. (Slessor 38-9)

(“A ship in hell marooned; / He lies under the mast, / Caked with the sticky unguents of the sun. / Sluggishly at his wound, / The rat Pain, biting with bloody teeth / And broken nails, is fed at last, / The tale is done.”)

Kada kapetani su bili takvi kraljevi,
Ne hladni izvršitelji neke kompanije
... Ti su kapetani sopstvenom krvlju
Upravljali brodovljem
Demoni s perikama što svakome po delić magije deliše,
Što su čitali u zvezdama čitava pismena,
Tamo gde prostiji ljudi videli su samo zažarenu zbrku;
Što vodili su posade tajnim znanjem
I čudnim i užasnim vraćanjem iz knjiga,
Koristili lekove kojima ukus jedino su
Bogovi mogli znati, ali su ih mornari pili
Jer su prosto verovali. Takav je kapetan bio
Kapetan Kuk kada dođe do Koralnog mora
I odabra da krene putem u mrak.

Koliko je moreplovaca odabralo mrak
Kada su zastali na rubu tajne! „Sada biraj!“,
Huktaše vetrovi što jedrili su ka domu, preko
Koralnog mora, jedrili domu. „Sada biraj!“, stalni vetrovi
Vikahu jednom Tasmanu, dajući mu za izbor
Svoje zube ili leđa, a Holandanin je odabrao put vetra
I okrenuo na sever. „Biraj, Bugenvile!“,
Vetar je viknuo jednom, a Bugenvil začu glas
Gospoda, gde ga razborito zove da skrene od obale
Gde vetri su spokojni, te odabra sever, put vetra.
Tako je i Kuk odabrao svoje,
Preko ruba, u čeljusti vražje,
Sa hranom za četiri meseca, mornarima mahnitim od snova
O engleskom pivu, toplim ambarima i domu.
Tako je odabrao Kuk, tako je Kuk zaplovio na zapad,
Tako ljudi sad pišu pesme u Australiji. (Slessor 64-6)²⁹⁴

²⁹⁴ ... Were more like warlocks than a humble man –
And men were humble then who gazed at them,
Poor horn-eyed sailors, bullied by devils' fists
Of wind or water, or the want of both,
Childlike and trusting, filled with eager trust –
Cook was a captain of the sailing days
When sea-captains were kings like this,
Not cold executives of company-rules
... Those captains drove their ships
By their own blood ...
Daemons in periwigs, doling magic out,
Who read fair alphabets in stars
Where humbler men found but a mess of sparks,
Who steered their crews by mysteries
And strange, half-dreadful sortilege with books,
Used medicines that only gods could know
The sense of, but sailors drank
In simple faith. That was the captain
Cook was when he came to the Coral Sea

Činjenica da je Kuk kod Slesora opisan kao mitsko božansko biće može biti uslovljena misterijom i tajnovitošću koja je okruživala Kukovo istorijsko putovanje iz 1768. godine:

otisnuvši se navodno u naučnu ekspediciju, koja je za cilj imala posmatranje tranzita Venere iz Pacifika, on je dobio tajne instrukcije od Admiraliteta. Budući da [mu je rečeno kako] „postoji razlog da mislimo kako se kontinent, ili velika kopnena površina, prostire južno od rute ... prethodnih navigatora“, imao je zadatak da u potrazi za njome otplovi do 40. stepena južne geografske širine i da, ako bude imao uspeha, istraži njenu obalu, prirodu ljudi, zemljišta i njegovih plodova. Proveo je šest meseci kod obala Novog Zelanda i otkrio da to nije nikakav deo velikog nepoznatog kontinenta; onda je još jednom zaplovio na zapad. (Shaw 32)

Kako je njegovo putovanje, sa ciljem skrivenim od javnosti, mornarica i vlada drugih zemalja, imalo prizvuk okultnog, lako se moglo predati mitologizovanju i ispredanju priča.²⁹⁵ Još jedna istorijska činjenica koja je Kukov poduhvat učinila mitskim bila je odluka da se otisne na zapad. Odabir zapadne strane – zla neograničenog, haotičnog i neistraženog prostora (Tuan 98) doveo je do otkrića Australije, koja je, kako Slesor implicira, pre Kukovog dolaska predstavljala Haos neistraženog prostora. Kukovo putovanje na taj način postaje začetak moreplovačke kosmogonije, a brod putujući centar sveta, koji je u svojoj plovidbi večito na marginama, između nereda i reda, starog i novog sveta – marginama koje rasteže i povlači sve do bezbednog ulaska u luku prispeća, koja simboliše konačno uspostavljanje reda.

And chose a passage into the dark.

How many mariners had made that choice
Paused on the brink of mystery! „Choose now!“
The winds roared, blowing home, blowing home,
Over the Coral Sea. „Choose now!“ the trades
Cried once to Tasman, throwing him for choice
Their teeth or shoulders, and the Dutchman chose
The wind's way, turning north. „Choose, Bougainville!“
The wind cried once, and Bougainville had heard
The voice of God, calling him prudently
Out of the dead lee shore, and chose the north,
The wind's way. So, too, Cook made choice,
Over the brink, into the devil's mouth,
With four months' food, and sailors wild with dreams
Of English beer, the smoking barns of home.
So Cook made choice, so Cook sailed westabout,
So men write poems in Australia.

²⁹⁵ Druga vizija Kapetana Kuka opisuje kako plovi preko Velikog koralnog grebena, bez mape i upravlja brodom sam, noću, kada je putovanje najopasnije. Mornari su za to vreme potpuno bezbrižni i opušteni, prepušteni uživanju na palubi i mirnom snu, jer ih „Kukove čini uspavljuju“ (Slessor 66-7).

U kontekstu Kambelovog monomita o potrazi junaka, Kukova odluka da se otisne na zapad jeste stupanje u utrobu kita. Smeštanjem priče o istorijskom kapetanu i otkriću Australije u kontekst mita o potrazi, Slesor univerzalizuje tu priču i daje joj mitske dimenzije. Njegova fikcionalizacija istorije funkcioniše i na ravni razvoja nacionalne književnosti: izostanak narativa o kaznenoj koloniji i njenoj istoriji u Slesorovom stvaralaštvu, kao i o bušu i njegovoj industrijalizaciji, pridaje Slesorovoj viziji Australije odlike svetog mesta koje je lišeno istorije. U odnosu na poeziju baladista, koji opisuju granicu i razliku između grada i buša, Slesorova poezija predstavlja napredak u poetskoj predstavi nacije – upravo zahvaljujući posezanju za daljom istorijom zemlje – jer se granica kod Slesora postavlja na samu obalu, kao granica između morskog Haosa i novog Stvaranja, koje povezuje Kukova istraživanja sa sadašnjošću i modernom zemljom koja je na osnovu njih nastala.

Slesorova sadašnjost je, međutim, mračna, što se nagoveštava i u poslednjoj viziji o Kuku, koja predstavlja pravu morsku transformaciju. Ta transformacija nije pročišćenje, već smrt u vodi; Kapetan Kuk umire od uboda nožem koji su sami mornari napravili na istom tom brodu koji je trebalo da ih odvede u novi svet, a njegovo telo postaje deo morskog Haosa, kao u ranijim pesmama „Putnik sa *Grejklifa*“ ili „Pogreb na plaži“ (“Beach Burial”):

Tu je pao, a staro prevrtljivo more,
Stari, zahuktani, bezumni ljubavnik i neprijatelj,
Uzeo mu je poslednji dah, poslednju službu slanoj vodi.

Kuk je umro. Telo Aleksandra Houma
Otplovilo je preko sveta i vratilo se natrag,
Očiju već nasukanih, natrag na engleske obale,
U mutnu tminu doma gde su preci.
Te je obale tek nazirao kroz stakla sa pozlatom,
Nejasne maglovite obrise, udvojene kao rebra na drveću,
Naspram razjarene vode i plavog neba. (Slessor 71)²⁹⁶

²⁹⁶ There he had dropped, and the old floundering sea,
The old, fumbling, witless lover-enemy,
Had taken his breath, last office of salt water.

Cook died. The body of Alexander Home
Flowed round the world and back again, with eyes
Marooned already, and came to English coasts,
The vague ancestral darkness of home,
Seeing them faintly through a glass of gold,
Dim fog-shapes, ghosted like the ribs of trees
Against his blazing waters and blue air.

Kukov mornar Aleksandar Houm, koji, kako se na kraju „Pet vizija Kapetana Kuka“ otkriva, pripoveda skice iz Kukovog života na moru,²⁹⁷ na kraju se vraća na obale Engleske i time zatvara krug putovanja, a (ne)uspeh tog putovanja ostaje nerazjašnjen: Australija je otkrivena, ali po cenu smrti junaka. Iako isprva zapad ka kojem skreće Kukov brod deluje kao mesto mraka i kraljevstvo nepoznatog, na kraju pesme te odlike dobija sama Engleska iz koje je putovanje i otpočelo: ona je „tamni dom“ sa obalama koje preživeli mornar oslabljenog vida vidi kao udvojene i nejasne, gotovo „avetinske“ poput neke onostrane zemlje (Slessor 71). Tamni dom je pak i ceo svet, a isto tako i ljudski život, koji u istorijskom protoku vremena neumitno gravitira ka krajnjoj smrti, propadanju i uništenju. Iako sličan bogovima, čudotvorcima i čarobnjacima, Džejms Kuk na kraju okončava život od uboda običnog noža. Aleksandar Houm dočekuje starost slep i nemoćan, gotovo neprimetan, a slična sudbina zadesiće i Kapetana Dobina u istoimenoj pesmi.

7.3. Neznani mornar u borbi sa Vremenom²⁹⁸

Kapetan Kuk svakako nije jedini Slesorov lik koji ima utemeljenje u istoriji. U ranim pesmama, Slesor se intenzivno bavi prošlošću i istorijskim ličnostima – Markom Polom, Direrom, Rubensom, Hajneom.²⁹⁹ Pesma „Nirnberg“ („Nuremberg“) pruža opis Direrove sobe u kojoj je stvarao, sa fokusom na jednu sliku koja je za celokupni

²⁹⁷ Mornar Houm je u ovoj pesmi na neki način Kukov biograf i ima istu funkciju kao Robert Norton u prvoj pesmi *Atlasa*, ili Joan Blau u trećoj. Zahvaljujući njegovom opisu Kukovog života postoji pesma o Kuku, kao što zahvaljujući Nortonovom opisu Alžira ili Blauovom opisu Holandije postoje pesme o tim prostorima.

²⁹⁸ „Neznani mornar“ („unknown seaman“) je fraza iz Slesorove pesme „Pogreb na plaži“, napisane povodom bitke kod El Alamejna u Egiptu, 1942. godine (iz koje je Slesor, kao dopisnik, izveštavao). U tri bitke kod El Alamejna, između jula i novembra, australijska Deveta divizija je podnela oko 6000 ljudskih žrtava. Prema Andersonu, jedan od najupečatljivijih emblema nacije je upravo spomenik Neznamom junaku, na koji ova fraza aludira (9). Takvi spomenici, prisutni u skoro svakoj zemlji, jesu prazni i upravo zato poseduju potencijal zamišljanja i upisivanja. Na grobovima pored mora, u Slesorovoj pesmi, stoje drveni krstovi sa urezanim rečima „Neznani mornar“. Činjenica da se kod Slesora radi o mornaru u skladu je sa njegovim viđenjem australijskog čoveka, shvatanjem života kao putovanja, a mora kao preteće i haotične sile.

²⁹⁹ Marko Polo je junak istoimene pesme, Rubensov rad je opisan u „Rubensovim Nevinima“ i „Rubensovom Paklu“ („Rubens’ Innocents“, „Rubens’ Hell“), a Hajnrih Hajne u pesmi „Hajne u Parizu“ („Heine in Paris“). „Marko Polo“, kao jedna od ranih pesama, nagoveštava kasniju Slesorovu fascinaciju moreplovcima i istraživačima, a takođe i univerzalizuje njihov lik, povezujući kapetane koji su otkrili Australiju sa ovim Venecijancem iz Srednjeg veka.

Slesorov opus bila karakteristična: sliku prozora koji se javlja kao granični prostor.³⁰⁰ „O, i na hiljade tornjeva Nirnberga / Što poput olovnih stabala cvetaju s druge strane“ (Slessor 5).³⁰¹ Sa jedne strane se nalazi svet u koji Vreme prodire jedino kroz otkucaje sa gradskog sata, svet u kome Direr živi i u kome su „časovnici zaustavljeni, protoku se godina / Prkosi, a tu je visoku odaju sklonio / Od zemaljske promene neki stari alhemičar“ (Slessor 5).³⁰² Sa druge strane okna je svet gradskog života koji se „mirno pokreće u tihoj radosti“ (Slessor 5). U prostornom smislu, simbolizam prozora kao graničnog mesta nadovezuje se na simbol broda (ili mu, hronološki ispravnije, prethodi) koji, u pesmi o Kuku, zauzima graničnu poziciju između zapada i (severo)istoka, ili uopštenije, mora, koje razdvaja stari i novi svet. Ovde, međutim, Direrov prozor naglašava pored prostorne i temporalnu dimenziju (na način različit od *Atlase* i „Pet vizija Kapetana Kuka“, koji oslikavaju kontrast između prošlosti i sadašnjosti), čineći granicu između sveta u kome je vreme stalo i onog u kojem vreme teče. To je granica između „profanog trajanja i svetog Vremena“ vezanog za božanski čin stvaranja (Elijade, *Sveto i profano* 119). Direrova soba je ispunjena mitskim Vremenom koje ne teče i koje predstavlja neku vrstu večne mitske sadašnjosti (*Sveto i profano* 111), kojoj nije prethodilo nikakvo drugo Vreme, „jer nikakvo Vreme nije moglo postojati *pre pojave stvarnosti ispričane u mitu*“ (113).³⁰³

Mitsko Vreme vezano je za prostor u kojem Direr stvara slike, čime se iznova uspostavlja paralela između stvaralačkog (kosmogonijskog) i umetničkog čina, između Tvorca i Umetnika. Ista slika mitskog vremena zarobljenog sa ove strane prozorskog okna postoji, međutim, i u pesmi „Kapetan Dobin“, čime se na postojeći paralelu između Tvorca i Umetnika dodaje i Kapetan, još jedna metaforička predstava stvaraoca (Haft, „Introduction to Maps and Mapping“ 25).

³⁰⁰ Prozorsko okno koje razdvaja dva različita sveta javlja se kao motiv barem još u sledećim pesmama: „Posetioci na Zemlji“ („Earth-Visitors“), „Duh“ („The Ghost“), poslednjem delu poeme „Muzika“ („Music“), „Poslednji tramvaji“. U celoj zbirci *Posetioci na Zemlji*, na primer, ne postoji nijedna referenca na mape (Haft, „Introduction to Maps and Mapping 26), ali zato naslovna pesma sadrži prozorsko okno kao lajtmotiv i simbolički prikaz granice između sveta bogova i sveta ljudi. Ovaj podatak nagoveštava da je Slesor iz simbolike prozora kao granične, kontaktne zone između mitskog i ovosvetovnog razvio simboliku kartografije i mapa u kasnijoj zbirci *Zemlja Kukuza*.

³⁰¹ „And, oh, those thousand towers of Nuremberg / Flowering like leaden trees outside the panes“

³⁰² „Clocks had been bolted out, the flux of years / Defied, and that high chamber sealed away / From earthly change by some old alchemist.”

³⁰³ Vreme je i kod Elijadea, kao i kod Slesora, napisano velikim početnim slovom.

Kapetan Dobin je, po Slesorovom priznanju, oblikovan po uzoru na Kapetana Fransisa Džozefa Bejldona, ujaka Slesorove žene Noele, kojeg je Slesor najverovatnije upoznao 1926. godine (Haft, "Introduction to Maps and Mapping" 26). Bejldon je bio „doajen australijskog moreplovstva“ i, povukavši se iz plovidbe 1910. godine, osnovao je u Sidneju Nautičku akademiju, na čijem je čelu ostao trideset sedam godina (Haft, "Introduction to Maps and Mapping" 26). Bejldon se, štaviše, divio Kuku i Slesor je tokom predavanja koje je održao 1965. godine rekao kako je za opis i slike iz Kukovog brodskog života u pesmi „Pet vizija Kapetana Kuka“ zahvalan isključivo Bejldonu, njegovim pričama o morskom životu i ogromnoj biblioteci koju je stari kapetan posedovao (Haft, "Introduction to Maps and Mapping" 26).³⁰⁴ Slično Bejldonu, Kapetan Dobin, penzionisani moreplovac, u starosti provodi dane u svojoj „lađi od cigle“, iz koje sa prozora gleda pravo na luku, lučke radnike i brodove koji dolaze i odlaze, i neprestano vodi precizan „brodski“ dnevnik, „[z]a neku svrhu tajnu i strahovitu / Nikad otkrivenu“ (Slessor 49).³⁰⁵ Dobin čuva u radnoj sobi uspomene sa svojih putovanja,

poput starih pisama,
So umotanu u zavežljaj
Ili ispresovanu,
Moglo bi se reći, nešto poput uvojka morske kose. (Slessor 50)³⁰⁶

Sve te uspomene nalaze se u Dobinovim knjigama, a on noću plovi od jedne do druge police, u bezvremenom svetu svoje sobe. Dobin svakako pripada tom bezvremenom svetu, u kojem Kuk, Bugenvil i Huan Sebastijan del Kano postoje kao ličnosti kojih se on seća iako ih nikad nije upoznao i koje doživljava kao svoje savremenike: Kuka obožava, prema Bugenvilu se odnosi kao prema rivalu, dok Del Kana prezire (Slessor 53). U tom svetu, Dobin može da se priseća sopstvenih „usamljenih Odiseja“, koje sada postoje samo kao sitne oznake na mapama, kao godine koje su unete na kartu (Slessor 52) i da nastavi, dok se život u luci sa druge strane prozora nesmetano odvija, „da čita o moru“ (Slessor 54).

³⁰⁴ Bejldonova biblioteka je poslužila i kao izvor inspiracije za egzotične opise u *Atlasu*. U svojim beležnicima, Slesor je zapisao kako bi voleo da svet „može da bude kao svet starih kartografa, uredno podeljen na poznato i nepoznato ... ne ova čudna mračna zbrka“ (cit. u Haft, „Introduction to Maps and Mapping“ 26). Slesorove beležnice pokazuju i da je on u svom stvaralaštvu bio opsednut rečima; često je pravio kataloge, spiskove sinonima koje je neprestano revidirao u potrazi za jednom jedinom pravom rečju koja se u nekoj pesmi može upotrebiti kao pokušaj borbe protiv „čudne mračne zbrke“ sveta.

³⁰⁵ "For some mysterious and awful purpose / Never divulged."

³⁰⁶ ... like old letters,
Salt tied up in bundles
Or pressed flat,
What you might call a lock of the sea's hair.

Ovde je, možda, u jednostavnom stihu kojim se „Kapetan Dobin“ završava i kojim se knjiga povezuje sa morem, sadržana i suština Slesorove moreplovačke mitopeje, koja se svakako očitava u svim njegovim velikim pesmama: more se može savladati samo putem neke umetničke forme; bilo da se radi o slici, mapi, pisanoj reči, povesti ili pesmi – one su jedino što uspeva da stvori red iz haosa. Dobinove enciklopedije, beležnice, spomenari i dnevnici postaju stvarnost ispričana u mitu i njegova putovanja samo na taj način dobijaju smisao. Stvarnost ostaje zarobljena u sobi gde je istorija sakupljena na papiru, kao što u *Atlasu* ostaje zarobljena na kartama koje sažimaju prostor. U skladu sa Eliotovim viđenjem modernog mita kao „manipulisanja neprekinutom paralelom između savremenosti i drevnih vremena“, „metode koja zamenjuje naraciju“, zarobljavanje istorije u Dobinovim katalozima i prostora u mapama *Atlasa* jeste „jednostavno samo način kontrole, uređivanja, davanja oblika i značaja ogromnoj panorami besmisla i anarhija koje predstavljaju savremenu istoriju (‘‘Ulysses, Order and Myth’’ n.pag).

U pesmi koju je Slesor odabrao za otvaranje zbirke *Stotinu pesama*, „Posetioči na Zemlji“ iz istoimene zbirke, prikazuje se družina neobičnih, herojskih ili polubožanskih mitskih bića, stranaca na Zemlji.³⁰⁷ Pesma počinje slikom iz davne prošlosti, u kojoj ljudi – smrtnici – stoje napolju i kroz prozor gledaju božanstva: „Ljudi behu napolju i zurili su / Kroz mokra stakla debelog okna, dok su oni jeli, / U senama zlatnog plamena sveće“ (Slessor 3).³⁰⁸ Na samom kraju pesme, bogovi su otišli i jedino se još ponekad na Zemlji pojavi Venera, ali sada je ona ta koja je napolju, kuca na prozorsko okno i čeka da je ljudi prime.³⁰⁹ U sadašnjosti, Zemlja je za bogove „tek mučna pomisao / Što katkad poput lahora pređe preko / Tela nebeskih žena“ (Slessor 3).³¹⁰ Jasno je da Slesor prikazuje demitologizovan svet, lišen iluzija i čuda; međutim, ova pesma dobija drugo značenje kada se uporedi sa pesmom iz kasnijeg perioda (napisanom između 1933. i 1939), „Poeziji Hjua Mek Kreja“ (‘‘To the Poetry of Hugh

³⁰⁷ Oni su „odeveni u tamna krzna“, „govore čudnim jezikom, no slatkim kao ananas“, nose „stransku odeću“, lica su im „smrtno ozbiljna i mila“, a oči „ciganske“ iako su oni sami plemenitog porekla (Slessor 3).

³⁰⁸ ‘‘Men, staring outside / Past watery glass, thick panes, could watch them eat, / Dyed with gold vapours in the candleflame’’

³⁰⁹ Slesorova Venera je slična Brenanovoj Lilit, „njena se kosa / spušta k'o zlatna kiša preko svih njih. / ... A kada hoda, zvezde na nebu hodaju sa njom“ (‘‘her hair / Blows in a gold rain over and over them. / ... And when she walks, the stars walk with her above’’) (Slessor 3).

³¹⁰ ‘‘And earth is only a troubled thought to them / That sometimes drifts like wind across the bodies / Of the sky's women.’’

McCrae”) – Slesorovog uzora i mentora s početka karijere. Slesor ovde nagoveštava kako je, pošto su bogovi napustili Zemlju, neko morao zauzeti njihovo mesto – a to su pesnici. Ovi stari neimenovani mudraci jesu mentori i vođe, kapetani za posadu modernih stvaralaca. Egzotične darove koje donose, „bumerange rime“, njihovi sledbenici, „bledi Krusoi upokojeni u trenutku“ samo uzimaju, ne postavljajući pitanje „kojim su obalama uma oni gazili“ i odakle te darove donose (Slessor 117). Najveći njihov dar jeste ipak eliotovski memento mori, spoznaja o užasu življenja i neumitnom protoku vremena:

(Pogledaj u ovo grublje staklo, i pokazaću ti
Svetlost dana nakon tame, i jutro
Posle ponoći, i nakon noći dan
Nakon godine za godinom što užasno se vraćaju). (Slessor 117)³¹¹

Problem protoka vremena i užasa življenja Slesor je najdetaljnije prikazao u pesmi „Pet zvona“, elegiji posvećenoj tragično preminulom prijatelju.³¹² Pesma nagoveštava, kako je Slesor sam opisao u zbirci proze i eseja *Hleb i vino*, da se čitav ljudski život, sa svim dešavanjima i avanturama, može zamisliti, čak i proživeti, u jednom trenutku. Taj trenutak je simbolički obeležen potapanjem u vodu, a na ravni objektivnog vremena izjednačen sa kratkim intervalom između otkucaja zvona (Stewart, *A Man of Sydney* 120). Pesma tako funkcioniše na dva plana: „[n]ajpre kao primer života jednog određenog ljudskog bića, a u osnovi kao izraz relativnosti vremena“ (cit. u *A Man of Sydney* 121) – a s obzirom na taj drugi plan, prvi postaje gotovo nebitan. Način na koji je Džo Linč preminuo, međutim, predstavlja idealnu osnovu za mitologizovanje njegove smrti kroz umetnost; jer je ta smrt, kao i putovanje Džejmsa Kuka, bila neuobičajena, neočekivana i u velikoj meri nejasna. Džo Linč je doživeo sudbinu opisanu u najmračnijoj priči iz mitologije buša – priči o izgubljenom detetu koje nikada nije pronađeno, ni živo ni mrtvo. Tragedija velikih razmera (poput one opisane u „Putniku sa *Grejklifa*“), ili tragedija koju prate opskurni i nerazjašnjeni

³¹¹ (Look in this harsher glass, and I will show you
The daylight after the darkness, and the morning
After the midnight, and after the night the day
After the year after, terribly returning).

³¹² Slesor je uvek kada je govorio o ovoj pesmi umanjivao njen elegični značaj i naglašavao „njen značaj eseja o različitim brzinama protoka vremena“ (Stewart, *A Man of Sydney* 120). Daglas Stjuart, naprotiv, čak i pored Slesorovih eksplicitnih komentara o značenju pesme, ne vidi u njoj ništa osim elegije i bola zbog smrti prijatelja, koji je hiperbolizovan do razmera pesničke slike (*A Man of Sydney* 121). Stjuart zapravo čita „Pet zvona“ u psihološkom ključu, kao Slesorovu tugu zbog prolaznosti sopstvenog života, koja se reflektuje na smrt Džoa Linča.

događaji („Pet zvona“) poprima „okultno značenje koje se može otkriti jedino putem poistovećivanja sa kategorijom mita“ (Eliade, *The Myth of the Eternal Return* 45-6). Priča o takvoj tragediji ili, ovde, Slesorova poezija, vrlo brzo postaje jedina istina: „mit govori istinu; stvarna priča ubrzo postaje falsifikacija“ (Eliade, *The Myth of the Eternal Return* 46).

Slesorov prikaz činjenica vezanih za noć kada je Džo Linč poginuo/nestao vrlo je kratak i svodi se na nekoliko poznatih podataka: grupa od nekoliko prijatelja i kolega (umetnika i novinara) krenula je trajektom ka severnom delu sidnejske luke, na zabavu koja se tamo održavala; svi su bili veseli, a Džo je sedeo na donjoj palubi, u starom kaputu, sa džepovima punim flaša groga; u jednom trenutku, neko je primetio da ga više nema; usledila je potraga, ali telo nikada nije pronađeno i ostala je samo pretpostavka da se utopio. Potonje priče da je izvršio samoubistvo, ili da je skočio u vodu s namerom da otpliva do obale (Foyle n.pag), potkrepljene su opisom ovog događaja u biografiji Filipa Lindzija (Philip Lindsay):³¹³

Džo je bio pravi div, snažan i vitak, sa crvenom kosom koja je štrčala uvis, i izuzetno prijateljskim smeškom ... ali kada bi pao na zemlju, što mu se dešavalo kad popije puno, samo bi zadovoljno ležao na leđima, sa blagim osmehom na licu, i gledao u ljude koji pokušavaju da ga povuku za ramena, ruke i noge. Onda bi im tiho objasnio da čitava policija, sa sve slonom u ispomoći, ne bi mogla da ga pomeri ni za centimetar; bojim se da je bio u pravu. ... Tada je, umoran od spore vožnje trajektom – ili možda od samog života – naglo ustao i rekao da bi brže otplivao do tamo, pa zatim sasvim obučen skočio preko ograde. Jedan radnik sa trajekta je odmah skočio za njim, drugi su ubacili pojase za spasavanje u vodu. Videli su Džoa, rekao je Frenk,³¹⁴ kako im veselo maše; zatim je nestao na tragu mesečine. Možda ga je dohvatila ajkula, ili sirena – kako su neki govorili – ili su ga teške flaše u džepovima starog izmašćenog kaputa povukle ka ribama. Niko to ne može znati jer telo nikada nije pronađeno. (cit. u Stewart, *A Man of Sydney* 123)

Prikazana su, dakle, dva sasvim različita opisa Linčove smrti, Slesorov faktografski i najverovatnije tačniji, i Lindzijeva mitologizovana verzija događaja, preuzeta od Klensija, u kojoj se zamišlja kako Džo Linč na mesečini plovi sa sirenama pravo ka večnosti. Citirajući Lindzija, Daglas Stjuart pretpostavlja da je njegova priča ipak preuveličana, ali isto tako priznaje da je jednom prilikom i sam, svesno, doprineo

³¹³ Filip Lindzi je treći sin Normana Lindzija i autor nekoliko istorijskih romana.

³¹⁴ Jedan od Slesorovih i Linčovih prijatelja prisutnih na trajektu bio je Frensis Klensi, ili Frenk (Francis Clancy), novinar iz *Lejbor Dejlija* (*Labor Daily*) koji će 1939. napisati istoriju Australije, *Oni su sagradili naciju* (*They Built a Nation*).

zabuni nastaloj oko dva oprečna opisa, tako što je izjavio da je priča o skakanju sa trajekta i noćnom plivanju do obale zapravo vezana za Džooovog prijatelja iz detinjstva, Džordža Finija (George Finey), takođe novinara (u čijoj se kući održavala zabava kobne noći). Priče koje se na ovaj način nadovezuju jedna na drugu, a time i udaljavaju od istine, postaju mit u Elijadeovom smislu, dok se istina ili potpuno gubi, ili postaje beznačajna. Mit u ovom slučaju ima značenje velike tragedije: talentovanog mladog umetnika, snažnog i veselog, gutaju more i mrak; moćne prirodne sile odnose pobjedu nad ljudskim bivstvovanjem. Niko ne zna šta se zapravo zbilo, niti je iko očekivao da će se tako nešto desiti, ali život je nepredvidiv, kratak, i može se ugasiti za trenutak.³¹⁵

Džooova smrt je, na realnijem, svakodnevnom planu, izuzetno pogodila njegovu porodicu: brat Frenk je dve godine svakodnevno šetao obalom, zamišljen i zagledan u luku, „kao da traži Džoa“ (Foyle n.pag), da bi se nakon toga sa suprugom odselio u London; majka i sestra su se vratile na Novi Zeland, a otac je, već gotovo sasvim slep, primljen u bolnicu. Slesor se smrti Džoa Linča vratio osam godina kasnije, verovatno listajući svoj dnevnik iz tog perioda; pesma „Pet zvona“ završena je 1937. godine i objavljena 1939.³¹⁶ U njoj nema sirena niti drugih mitskih bića; nema uznemirenih prijatelja koji raspravljaju o sudbini Džoa Linča, nema užurbanih radnika sa trajekta. Pesma se, zapravo, približava upravo navedenoj univerzalnoj istini – kratkoći i prolaznosti ljudskog života, nemoći pred silama prirode – koja je sačinjavala suštinu mita o Džou Linču. To je mit o padu junaka, u kojem se Slesor nadovezuje unekoliko na Brenanovog *Lutalicu*, prikazujući Linča kao čoveka koji život „živi unutraške“ i bliži je svakog trenutka tami iz koje je potekao, „svake noći za pedalj bliže majčinoj dojci“ (Slessor 121). Dok pesma obiluje Slesorovim poetizovanim sećanjima na druženja sa Linčom, stvarima o kojima su razgovarali – kao što su Linčova anarhistička ideja da „raznese svet“ (Slessor 121; Foyle n.pag), ili probijanje kroz kišne noćne ulice

³¹⁵ Ispostavlja se, štaviše, da je priča koju ispreda Daglas Stjuart najbliža istini: Džordž Fini je zaista nekom prilikom skočio sa trajekta u more ne bi li spasio prijatelja, lošeg plivača koji je pao preko ograde. Za taj događaj vezan je niz anegdota, ali ne i mit – jer se događaj srećno okončao. U kontekstu tragičnog okončanja Džoa Linča, Finijeva priča je značajna utoliko što pruža isti obrazac skoka ili pada sa trajekta, potrage, moguće smrti u vodi – arhetipskih struktura koje su moguće upravo na osnovu svoje ponovljivosti (kod Finija i kod Linča).

³¹⁶ Kao što su balade iz devedesetih imale snažnog odjeka u popularnoj kulturi, tako je i pesma „Pet zvona“ poslužila kao inspiracija za numere Australijskog džez orkestra, Miroslava Bukovskog (Miroslav Bukovsky), Džordža Tibitsa (George Tibbits), Pitera Skultorpa (Peter Sculthorpe), Kirsti Bejlharz (Kirsty Beilharz). Džon Olsen (John Henry Olsen) je, inspirisan pesmom, naslikao sliku „Pet zvona“.

do kafane – zaključak se svodi na tih pet zvona, koja označavaju i početak i kraj i uvode čitaoca u svetu tajnu smrti, a isto tako problematizuju i sam život i postojanje:

Gde si nestao? Plima te je pokrila,
Valovi ponoćnih voda te pokrivaju,
Kao što te pokriva i Vreme, i misterija,
I sećanje, poplava koja ne plavi.
Ti nemaš dom u predgrađu, poput onih
Što lakše preminu, počinu u privatnim pustim sidrištima –
Tebe pokriva plima, preko tebe se lome talasi
I raspuštaju sene poput svetlucave kose,
Ali oni su Voda; a morsko cveće ti se
Svija u zubima poput ljiljana,³¹⁷ ali to je Trava;
A ti si samo deo Ideje. (Slessor 122)³¹⁸

Vreme kao tok istorije dobija oblik vodenog prostranstva i kretanja talasa, plime i oseke; sećanje kao subjektivno vreme postaje zamrznuti trenutak – voda koja se ne pomera. Doživljavajući, kao i Kapetan Kuk, transformaciju u vodi – neku vrstu obrnutog krštenja u kome „Krst u vodi visi naopako“ (Slessor 119)³¹⁹ – Džo Linč postaje neka vrsta morskog božanstva, kroz koje se prolamaju talasi i iz čijih usta cvetaju morske biljke. Međutim, to su obične trave i obična voda, kao što je i Linč običan čovek. Njegov život, kao mali deo univerzalnog ljudskog života, poprima ipak mitske dimenzije – ne kroz činjenicu da on postaje deo plime i oseke, već usled toga što ostaje zamrznut u sećanju na trenutak njegovog nestanka u vodi, trenutak koji večito postoji u jednom nepromenjenom obliku. Linčov život postaje tako idealni primer opšteg ljudskog besmisla i slabosti čoveka kako pred istorijom, tako i pred prirodom. Na ovaj način, i sama pesma potvrđuje status mita: dok je Daglas Stjuart, tvrdeći da se radi o jednostavnoj elegiji povodom smrti prijatelja, doživljava samo na nivou imaginacije, kao književno delo, značenje koje pesma otkriva zapravo je transcendentno, jer pruža

³¹⁷ Kao što u Losonovim „Devojčicama jezera Valun“ ljiljani koji cvetaju na obali jezera služe svima kao podsećanje na tragičnu smrt sestara Broderik.

³¹⁸ Where have you gone? The tide is over you,
The turn of midnight water's over you,
As Time is over you, and mystery,
And memory, the flood that does not flow.
You have no suburb, like those easier dead
In private berths of dissolution laid –
The tide goes over, the waves ride over you
And let their shadows down like shining hair,
But they are Water; and the sea-pinks bend
Like lilies in your teeth, but they are Weed;
And you are only part of an Idea.

³¹⁹ Stih “the Cross hangs upside-down in water” se verovatno odnosi na odraz sazvežđa Južni krst u sidnejskoj luci.

univerzalizaciju svakodnevnog života (cf. Ziolkowski 506). U ovom smislu su i Slesorovi likovi – kartografi, kapetani, umetnici poput Linča – arhetipski, jer se iznova ponavljaju u rasponu njegovog stvaralaštva, kao komadići „*Vremena koje pokreću uzrujan točkići / Koje nije moje Vreme*“ (Slessor 119).³²⁰ Kako primećuje Nikolas Birns, ovakav pojam objektivnog vremena nije linearan i ne predstavlja pomak unapred, već odaje sliku „prostornog oblika“ vremena, koje se uzrujano vrpolji i pomera u svim pravcima (176).³²¹ Subjektivno vreme/sećanje je pak statično, prostorno možda najbolje prikazano u odrazu Južnog krsta u vodi i luci koja u tom odrazu pluta. U luci se tako stapaju zemlja/voda i nebo i ona postaje, kao i u „Holandskoj obali“ iz *Atlasa* ili „Pet vizija Kapetana Kuka“, Axis Mundi u kojem se – u ograničenom kretanju talasa – protok života i Vremena spaja sa bezvremenim mitskim trenutkom.

Slesorova modernistička vizija je, kao i Brenanova simbolistička, nasleđena iz romantizma. Dok tradicionalne, antičke i srednjovekovne predstave moreplovstvo opisuju uvek u tragičkom smislu, jer se čovek koji se otiskuje na putovanje suprotstavlja volji bogova svojom žudnjom za spoznajom dubine i širine koja mu nije namenjena,³²² ponavljajući tako Adamov prvobitni greh, a u doba renesanse junaci odlaze u morsku pustolovinu uvek zbog neke postojeće krize u društvu i posmatraju plovidbu kao „bol koji se mora prihvatiti kao lek, smrt koja vodi ka ponovnom rođenju kako bi se mogao sagraditi dugovečni grad“ (Auden 11), u romantizmu napuštanje zemlje i grada postaje želja svakog razumnog i časnog čoveka, a putovanje morima stvarna situacija čovečanstva i istinsko stanje čoveka (Auden 12). Kako se junaci Slesorovih pesama transformišu iz božanstava u ranoj, „mekrejevskoj“ fazi, u kartografe i kapetane u zreloj,

³²⁰ „*Time that is moved by little fidget wheels / Is not my Time*“. Ovo su početni stihovi pesme.

³²¹ A ovakva je i standardna predstava vremena u modernističkoj književnosti, kako primećuje Džozef Frank u eseju „Prostorna forma u modernoj književnosti“ („Spatial Form in Modern Literature“):

Objektivna istorijska imaginacija, kojom se moderni čovek ponosio i koju je tako pažljivo negovao još od renesanse, transformisana je [kod modernističkih pisaca] u mitsku imaginaciju u kojoj istorijsko vreme ne postoji – imaginaciju koja posmatra događaje određenog vremena tek kao otelovljenja večitih prototipova. Ovi prototipovi stvaraju se preobražavanjem vremena – sveta istorije – u bezvremeni svet mita. A ovaj bezvremeni svet mita, koji čini uobičajeni sadržaj moderne književnosti, nalazi prikladan estetski izraz upravo u prostornoj formi. (Frank 653)

³²² Poput Odiseja koji kreće na poslednje putovanje. Ovaj detalj iz poslednjeg pevanja *Odiseje* opevan je u Tenisonovom „Ulikšu“ („Ulysses“) i moguće je da je barem jednim delom predstavljao inspiraciju za Slesorovu moreplovačku poeziju, jer je Slesor Tenisona smatrao najvećim pesničkim uzorom (Stewart, *A Man of Sydney* 29). To se uklapa i sa Slesorovim simboličkim poistovećivanjem kartografa, mornara/kapetana, pripovedača i pesnika: i za Tenisona, i za Homera, kao i za Slesora, karakteristična je slika mora kao arehtipskog neprijatelja i istovremeno „ljubavnika“, kao prvobitnog haosa, a takođe i ideja o pesniku/umetniku i mornaru/kapetanu kao junaku.

„eliotovskoj“, te zatim u umetnike u poznoj, „slesorovskoj“ fazi – ili pak u obične ljude, jer Džo Linč je i jedno i drugo – dolazi se do uviđanja „onih večitih problema čovečanstva u običnim problemima ljudi [Slesorovog] doba“ (Buckley 114). Na taj se način i obični ljudi sa svojim problemima uzdižu do nivoa mitskih ličnosti. Slesorovo viđenje običnog smrtnika kao junaka tragedije u skladu je sa Frajevim mitosom, u okviru kojeg je tragički junak pojedinac, posrednik između ljudskog sveta i neke više sile, koji postepeno stiče znanje o tragediji samog postojanja.

7.4. *Mit jeseni: tragični junak modernog doba*

Dve vremenske ose koje Fraj izdvaja u okviru mitosa tragedije takođe su usklađene sa Slesorovom koncepcijom vremena. Kratki prolog pesmi „Pet zvona“, u kojem objašnjava pojam vremena, Slesor završava sveznajućom, gotovo božanskom objavom:³²³ „Živeo sam mnogo života, i ovaj jedan život Džoa, / Koji je mrtav odavno i živi među pet zvona“ (119).³²⁴ Silazna životna putanja Džoa Linča kao junaka odvija se u užasnom protoku istorijskog Vremena, koje „proždire život“ (Fraj 254), dok je Džo Linč istovremeno povezan sa bezvremenim svetom, na koji nas svojom tragičnom smrću podseća – u tom smislu on „živi“ među pet zvona. Ovakva koncepcija vremena je modernistička u smislu Eliotovih „vanvremenih trenutaka u vremenu“ (Jovanović 36) ili Bergsonovog „momenta ruže“, sa čijim mirisom

naviru uspomene na neku drugu stvarnost (u ovom slučaju detinjstvo) koje se udišu sa njenim mirisom i tako ruža predstavlja i jednu i drugu stvarnost istovremeno. Bergsonov primer predstavlja najveći prodor u suštinu modernističkog shvatanja vremena u kome postoje trenuci koji predstavljaju moment izoštrene percepcije i koji se nalaze istovremeno u vremenu i van njega. ... U ovim trenucima prošlost, sadašnjost i budućnost postoje istovremeno u jedinstvenoj viziji. U umetnosti modernizma ta vizija predstavljena je kao intuitivno saznanje i postaje vidljiva kao simbol ili slika. (Jovanović 36)

Slika koja u poslednjoj velikoj Slesorovoj pesmi ukazuje na simultano postojanje svih vremenskih ravni jeste auditivna slika pet odjeka zvona. „Pet zvona“ takođe iznova

³²³ Prvo lice u prologu ipak nije glas kakvog božanstva, već glas pesnika Slesora. Ovo postaje jasno kako pesma odmiče kroz biografske crtice iz Slesorovog drugovanja sa Linčom. Izjednačavajući svoj pesnički glas sa božanskim, Slesor iznova uzdiže umetnika do statusa mitske ličnosti. Pored toga, pesnički glas je ovde sličan glasu Aleksandra Houma iz „Pet vizija Kapetana Kuka“. U „Pet zvona“ se spominje i Linčov otac, kao „oslepi starac“ (Slesor 122), što je opet intratekstualna aluzija na Houma, kojom se očinska figura dovodi u vezu sa pripovedačem (Houmom) i implicitno sa pesnikom (Slesorom).

³²⁴ „I have lived many lives, and this one life / Of Joe, long dead, who lives between five bells.”

evociraju sliku prozora kao granične linije, prisutnu od samih početaka Slesorovog stvaralaštva. Kao u „Posetiocima na Zemlji“, gde Venera noću kuca na prozore usnulih ljudi, Džo Linč sada pokušava da dopre do smrtnika sa one strane života:

Vičeš li na mene, mrtvi čoveče, dok prislanjaš lice
U grču, što dalo bi glasa na bezglasnim oknima?
Glasnije vikni, udri u prozore, i vriskom svoje ime!

Ja ne čujem ništa, ništa... samo zvona,
Pet zvona, taj brodski račun Vremena. (Slessor 119)³²⁵

Linčov glas zamire u vrevi života i u nastavku pesme Slesor ponovo žali što „ne može razbiti staklo“ (120). Džo Linč tako ostaje večito zarobljen na granici, bez mogućnosti da pređe na bilo koju od dve strane; poput dece nestale u bušu koja postaju deo prirode, i on postaje deo Slesorovog vodenog prostranstva ili, Slesorovim rečima, deo Ideje.

Tragična vizija kod Slesora jeste ona koja se u Frajevoj klasifikaciji kreće ka mitosu ironije. Kao najpotpuniji izraz ironije života Fraj vidi čin samoubistva (264), koji je prisutan u nekim od konstruisanih opisa Linčove smrti (Foyle n.pag).³²⁶ Ironija je kod Slesora uglavnom blaga, jer „nema pokušaja da se likovi ismeju, već jedino da se iznesu na videlo oni 'suviše ljudski' – za razliku od herojskih – aspekti tragedije“ (Fraj 283). Ljudskost junaka je naglašena u najvećoj mogućoj meri, a na njegovu smrt i propast gleda se sa elegičnim tonom „blagog i dostojanstvenog patosa“ (Fraj 282). Kako se tragedija približava ironiji i satiri, u njoj postaju sve više izraženi elementi fatalizma, koji su na trenutke prisutni i kod Slesora. Fatalizam se iz ironičke perspektive prikazuje kao neprekidno okretanje kola sreće ili točka sudbine, pred kojim je čovek nemoćan, a makar i sama pomisao da bi mu se mogao suprotstaviti izaziva prezir i podsmeh. Ova nemoć vidi se u gore navedenim stihovima iz „Pet zvona“, koji su ispunjeni kako očajem pesnika (što ne može da razbije staklo) tako i očajem preminulog (što ne može da se oglasi). Fatalistička sila u Slesorovoj tragediji i glavni krivac za tragični ishod jeste upravo nezaustavljivo Vreme.

³²⁵ Are you shouting at me, dead man, squeezing your face
In agonies of speech on speechless panes?
Cry louder, beat the windows, bawl your name!

But I hear nothing, nothing... only bells,
Five bells, the bumpkin calculus of Time.

³²⁶ Ironija života prisutna je i u već navedenom prikazu Kukove smrti u „Pet vizija Kapetana Kuka“, od noža koji su njegovi mornari napravili na brodu.

Dolazeći postepeno do mitosa ironije, Slesor najavljuje i dalji pravac u razvoju australijske poezije – kao što identifikacija Džoa Linča sa detetom izgubljenim u bušu najavljuje novog junaka. Ern Meli, koji u istoriji australijske književnosti predstavlja fenomen posebne vrste, oslanja se čvrsto na sliku izgubljenog deteta, ali se u njegovom slučaju radi o detetu koje je srećno pronađeno. Slesorov modernistički izraz istovremeno pruža temelje za Melijev razvoj postmodernističkog koncepta smrti autora. Erna Melija Birns naziva „međunarodno najpoznatijim australijskim pesnikom razdoblja [od 1900. do 1970]“ (181) i u tome ima pravo, budući da je upravo Melijeva nepostojeća ličnost omogućila australijskoj poeziji pristup rubrikama u svetski priznatim književnim časopisima. Mitska struktura kojom Australija ulazi na svetsku scenu nije dakle mit o junaku iz buša, vojniku sa Galipolja, ili Kapetanu Kuku, već upravo njegova mračna strana, mit o detetu bez porekla i jezika.

8. Pronađeno dete

*Najpre se našem Nacionalnom Junaku klanja,
Kumu Keliju Nedu, što borio se protiv zakona.
Zatim, Spasiocu našem Konju ide hvala:
Kumčetu Faru Lapu (ruka ga Jenkija ubila).
I najzad, slava za Barda Kiča naše kulture, uzdignutog
Erna L. Melija, našeg Duha Nesvetog.
(Ackland 101)³²⁷*

Navedeni stihovi delo su Harolda Stjuarta, jednog od ključnih učesnika u skandalu vezanom za ime Erna Melija i, premda šaljivi i napisani sa distancom od nekoliko decenija i par hiljada kilometara, ukazuju na nepopustljivo opstajanje stereotipa o nacionalnom karakteru koji, sasvim moguće, poreklo nalazi u periodu kaznene kolonije, kada su u četiri petine slučajeva ljudi bili deportovani u Australiju zbog zločina nad imovinom: krivotvorenja, krađa, falsifikovanja i prevara (Brittan 76). Grejem Hagan pak govori o stereotipu o odmetničkoj/prevarantskoj naciji u širem postkolonijalnom istorijskom kontekstu, te navodi kako motivi prevare ili pretvaranja ukazuju na potrebu za izbegavanjem autoriteta, što dalje povezuje sa težnjama ka dobijanju slobode i pokretljivosti, a takođe i kulturne autentičnosti u zemlji koja je kulturno otuđena od ostatka sveta i u kojoj se, usled nedefinisanog identiteta koji lebdi između kolonizatorskog i kolonizovanog, subverziji identiteta pribegava kao mogućem rešenju ove identitarne dvosmislenosti (Huggan 102-3). Time se, u slučaju Erna Melija, čitava naseljenička kultura dovodi u vezu sa lepom laži u literarnoj prevari.

³²⁷First, as our National Hero, we adore
Godfather Kelly, Ned who fought the law.
Next, to our Equine Saviour we give thanks:
His Godson, Phar Lap (murdered by the Yanks).
Last, as our culture's Bard of Kitsch, we boast
Of Ern L. Malley, our Unholy Ghost.

Citirani stihovi su iz satirične pesme „Australijsko trojstvo“ Harolda Stjuarta (“The Australian Trinity”) iz devedesetih godina dvadesetog veka. Uzdižući kao nacionalne heroje Neda Kelija – pljačkaša iz devetnaestog veka i australijskog pandana legendarnom Robinu Hudu, zatim konja koji je u vreme ekonomske depresije dvadesetih bio čuveni trkački šampion (čime implicitno uzdiže kulturu buša, granice i balada iz devetnaestog veka) i nepostojećeg umetnika, Stjuart pruža satiričnu sliku zemlje – Australije kao zemlje bezakonja, večite borbe sa prirodom, ničije zemlje – koja je, po Acklandovim rečima, već odavno izgubljena u umetničkoj svesti savremenih stvaralaca, te je mogla proisteći samo iz pera pesnika poput Stjuarta, koji je veći deo života proveo izvan domovine.

Ern Meli se svakako nadovezuje na postojeću tradiciju mitskih struktura u Australiji, pre svega mita o bušu i izgubljenom detetu. Kako u uvodu opsežne studije o fenomenu Erna Melija, napisane u koautorstvu sa mladom književnicom Džoanom Marej-Smit (Joanna Murray-Smith) i objavljene 1988. godine, navodi Maks Haris, još jedan ključni učesnik skandala,

Književna scena bila je [u Australiji ranih četrdesetih] zainteresovana za dve sasvim različite vrste mitskog materijala, aboridžinski i grčki.

Shvatio sam da nas nijedna od te dve mitologije neće odvesti dalje od dobro urađenog pastiša. ... Mogli smo da damo na volju našim ličnim mitologijama, i da ih projektujemo izvan na celokupnu australijsku sredinu. (Harris and Murray-Smith 18-9)³²⁸

Haris govori o sopstvenoj poeziji i stvaralaštvu svojih savremenika i istomišljenika u okviru grupe Gnevni pingvini. Navedeno se takođe može odnositi i na Stjuarta i Mekolija, koji su doslovno projektovali lični mit na čitavu društvenu sredinu. Ern Meli kao mit koji su njih dvojica stvorili se, međutim, nadovezuje na postojeću tradiciju priče o izgubljenom detetu, koju zatim i dekonstruiše, pojavljujući se na književnoj sceni kao dete pronađeno nakon sopstvene smrti. Prostor buša kao odraz arhetipske slike majke, razvijen u baladama, a zatim unapređen kod Brenana u šumu u kojoj živi Lilit i kod Slesora u more, ovde se – ne samo u Melijevim pesmama, već u čitavom skandalu, jer njegove pesme ovde čitamo kao kulturni fenomen koji obuhvata kako pisanu reč, tako i njene društvene odjeke – manifestuje kao prostor književne umetnosti. Ovo okretanje ka metafikcionalnosti potvrđuje značaj koji su prirodna sredina i okruženje od početka imali za australijsku književnost, jer u fenomenu Erna Melija dolazi do konačnog izjednačavanja realnog fizičkog prostora sa prostorom jezika i reči, a australijska legenda iz devetnaestog veka prerasta u „australijsku književnu legendu“ (Harris and Murray-Smith 16).

³²⁸ Formiranje ličnih mitologija bilo je, prema Maksu Harisu, karakteristično četrdesetih godina za celokupnu umetničku scenu Australije, pa se tako primećivalo i u muzičkom stvaralaštvu, posebno u radu kompozitora Dorijana Le Galijena (Dorian Le Galienne) i Greama Bela (Graeme Bell) i njegovog Diksilend džez orkestra, kao i u vizualnim umetnostima, u radu Artura Bojda (Arthur Boyd), čuvenog australijskog umetnika iz druge polovine dvadesetog veka. Le Galijen i Bel su „počeli da primenjuju ideju nadogradnje tradicionalnih džez formi muzičkom mitskom imaginacijom“ i tako stvorili „jedini originalni stil džeza izvan Sjedinjenih Država“ (Harris and Murray-Smith 19). Lični mit i osoben kreativni izraz razvijali su se u slikarstvu još nekoliko decenija nakon četrdesetih, pa tako postali prepoznatljiva karakteristika kasnijih umetnika iz sedamdesetih i osamdesetih: Freda Vilijamsa (Frederick Ronald Williams), Džona Olsena, Alberta Takeri (Albert Lee Tucker) i Breta Vajtlija (Brett Whiteley); ali i režisera Pitera Vira (Peter Weir) i Pola Koksa (Paul Cox).

Dok većina autora Erna Melija označava kao najautentičnijeg australijskog modernistu (Birns 181; Kirkpatrick 222; Atherton 152) čije se stvaralaštvo ipak kvalitativno razlikuje od britanskog i američkog modernizma (Harris and Murray-Smith 18, 25), ovde smatramo da je Meli bio prvi (i preuranjeni) izraz postmodernizma u australijskoj poeziji, koji se u *Potamneloj ekliptici* manifestovao, kako ćemo u nastavku pokazati, kroz tehniku pastiša i specifične oblike citatnosti, preplitanje poezije sa tekstovima iz drugih oblasti i žanrova, popularizaciju pesama ili mešanje formi visoke/teške i niske/lake umetnosti i, konačno, kroz poništavanje autora. Neka vrsta dokaza da se iza Mekolijevog i Stjuartovog poduhvata krila izvesna poetika pronalazi se u jasno definisanim principima sastavljanja pesama koje su pesnici obelodanili zajedno sa celom prevarom. Prvi od tri principa bio je da „ne sme biti koherentne teme, već samo, u najboljem slučaju, zbrkanih i nedoslednih nagoveštaja nekakvog značenja, koji se čitaocu bacaju kao mamac“ (Harris and Murray-Smith 7). Drugi princip bio je da se „nije vodilo računa o versifikaciji, izuzev u nekim slučajevima, kada su nezgrapna rešenja svesno upotrebljena radi naglašavanja opšte aljkavosti teksta“, a treći da su „pesme sastavljene tako da imitiraju ne samo stil gospodina Harisa, već uopšteno, književni stil koji se primećuje u delima Dilana Tomasa, Henrija Trisa i ostalih“ (Harris and Murray-Smith 7). Dok same pesme umnogome poništavaju prva dva Mekolijeva i Stjuartova principa,³²⁹ dokazujući time svoj autonomni status, treći princip ukazuje na ideologiju koja stoji iza Erna Melija i poetiku pobune protiv postojećeg pesništva, pre svega modernističkog. U kontekstu mitoloških predložaka (aboridžinskog i grčkog materijala u datom trenutku), ova ideologija i poetika pobune jesu

proizvod „nezadovoljstva“ svetom koji je definisan putem mita, ali krajnji cilj ideologije jeste reintegracija sistema kulture i stvaranje novog narativa ili mita koji će objasniti stvarnost i dati joj vrednost, ne bi li se na taj način stvorila osnova za novi kulturni konsenzus. Budući da čak i poljuljana mitologija čuva u sebi elemente kulturne prošlosti, nova mitologija će neizostavno pronaći vezu sa starom; zaista, najbrži način da se snaga oslabljene mitologije obnovi jeste da se nova ideologija poveže sa tradicionalnim slikama postojećeg mita. (Slotkin 25)

Kako je već pomenuto, postojeći mit na koji se oslanja Ern Meli i na osnovu kojeg kreira ličnu mitologiju jeste već uspostavljeni autohtoni australijski mit o izgubljenom

³²⁹ Pol Kejn u svom prikazu događaja takođe navodi da se pesme mogu čitati kao negacija tvrdnji Mekolija i Stjuarta, ali Kejn isto tako tvrdi da je „Ern Meli“ vratio modernizam dvadeset godina unazad“ ili je, u najboljem slučaju, predstavljao simptom ovog povlačenja od modernizma (Kane n.pag), što ćemo u ovom poglavlju pokušati da osporimo.

detetu. Pored australijske književnosti kao metafore majke, postavlja se u Melijevom slučaju i pitanje očinstva, u okviru kojeg je potrebno odrediti da li se figura oca učitava pre u Stjuarta i Mekolija (tvorce Melijevog lika i dela) ili Maksa Harisa (izdavača koji je Meliju omogućio ulazak na književnu scenu i opstanak na njoj).³³⁰ Pitanje se svodi na sukob konzervativne poezije sa avangardnim modernizmom, čije razrešenje treba da ukaže na pravac daljeg razvoja poezije u Australiji, a odgovor na njega daje i Piter Keri u pomenutom romanu *Moj krivotvoreni život*, rečima kojim se Makorkl (Meli) obraća Čabu (Stjuartu/Mekoliju):

Ali tamo gde sam, dragi moj oče – ovu poslednju reč izgovorio je sa toliko mržnje da je Čab osetio kako mu se kosa nakostrešila na vratu – tamo gde živim ja nikako nisam šala, uopšte nisam lažan u bilo kom pogledu. U stvari, ja sam tamo bog. Znaš, kada si stranac, nikome nije čudno što ne znaš imena stvari. Ponekad ni oni sami ne znaju. Tamo gde sam, ako baš moraš da znaš, spavam sa zmijama i paukovima i često im dajem imena. (Keri 170-1)

Keri u Stjuartu i Mekoliju vidi figuru oca,³³¹ ali onog oca kojeg je neophodno savladati i nadmašiti da bi dete nastavilo uspešno da odrasta. Stasanje se ostvaruje kroz učenje „imena stvari“ i samim tim ulazak u simbolički red kojim vlada Lakanov Zakon oca, kao i kroz potonje sticanje moći da se stvarima „daju imena“. Ern Meli time prerasta sam u očinsku figuru, a tekst *Potamnele ekliptike* postaje dete koje afirmaciju stiče „tamo gde je stranac“, izvan lokalne australijske književnosti usmerene na unutrašnje sukobe tradicionalnog i modernog, imperijalnog i doseljeničkog, falsifikovanog i autentičnog.

8.1. Ern Meli: Pesnik koji možda postoji

Za stvaranje Erna Melija verovatno nije bilo dovoljno samo napisati pesme i potpisati ih tim imenom. Praksa korišćenja pesudonima već je četrdesetih godina bila i više nego poznata u svetskoj književnosti, a ni literarne prevare nisu bile strani pojam.³³²

³³⁰ Metafora oca se u oba slučaja nadovezuje na Slesorovo predstavljanje kartografa ili biografa, te konačno pesnika i umetnika, kao očinske figure.

³³¹ Keri pritom predstavlja urednika Vajsa (Maksa Harisa) kao majku: „Morate da razumete da mi je Dejvid Vajs bio kao majka, on me je doneo na svet, dao mi je život, bio uz mene bez obzira na to šta su moji neprijatelji govorili. Kada su me nazivali lažnjakom, on nijednom nije posumnjao u mene“ (Keri 91).

³³² Više o literarnim prevarama u Australiji videti u: (Nolan 127-138). Margerit Nolan takođe beleži kako su „Džejms Mekoli i Harold Stjuart bili i sami inspirisani ranijim izmišljanjem pesnika Morta Brendiša [Mort Brandish], kojeg su početkom četrdesetih godina stvorili Adrijan Lolor [Adrian Lawlor] i Alister

Nekoliko detalja iz priče o Ernu Meliju doprinelo je tome da njegova ličnost od prve pojave deluje prilično autentično. Najpre, za jesenje izdanje *Gnevnih pingvina* iz 1944. godine, u kojem je pod objedinjujućim – koliko hermetičnim, toliko i sugestivnim – naslovom *Potamnella ekliptika* objavljeno šesnaest pesama novotkrivenog, talentovanog i nažalost prerano preminulog pesnika, naslovnu stranicu je oslikao najčuveniji slikar u Australiji toga doba, Sidni Nolan. Nolan je i do današnjih dana ostao najpoznatiji verovatno po seriji portreta odmetnika Neda Kelija, na kojima je Keli prikazan uvek sa karakterističnom limenom maskom ručne izrade, koju je nosio u pljačkaškim pohodima kako bi sakrio svoj vizuelni identitet.³³³ Za razliku od njega, Ern Meli je prvi vizuelni identitet dobio upravo kroz portret Sidnija Nolana, iz čije se imaginacije izrodio lik koji je pružio prvu potvrdu Melijevog postojanja. Druga potvrda došla je iz pera Melijeve sestre Etel, koja je i sama svakako bila proizvod fikcije, što je ipak nije sprečilo da sroči pismo urednicima *Gnevnih pingvina* koje će odisati autentičnošću. Šta je to što je njenom pismu dalo ton autentičnosti i, pre svega, uverljivosti? Odgovor bi se možda mogao pronaći u sledećim redovima:

Ja sama ne bih mogla da prosudim, ali prijatelj kome sam pokazala [pesme] misli da su veoma dobre i da ih treba objaviti ... Ja nisam stručnjak za književnost i čini mi se da ne razumem šta je napisao ... Ern je bio dosta povučen u sebe i poslednjih godina je živeo sam i nikada nije ni spomenuo da piše poeziju. Bio je teško bolestan nekoliko meseci, dok nije umro u julu prošle godine, pa je [bolest] možda uticala na njegovo izražavanje. (Harris and Murray-Smith 3).

Etel identifikuje sebe sa onim grupama čitalaca koji nisu u stanju da lako shvate i prihvate Harisovu intelektualističku i hermetičnu poeziju; štaviše, ona izražava mišljenje da je poezija njenog brata možda nastala u teškim trenucima bolesti, kada mu je – možemo pretpostaviti da Etel tako smatra – možda i razum bio pomućen. Ona vrsta poezije koju je Haris cenio iznad svega bila je zaista teško razumljiva za široke mase običnog naroda, te je ova naznaka koju Etel daje sama po sebi dovoljno jak signal da se radi o kvalitetnoj poeziji – jer je ona ne razume. Činjenica da svog brata u pismu oslovljava imenom i da (barem u prvom pismu) ne daje mnogo ličnih podataka iz njegovog života ukazuje na postojeću bliskost između njih dvoje, kao i na njenu

Keršo [Alister Kershaw, 1921–1995]“ (131). Sam Keršo navodi kako su Maks Haris i drugi urednik *Gnevnih pingvina*, Džon Rid (John Reed), na kratko razmotrili mogućnost da su pesme Erna Melija zapravo još jedno Lolorovo i njegovo delo (Kershaw 64).

³³³ Sidni Nolan je takođe poznat i po seriji slika *Galipolje*, koje je izradio dok je 1955. i 1956. živeo na grčkom ostrvu Hidra, inspirisan istorijskim učešćem Australije u Prvom svetskom ratu i mitom o Anzaku.

nezainteresovanost za ličnu promociju i slavu, ili pak za njegovu slavu – njeno interesovanje za procenu pesama naizgled je naivno, dok istovremeno iz ovih oskudnih redova izbija i njena želja da učini nešto za pokojnog brata, možda upravo zbog toga što su dugo godina živeli razdvojeno i nisu mnogo komunicirali o ličnim stvarima. Ovakva želja ne bi bila neuobičajena u procesu oporavka od smrti bliske osobe. Pored toga, sama činjenica da je Ern Meli izmišljen kao preminuli pesnik daje mu autoritet, jer nikakve dorade pesama prema uputstvima urednika nisu u njegovom slučaju mogle doći u obzir (Kane n.pag). Na kraju, time što napominje da je pesme već pročitao neki neimenovani prijatelj, Etel tim pesmama daje *istoriju* i *prošlost* – dva elementa neophodna za autentično potvrđivanje njihovog identiteta. Drugo Etelino pismo upućeno Harisu sadrži, kao što je Haris od nje i tražio, nešto opširnije biografske podatke o njenom bratu. U tom se pismu jasno vide sestrinska briga i bol, a isto tako i određene karakterne crte Erna Melija, uz vrlo preciznu i subjektivno obojenu biografiju:

[d]a je samo malo više vodio računa o sebi, možda ne bi umro ... [b]io je strašno razdražljiv i teško je prihvatao da bilo šta učinim za njega ... Ovako, puno ime mog brata bilo je Ernest Lalor Meli, a rođen je u Engleskoj, u Liverpulu, 14. marta 1918. Naš otac je umro 1920. od posledica ranjavanja u ratu, pa se porodica preselila u Australiju, gde je majka imala rođake. ... Majka je umrla u avgustu 1933. i posle toga nisam mogla da sprečim Erna da napusti školu, pošto je bio rešen da nađe posao. Uvek sam mislila da je budalasto postupio što nije završio srednju školu, ali on je radio po svome. ... Ali kada je napunio 17, došao je jednog dana kući s posla i rekao da napušta posao u radionici i odlazi u Melburn. Dala sam sve od sebe da ga ubedim da ne ide, ali ipak je otišao. Posle toga ga nisam često viđala, niti pričala s njim, ali jedan poznanik ga je sreo u Melburnu i rekao mi da sada radi za osiguravajuće društvo. ... Nekoliko sedmica što su prethodile njegovoj smrti bile su strašne. Na trenutke bi se osećao dobro i onda je razgovarao sa mnom. Iz onoga što je rekao, zaključila sam da mu se dopadala neka devojka u Melburnu, ali su se oko nečega posvađali. Nisam htela da ga zapitkujem jer je bio nervozan i razdražljiv. (Harris and Murray-Smith 4)³³⁴

Dodatni doprinos autentičnosti Melijeve ličnosti, iako to možda deluje paradoksalno, dale su reference na prevaru kojima pesme iz *Potamnele ekliptike*

³³⁴ Mladi pesnik Beri Rajd (Barrie Reid) iz Brizbejna, čijih nekoliko pesama je takođe objavljeno u istom izdanju *Gnevnih pingvina*, rekao je o Melijevim pesmama:

Bio sam veoma dirnut, uglavnom zbog apsolutne svežine jezika, slikovnosti i, još više od te dve stvari, osećaja da se iza tih pesama krije uzbudljiva ličnost, sa senzibilitetom koji je najpribližnije izražavao pesnički senzibilitet našeg doba. To je bio čovek, usamljeni čovek, precizan, satiričan, ponekad ogorčen. Nije bio knjiški moljac, bio je to čovek koji živi život i koristi jezik na originalan način, da izrazi svoj osećaj života. (Thompson n.pag.)

obiluju.³³⁵ Kako istraživanja književnih skandala, prevara i falsifikata tek poslednjih godina dospevaju u centar pažnje kritičara i istoričara, ostaje vrlo teško odrediti da li književni falsifikat zapravo predstavlja književno delo ili ne,³³⁶ te tako književni falsifikati naseljavaju „prostor između bića i ne-bića“ (Herron n.pag). Iz ovog liminarnog prostora se pesme Erna Melija izdvajaju upravo činjenicom da one same, negirajući sopstveni smisao kroz nizove slabo povezanih nadrealističnih slika, te zatim ukazujući u nekoliko navrata na nepostojanje autora – tačnije, na monstruoznu figuru autora-prevaranta – kreiraju ličnost autora i određuju njegovo biće. Primer koji sledi je iz pesme „Sibilinsko proročanstvo“ (“Sybilline”):

I sada se iz života, kao stalni povratnik
 Vraćam: guseničke stope
 Ovih predviđanja ne vode nikud,
 Neophodno je shvatiti
 Da pesnik možda ne postoji, da su njegovi spisi
 Nepotpuni krug i teška tačka
 Na znaku pitanja
 A ja ipak znam da biću uzdignut
 Na uspravljenim zastavama slave. (Harris and Murray-Smith 77)³³⁷

Ukazivanje na pesnika koji se vraća iz života (dakle, u smrt), koji možda ne postoji (ili kome, u višeznačnosti engleskog modala *may not*, nije dozvoljeno da postoji), zatim autoreference na nedovršenu poeziju i njen neodređeni status znaka pitanja (da li se radi o književnosti ili ne?) i na kraju, predviđanje slave koju će Ern Meli, makar i u tabloidima svoga doba, zaista dobiti – sve ovo ukazuje na vrlo svesnu i promišljenu nameru u sastavljanju pesme, ili pak na podsvesno koje je, i pored eksplicitnih principa Mekolija i Stjuarta, u poeziji izašlo na površinu. Pesma „Palinodija“ (“Palinode”), čiji se sam naslov u kontekstu cele prevare, konsekventnog suđenja i Melijeve popularnosti,

³³⁵ Takođe kod Eškrofta: „ponavljanje njegovog prevarantskog identiteta ... služi samo tome da učini fantomskog autora življim“ (Ashcroft 31).

³³⁶ Ovo pitanje u specijalnom izdanju časopisa *Džekit (Jacket)*, posvećenom Ernu Meliju, Patrik Heron naziva „Rutvenovim paradoksom“, po knjizi *Lažiranje književnosti* K.K. Rutvena iz 2001. godine (*Faking Literature*, K.K. Ruthven), jednoj od prvih studija koja se bavi pitanjima autentičnosti i falsifikata kroz istoriju književnosti.

³³⁷ And now out of life, permanent revenant

I assert: the caterpillar feet
 Of these predictions lead nowhere,
 It is necessary to understand
 That a poet may not exist, that his writings
 Are the incomplete circle and straight drop
 Of a question mark
 And yet I know I shall be raised up
 On the vertical banners of praise.

može shvatiti kao povlačenje svih Mekolijevih i Stjuartovih principa, kao i njihove predašnje konzervativne poezije,³³⁸ sadrži sledeće stihove, koji, čini se iz kasnije perspektive, i ne mogu da se čitaju u bilo kojem drugom ključu osim ključu skandala:

Sada, prekasno, shvatamo,
Da te su distrakcije bile tragovi
Ka izmeštenoj verziji
Našeg odveć krutog stanja.
To je drevna, zaboravljena varka
I prirodna diverzija.
Sada sam mudriji, ali neposlušan,

Otkidam se od tvoje ruke
Poput stabljike što se odmotava
I opraštam se.
Zapamti, u svakom slučaju,
Bio sam slučajni zaljubljenik
Zapleten u nezgodnom uglu
Jedne čudne nagodbe. Zar nisi i ti? (Harris and Murray-Smith 81)³³⁹

„Palinodija“ najpre ruši drugi postulat Mekolijeve i Stjuartove „prevarantske poetike“, u kojem autori tvrde da nisu vodili računa o versifikaciji. Pored aliteracija, slogovno i metrički identične strukture ove dve strofe (ako se izuzme pitanje na samom kraju, koje je ujedno i ključno za tumačenje), pesma sadrži rimu koja se u grubim crtama svodi na shemu prve citirane strofe: *abcbcd*.³⁴⁰ Uslovno simetrična struktura ove dve strofe bi, u krutim okvirima metričke analize, ukazala na postojanje izvesnog tematskog paralelizma; i zaista, izvesni tematski paralelizam zapravo postoji, a nagoveštava se završnim pitanjem. Pitanjem „Zar nisi i ti?“ se nakon obraćanja neimenovanog subjekta

³³⁸ Palinodijom se najčešće naziva „pesma u kojoj autor povlači izjavu izrečenu u nekoj ranijoj pesmi, ili joj protivreči“ (Cuddon 632).

³³⁹ Now we find, too late
That these distractions were clues
To a transposed version
Of our too rigid state.
It is an ancient forgotten ruse
And a natural diversion.
Wiser now, but dissident,

I snap off your wrist
Like a stalk that entangles
And make my adieu.
Remember, in any event,
I was a haphazard amorist
Caught on the unlikely angles
Of an awkward arrangement. Weren't you?

³⁴⁰ Pri čemu se *d* iz prve navedene strofe rimuje i sa dva stiha iz naredne.

nepoznatom ili zamišljenom sagovorniku taj sagovornik konačno uključuje u narativ u kojem se njegovo stanje izjednačava sa stanjem subjekta. Ako pretpostavimo da je subjekat Ern Meli, sagovornici mogu biti Mekoli i Stjuart (od čijih se ruku on otkida), ili pak Maks Haris,³⁴¹ kome Meli ukazuje na distrakcije (u pesmama) koje su zapravo bile tragovi ka otkrivanju prevare. Ukazivanjem na zajedništvo Melija, Mekolija i Stjuarta, a zatim i Melija i Harisa, implicira se i postojanje izvesnog zajedništva i sličnosti između Mekolija, Stjuarta i Harisa. Koje je prirode ta sličnost, pitanje je koje nalazi odgovor najpre u „krutom stanju“, a zatim u stihu „otkidam se od tvoje ruke“. Ove dve strofe skupa daju sliku oslobođenog lika Erna Melija, koji shvata da je distrakcija – ona koju sprovode Mekoli i Stjuart – zapravo pravi put ka pročišćenju čitave književnosti u Australiji, ne samo od intelektualističkog modernizma i uticaja britanske novoapokaliptičke škole poezije, već i od umnogome istrošene tradicije u kojoj australijska poezija već skoro stotinu godina bezizlazno obitava. Koristeći dobro poznatu književnu diverziju – koja osnove nema samo u istoriji književnosti, već, kako ćemo u nastavku videti, i u drevnim mitovima – Ern Meli se otkida od dva para ruku iz kojih je rođen i nastavlja život samostalno, a pitanje postavljeno na kraju pesme, koje se nadovezuje na teški znak pitanja iz „Sibilinskog proročanstva“, može biti njegovo pitanje upućeno tvorcima Mekoliju i Stjuartu, a isto tako, ako se zanemari teorija podličnosti i kompozicija svih ovih pesama shvati kao svesni poduhvat Mekolija i Stjuarta,³⁴² pitanje može biti njihovo, upućeno Maksu Harisu. Na kraju krajeva, pokazalo se da je Harisov cilj bio upravo onaj koji su Mekoli i Stjuart kroz Melija uspeli da ostvare – iznalazak autentičnog poetskog glasa Australije – te da su svi na neki način zajedno učestvovali u prevari. Tako se zamagluje, a napokon i briše, granica između

³⁴¹ U ovom tekstu se mahom referira na Maksa Harisa kao glavnog urednika *Gnevnih pingvina* i pojedinca koji je bio najviše pogođen skandalom. Osim njega, u svaki deo priče bila su uključena i druga dva urednika časopisa, Sidni Nolan i Džon Rid, a kritika Mekolija i Stjuarta nije bila upućena isključivo Harisu, kako je već navedeno, već svim urednicima i uopštenije, pesnicima koji su objavljivali stihove u *Gnevnim pingvinima*.

³⁴² Teoriju podličnosti Džon Rouan (John Rowan, *Subpersonalities: The People Inside Us*, 1990) određuje kao „tumačenje pseudonima kao manifestacije potisnutog sopstva“, pri čemu je sama podličnost „polutrajna i polusamostalna oblast ličnosti, koja ima sposobnost da se ponaša kao osoba“ (cit. u Atherton 151). Ne postoji dokaz da su Mekoli i Stjuart sastavili pesme svesno očekujući da će se dogoditi sve što se jeste dogodilo. Iako autoreference postoje gotovo u svakoj pesmi u okviru *Potamnele ekliptike* (samo nekoliko primera: „naša ozbiljna igrarija“ iz „Soneta za pijanino“ [“Sonnets for the Novachord”], „moja krv postaje Poremećeni Čovek“ iz „Milog Vilijama“ [“Sweet William”], „svoju originalnu slavu nalazim u tamnoj eklipsi“ iz „Bolt kaže Marini“ [“Boulton to Marina”], „obećanje nove izgradnje“ iz „Baroknog eksterijera“ [“Baroque Exterior”]), teško je poverovati da su dvojica pesnika mogla da predvide šta će se dogoditi sa Ernom Melijem.

prevaranta i prevarenog;³⁴³ u ličnosti Erna Melija briše se granica između života i smrti, a isto tako i između istine i fikcije, dok se dotadašnje tendencije u australijskoj poeziji, koje su akteri ovog događaja odredili kao apolonijske (kod Mekolija i Stjuarta) ili dionizijske (kod Harisa) stapaju u jednu zajedničku tendenciju, kombinaciju apolonijskog i dionizijskog (Thompson n.pag). Ukidanjem granica – onih koje su Gnevni pingvini od početka „odbijali da priznaju“ (Harris and Murray-Smith 29)³⁴⁴ – otvara se objedinjeni prostor iz kojeg poezija u Australiji može da krene novim tokom, neopterećenim nametanjem kolonijalnog identiteta, a pomirenim sa ulogom kolonizatora na stranoj teritoriji. Novi tok nagoveštava se u jednoj od poslednjih pesama iz *Potamnele ekliptike*, „Mladom tirkom princu“ (“Young Prince of Tyre”), u kojoj „[n]ove slike iskrivljuju / Naš posustali razjedinjeni um, otvaraju mu neverovatne oblike“, a „[o]dvažni čovek što je izdržao / Gnev, zavist i zloćudnu ljubav, više nije / onaj nasukani Princ koji bejaše na prethodnoj obali“ (Harris and Murray-Smith 87-8).³⁴⁵ Ern Meli najavljuje dolazak novog Perikla koji bi mogao da, kao što je istorijski Perikle sagradio Akropolj, sagradi temelj nove civilizacije u Australiji. Ovaj novi, mladi princ jeste onaj koji

stoji u procepu da bi nas naučio
 Etapama naše storije. On, mračni junak,
 Kvasi prst u krvi iguane i preklinje nas
 (poput Zigfrida) da obnovimo jezik. Neron i
 Smeteno pleme imperijalnih poeta gore
 Kao grede. Novi ljudi su hladni kao rasprostrta paprat. (Harris and
 Murray-Smith 87)³⁴⁶

Da bi se u umetničkom smislu izgradila nova civilizacija, kako se može zaključiti iz ovih Melijevih stihova, poezija najpre mora biti pročišćena kroz vatru i oslobođena na

³⁴³ Rečima Herberta Rida, koji je odmah po obelodanjivanju prevare stao na stranu urednika *Gnevnih pingvina*, tvrdeći da su stihovi Erna Melija vredno umetničko delo: „Ako je, kao u slučaju koji je pred nama, vrsta umetnosti koja se parodira i sama nekonvencionalna, eksperimentalna, onda parodičar ima izuzetnu slobodu i zbog te slobode može da završi tako što će zavarati samog sebe“ (Harris and Murray-Smith 9).

³⁴⁴ Gnevni pingvini su posmatrali celokupnu modernu umetnost kao „jedinstven fenomen“, koji nije izdvojen barijerama i definisan različitostima forme, žanra ili medijuma (Harris and Murray-Smith 29).

³⁴⁵ “New images distort / Our creeping disjunct minds to incredible patterns” ... “The valiant man who withstood / Rage, envy and malignant love, is no more / The wrecked Prince he was on the latter shore.”

³⁴⁶ [Yet there is one that] stands i' the gaps to teach us
 The stages of our story. He the dark hero
 Moistens his finger in iguana's blood to beseech us
 (Siegfried-like) to renew the language. Nero
 And the botched tribe of imperial poets burn
 Like the rafters. The new men are cool as spreading fern.

taj način imperijalnog i kolonijalnog nasleđa, a zatim ponovo krštena u krvi žrtvovane životinje. Zigfridov prst bio je poprskan zmajevom krvlju, čime je junak, „okusivši krv sa onog sveta, stekao moć da razume jezik ptica“ (Cotterell 175). Meli se, poput njega, vraća iz onostranog sveta mrtvih sa spoznajom novog jezika koji će, u krajnjem ishodu, dovesti do pomirenja australijskog čoveka sa istorijom i prirodom.³⁴⁷

U nastavku ćemo izložiti još nekoliko mitoloških predložaka (izuzev već pomenute nordijske mitologije) u kojima se može naći univerzalno objašnjenje za ličnost Erna Melija, ali takođe skrenuti pažnju i na način na koji je sam Meli postao novi mit u novom svetu, ili, po rečima Maksa Harisa, način na koji „mit ponekad bude veći od onih koji su ga stvorili“ (Harris and Murray-Smith 8). Veličina Melija kao mita ogleda se u oslobađanju buduće poezije u Australiji od (post)kolonijalnih i nacionalnih ograničenja, iako istovremeno njegov glas u pesmama izgubljenog deteta daje najprikladniji izraz nacionalnoj autentičnosti australijskog pesništva.

8.2. *Mitski prethodnici pesnika Melija*

Prva od pesama iz *Potamnele ekliptike*, „Direr: Insbruk, 1495.“ („Durer: Innsbruck, 1495”), možda čak bolje od svih narednih upućuje na prirodu pesama Erna Melija, a nagoveštava donekle i prirodu umetnosti uopšte – jer umetnost reči se u svim periodima i pravcima svesno ili nesvesno nastavlja na prethodnu književnost, preuzima iz nje ono što smatra dobrim i podiže glas protiv onog što smatra neprihvatljivim. Eliot³⁴⁸ u eseju „Tradicija i individualni talenat“ navodi kako su pesnici slavljani ponajviše zbog onoga što ih čini različitim od prethodnika, dok „često shvatamo da ne samo najbolji, već i najindividualniji delovi [njihovog] stvaralaštva mogu biti baš oni u kojima mrtvi pesnici, [njihovi] prethodnici, najsnažnije potvrđuju svoju besmrtnost“ (37). Meli u pomenutoj pesmi polazi od slike koja egzemplifikuje uticaj tradicije na umetnost, opisujući pesnika koji, sklopljenih „beživotnih“ očiju, zamišlja prizor poput onih sa Direrove slike,

³⁴⁷ Zigfrid iz nordijske mitologije, sa kojim se Meli ovde identifikuje, ubija zmaja Fafnira ne bi li se dokopao zlata koje Fafnir čuva, te nakon ubijanja Fafnira stiže ne samo blago, već i mudrost i poznavanje jezika ptica. Motiv savladavanja zmaja/zmije nadovezuje se na postojeće slike u Slesorovoj moreplovačkoj poeziji (savladaivanje mora kao vodenog čudovišta), Brenanovoj nedovršenoj potrazi (more koje ga razdvaja od Lilit) i na pokoravanje zemlje koja je kod baladista viđena u svojim najopasnijim (čudovišnim) aspektima.

³⁴⁸ T.S. Eliot je, usput rečeno, bio među književnicima koji su odmah izrazili podršku *Gnevnim pingvinima* i uverenje da je Melijeva poezija – ko god da je napisao – zaista dobra.

šarene tornjeve
 I krovove obojene, visoke snegove opažene iza njih,
 I sve to kako se u nepomičnoj vodi ogleda izvrnuto –
 Ne znajući da je i Direr uočio isto. (Harris and Murray-Smith 73; Keri 94)³⁴⁹

Pesma se nastavlja autorefleskijom, u kojoj pesnik shvata da je, budući da je njegova vizija već otkrivena i već postoji u tradiciji, on samo „kradljivac snova od mrtvih“:

U knjigama čitah da umetnost laka nije,
 No niko ne upozori me da neuk um
 Ponavlja vizije tuđe. Ja sam još uvek
 Crni labud koji bespravno plovi vodama njemu nepoznatim. (Keri 94)³⁵⁰

Ovi stihovi se, budući negacija prvog Mekolijevog i Stjuartovog principa – da pesme nemaju nikakav koherentni smisao, mogu pročitati kao kritika Maksa Harisa i njemu sličnih pesnika, koji su, u svojoj težnji da se što više približe savremenom poetskom izrazu koji se negovao u Americi i Britaniji, vrlo često imitirali tuđe teme i stilove. S druge strane, sledbenici Maksa Harisa i Gnevni pingvina lako su mogli u istim stihovima iščitati kritiku celokupne dotadašnje poezije u Australiji, po njima konvencionalne i vezane za engleske modele iz devetnaestog veka. I jedna i druga strana došle su do tačke u kojoj je bila neophodna izvesna katarza, koja je došla u liku Erna Melija, crnog labuda.

Crni labud, vrsta koje je najpre otkrivena u Australiji, predstavljao je u evropskoj svesti sve do osamnaestog veka metaforu za nekakvu vrstu himere, nepostojeće biće, ali zbog svoje boje toliko čudovišno da je činjenica da ne postoji bila utešna (Taleb xvii).³⁵¹ U legendama više starosedelačkih australijskih plemena je crni

³⁴⁹ the colourful spires

And painted roofs, the high snows glimpsed at the back,
 All reversed in the quiet reflecting waters –
 Not knowing then that Durer perceived it too.

Pesma „Direr: Insbruk, 1495“ prevedena je u celini na srpski u okviru romana *Moj krivotvoreni život*. Prevedeni su takođe i delovi pesme „Majušni testament“.

³⁵⁰ I had read in books that art is not easy

But no one warned that the mind repeats

In its ignorance the vision of others. I am still

The black swan of trespass on alien waters. (Harris and Murray-Smith 73)

³⁵¹ Libanski filozof Nasim Nikolas Taleb (Nassim Nicholas Taleb) začetnik je filozofije koja se nakon objavljivanja njegove knjige 2007. godine ustalila pod nazivom „teorija crnog labuda“. Crni labud je, prema njegovom objašnjenju, odrednica za događaj koji neizostavno nosi tri atributa:

Prvo, to je *izvanski* događaj, jer leži izvan sfere redovnih očekivanja, budući da ništa što se desilo u prošlosti ne može ubedljivo da ukaže na njegovu mogućnost. Drugo, taj događaj ima izuzetan uticaj. Treće, uprkos njegovom izvanskom statusu, ljudska priroda nas tera da konstruišemo objašnjenja tog događaja *nakon* što se desio, ne bi li se tako učinio objašnjivim i predvidljivim. (xvii-xviii).

labud, međutim, figurirao mnogo pre nego što su ga Evropljani prvi put videli. Pojavljuje se tako u pričama i mitovima koje je Ketrin Lengloh Parker (Catherine Langloh Parker) sakupila i objavljivala u nekoliko izdanja od 1895. do 1930, a takođe i u novijem izdanju Endrjua Langa iz 2009. godine.³⁵² Budući da su prikupljeni mitovi slušani i beleženi u različitim verzijama i od strane različitih ljudi, ne postoji verzija koja bi se mogla smatrati autentičnom, ali kako u verziji mita o postanku crnog labuda koju daje Parkerova, tako i u onoj koju beleži Lang, crni labud je nastao od čoveka. U prvoj verziji, mitski junak Vuruna je krenuo u pohod na selo u kojem su živele samo žene, rešen da im otme oružje. Da bi im odvratio pažnju, iskoristio je svoje magijske moći i dva brata pretvorio u bele labudove, ne bi li žene krenule u lov na njih dok on nesmetano pohodi selo. Nakon toga je otišao, sasvim zaboravivši na braću-labudove, koji su poleteli za njim i, ne uspevši da ga stignu, umorni od leta sleteli na površinu male morske uvale. Tu su ih spazili i surovo napali orlovi, koji su im počupali svo perje, pre nego što su se setili da su se zapravo uputili ka duhovima da im prenesu važnu poruku. Kako hitaju dalje ka duhovima da ne bi izazvali njihov gnev, ostavljaju labudove potpuno iznemogle, krvave, počupane i na samrti. Takve ih pronalaze vrane koje, budući da su od davnih vremena u neprijateljstvu sa orlovima, posipaju labudove svojim perjem. Labudovi se oporavljaju, snaga im se vraća i postaju skoro sasvim crni, dok im kljunovi zadržavaju crvenu boju od prolivene krvi. Uspevaju da se vrate Vuruni, ali on više nema magijske moći i ne može da ih pretvori u ljude. U verziji zabeleženoj kod Langa, celo pleme je pretvoreno u crne labudove, nakon što je jedan od pripadnika plemena ukrao bebu Banjipa, čudovišta koje obitava u vodama. Želeći da odnese bebu svojoj dragoj da bi se ona igrala s njom, mladić izaziva gnev Banjipa-majke, koja kreće u potragu za njim u vidu velikog morskog talasa, koji stiže do samog sela i usput plavi sve pred sobom:

Sva tri atributa prisutna su i u slučaju afere Erna Melija. Logika Crnog Labuda čini ono što je nepoznato mnogo relevantnijim od onog što je poznato (Taleb xix), čime se takođe može objasniti značaj afere, kojeg u trenutku nastanka ni Mekoli i Stjuart nisu mogli biti svesni.

³⁵² Aboridžinske priče, mitove i legende sakupljali su od početka dvadesetog veka, između ostalih, i Čarls Vilijam Pek (Charles William Peck), Aleksander Vajklif Rid (Alexander Wyclif Reed) i Vilijam Remzi Smit. Zanimljivo je da je za Remzija Smita vezan još jedan skandal – već pomenut u četvrtom poglavlju – u čijem je fokusu autorstvo. Njegovi *Mitovi i legende australijskih starosedelaca*, objavljeni u Londonu 1930. godine, bili su zapravo delo Davida Unaipona, Australijanca aboridžinskog porekla, koji je sakupio brojne priče i mitove i prodao ih izdavačkoj kući Angus & Robertson, verujući da će biti objavljene pod njegovim imenom. Izdavači su prodali prava Remziju Smitu, a knjiga je pod imenom Unaipona objavljena tek 2001. godine (Nolan 129).

Pogledao je devojkicu koju je grlio, i spazio da kraj njega stoji velika crna ptica; okrenuo se ka svojim prijateljima, ali na njihovom mestu stajalo je jato velikih nezgrapnih stvorenja koja su klepetala krilima. Podigao je šake da pokrije lice, ali to više nisu bile šake, već završeci krila, a kada je pokušao da progovori, nekakva jeka koju nikada ranije nije čuo izašla je iz njegovog grla, koje je najednom postalo usko i tanko. Voda mu se već podigla do struka, i shvatio je da lagano sedi na njoj, dok se na površini odražava crna slika crnog labuda, jednog od mnogih koji su tu bili. (Lang n.pag.)

Dok je u prvoj verziji postanje crnog labuda rezultat nagrade i dobročinstva, u drugoj verziji je kazna za nedelo, kazna u kojoj ipak postoji olakšica: crni labudovi zadržavaju jednu karakteristiku koja ih razlikuje od običnih labudova i ostalih životinja – sposobnost ljudskog govora, tako da se ponekad noću može čuti njihova priča i smeh.

Starosedelačke legende, dakle, pružaju uvid u jednu kompleksniju sliku crnog labuda, kroz koju se donekle može tumačiti i Melijeva identifikacija sa njim. Otimanje bebe Banjipa može se čitati u ključu mitske borbe sa morskim čudovištem, u kojem Meli uspeva da nadmudri i savlada čudovište, ali pritom trpi određenu kaznu.³⁵³ Ta kazna pak ukazuje na korak ka pomirenju sa zemljom i njenom prirodom, jer labud/Meli postaje autohtona vrsta životinje, koja se sasvim dobro snalazi u svom okruženju. Sposobnost ljudskog govora koju labud zadržava ukazuje na značaj jezika, koji je – u smislu literarnog stila i izraza – i predstavljao ključni problem za tvorce Erna Melija.

Ako se okrenemo drugoj vrsti mitološkog materijala – grčkom, ili uopštenije, evropskom, Ern Meli (kao izmišljena ličnost sa samostalnim životom, kao pesnik sa svojom produkcijom, jednom rečju, Ern Meli kao tekst) sadrži crte koje ga najviše približavaju Hermesu ili nordijskom Lokiju, koji pak u pripadajućim mitološkim narativima otelovljuju arhetipsku figuru trikstera (Clinton 477-8). Dok se Hermes pojavljuje kao znatno benevolentniji lik od Lokija, ipak je često od bogova dobijao zadatke da ukrade nešto što se ne bi moglo zadobiti na drugi način osim krađom, a posedovao je i sposobnost da lakše od drugih bogova prelazi liniju između živih i mrtvih (Cotterell 49; cf. „povratnik ... kradljivac snova od mrtvih“). Ako prihvatimo ovu paralelu, prihvatamo i ulogu Erna Melija kao glasnika, koju on zaista i obznanjuje u

³⁵³ Otimanje bebe evocira i tumačenje koje u svom romanu daje Piter Keri. Otmica deteta je čin kojim se potvrđuje (ili falsifikuje) očinstvo, dok u tumačenju Erna Melija kao crnog labuda iz starosedelačkih legendi nailazimo i na motiv aproprijacije, čak i dominacije – pripadnici plemena žele bebu Banjipa samo da bi se igrali s njom.

pojedinin pesmama: već pomenutom „Sibilinskom proročanstvu“ („A ja ipak znam da biću uzdignut / Na uspravljenim zastavama slave“) ili, primera radi, u „Razgovoru sa Džonom Kitsom“ (“Colloquy with John Keats”), gde najpre objavljuje svoj identitet: „A mi smo kao dva badema skrivena u jednoj ljusci“, da bi zatim doneo i poruku: „Ja sam legao / Sa Lavom, ne sa Devicom, i postao / Onaj koji otkriva značenja“ (Harris and Murray-Smith 89). Ovo je ujedno i obrazac svih Melijevih poruka: među stihovima se lako mogu uočiti oni koji ukazuju na pesnikov identitet, o čemu je već bilo reči, i oni profetski, u kojima Meli kriptičnim rečima ili zagonetkama ukazuje na poznavanje neke činjenice koja je značajna za celo društvo i kulturu. Kao verovatno najbolji primer njegove profetske uloge izdvajaju se poslednji stihovi iz pesme „Majušni testament“ (“Petit Testament”), kojima se ujedno, nakon nekoliko pesama koje pružaju eliotovsku viziju duhovno razorenog sveta (npr. „Kultura na izložbi“ [“Culture as Exhibit”]), završava i cela zbirka:

Važno mi je što najzad mogu govoriti
 Iako na ovom ničijem jeziku, prikladnom
 Samo za Ničiju zemlju.
 Zapiši i ovo:
 Gonio sam rime, slike i metar,
 Spoznao svaki rascep u koji noga može da zapne
 Spoticao se često, teturao,
 No vreme teče i glas koji slabi sve je mudriji
 I kad osvoji koordinate postojanja svakolika
 On grafikon neizbežni iscrta
 I kao zaključak:
 Postoji trenutak u kojem karlica
 Puca poput granate. Ja,
 Koji sam živio u seni što je svaki čin
 Baca na sledeći čin, sada se pojavljujem,
 Odan kao čičak koji u naletima
 Raspršuje seme po indikativnom vazduhu.
 Rasparčao sam infinitiv. Iza njega je bilo šta. (Harris and Murray-Smith 92)³⁵⁴

³⁵⁴ It is something to be at last speaking
 Though in this No-Man's-language appropriate
 Only to No-Man's-Land.
 Set this down too:
 I have pursued rhyme, image, and metre,
 Known all the clefts in which the foot may stick,
 Stumbled often, stammered,
 But in time the fading voice grows wise
 And seizing the co-ordinate of all existence
 Traces the inevitable graph

Posebno značajna za tumačenje ovih stihova jeste referenca na ničiju zemlju i ničiji jezik, a zatim i lingvistička terminologija u poslednja dva stiha. Značaj ovoga leži u (post)kolonijalnom problemu Australije i određivanju starosjedelaca, evropskih doseljenika i matične kulture u Evropi kao – prema Lakanu – drugog, odnosno Drugog. U kolonijalnom kontekstu, engleski jezik koji se nameće stanovnicima osvojenih teritorija pokazuje se kao nedovoljno dobro sredstvo izražavanja i kao još jedan vid kolonizacije – lingvističke i kulturne. Slično je i u naseljeničkim kolonijama poput Australije, u kojima se, kao što je već ranije navedeno,³⁵⁵ ispostavlja da engleski jezik ne poseduje reči kojima bi opisao i simbolizovao novu sredinu. Ono na šta Ern Meli upućuje jeste „podsvesno, strukturisano kao i sam jezik, a razdvojeno od jezika subjekta“ (Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *Key Concepts* 170), koje Lakan određuje kao veliko Drugo. Kako poezija i, uopšteno, pisana reč u Australiji („glas koji bleđi“) već dugo obitavaju na ničijoj zemlji, koja ne pripada ni kolonizatorskom Drugom, niti kolonizovanom drugom, Meli ovde iznosi objavu potrebe za stvaranjem novog simboličkog reda i sistema lingvističke reprezentacije, koji će i dalje u odnosu na starosjedelačko stanovništvo figurirati kao veliko Drugo, ali će to veliko Drugo biti ne podređeno, već statusno izjednačeno sa britanskom kulturnom matricom. Da bi se došlo do takvog statusnog izjednačavanja, najpre je trebalo osloboditi književnu reč i formu – a oslobađanju su težili kako Mekoli i Stjuart, tako i Maks Haris – od postojeće zavisnosti od konvencija i od potrebe za imenovanjem, verbalnim identifikovanjem i etiketiranjem (što su u velikoj meri praktikovali pripadnici grupe Džindivorobak, iz koje je sam Haris istupio radi osnivanja Gnevnih pingvina). Novo stvaranje metaforički se može locirati i u slici rasparčavanja infinitiva, ili pucanja karlice – jednoj od onih slika iz Melijevih pesama koje jasno ukazuju na to da je „bilo neophodno da [Mekoli i Stjuart] prekinu i upropaste pesme izvesnim apsurdima, da se umešaju u proces kompozicije kako bi sprečili da pesme dobiju značenje i logičku koherentnost koju, kako su oni smatrali, poezija treba da ima“ (Kane n.pag). Uprkos apsurd, slika implicira rađanje iz

And in conclusion:

There is a moment when the pelvis

Explodes like a grenade. I

Who have lived in the shadow that eact [*sic*] act

Casts on the next act now emerge

As loyal as the thistle that in session

Puffs its full seed upon the indicative air.

I have split the infinitive. Beyond is anything.

³⁵⁵ Videti: (Ingamells 199-200) i poglavlje posvećeno istorijskom razvoju australijske poezije (4.2.6).

već postojećeg konteksta, u kojem, kao i karlica, infinitiv kao lingvistička kategorija puca i otvara put „bilo čemu“ što se može izroditi iz prekida sa dotadašnjim jezičkim izrazom. A na kraju, i igra reči koja se na engleskom odvija oko *cleft* i *foot* ukazuje na đavolje attribute, čime se pesma vraća ponovo na trikstera, koji je u kulturama koje su prihvatile hrišćanstvo često bivao izjednačen sa đavolom (Clinton 478).

To se desilo u slučaju Lokija, nordijskog boga vatre, trikova i prevara. Lokijeve prevare i nestašluci uglavnom imaju zle namere, a čak i kad ih nemaju, izazivaju veliki gnev ostalih bogova, čime Loki utvrđuje svoju subverzivnu ulogu u nordijskom panteonu. Loki biva kažnjen za svoja prevarantska zlodela vezivanjem za stenu u mračnoj pećini u utrobi zemlje. Iznad njega stoji zmija, čiji mu otrov kaplje pravo na glavu; da bi ga spasila od toga, njegova žena drži posudu u kojoj se sakupljaju kapi otrova. Ipak, u onim trenucima kada mora da pomeri posudu da bi je ispraznila, otrov pogađa Lokija po licu i on se grči od bolova, usled čega, kako su objašnjavali drevni narodi Skandinavije, nastaju zemljotresi. Lokija ipak čeka oslobođenje prilikom Ragnaroka, konačne bitke između dobra i zla, koja će obeležiti Sudnji dan i tokom koje će većina bogova sa obe strane nestati, ali koja „neće označiti kraj kosmosa [već] novi svet kome je suđeno da se uzidgne ponovo iz vode, lepote i zelenila“ (Cotterell 218). Ova eshatološka slika ukazuje ponovo na stradanja i patnje kroz koje će čovek i društvo morati da prođu u istorijskom toku vremena pre neke nove kosmogonije u budućnosti, a može se prihvatiti i kao izraz stanja u umetnosti, koja kroz velike turbulencije dolazi do konačnog pročišćenja i oslobađanja, koje neminovno podrazumeva i razapetu, raščerečenu žrtvu koja se podnosi radi stvaranja novog poretka.

Oslanjajući se na Jungova, Kerenjijeva i, pre svega, Radinova³⁵⁶ proučavanja trikstera u mitologiji, Vilijam Hajns i Vilijam Doti su u svojoj zbirci eseja ta proučavanja, koja se mahom zasnivaju na psihologiji, nadogradili analizama uloge trikstera u društvenom kontekstu. Hajns izdvaja šest osnovnih osobina koje se javljaju kod svih triksterskih mitskih figura: 1) njegova ličnost je dvosmislena i animalna; 2) on je obmanjivač; 3) sposoban je da menja obličje (*shape-shifter*); 4) izokreće postojeću situaciju; 5) vesnik je ili imitator bogova i 6) stapa sveto sa vulgarnim (Hynes 34). Osim toga, trikster je „ozloglašeni rušilac granica“ i pravila (Hynes 33), s tim da,

³⁵⁶ Američki antropolog poljskog porekla, Paul Radin (Paul Radin). Njegova značajna publikacija *Trikster (The Trickster)* iz 1956. uključuje i eseje Karla Kerenjija i Gustava Junga.

paradoksalno, prilikom kršenja pravila, on ta ista pravila potvrđuje, a izvrgavajući sveta verovanja ruglu, često na humorističan način, on zapravo usmerava pažnju na prirodu tih verovanja (Hynes and Doty 2, 11).

Kako se Ern Meli uklapa svojim osobinama u ove odrednice trikster? Trikster često prelazi, pomera i iznova uspostavlja granice između života i smrti (Hynes 40). U Melijevom slučaju je to sasvim očigledno, a primećuje se najpre u izlasku na književnu scenu, doslovno iz mrtvih, a kasnije i u već pomenutom podatku da se u savremenim antologijama australijske poezije sve pesme iz *Potamnele ekliptike* navode pod njegovim imenom, a isto tako se i danas objavljuju kao zasebna izdanja. Ern Meli je najpre preminuo, pa se tek nakon toga rodio, čime je srušio najbazičniju granicu, onu između života i smrti. Dvosmislen je u odnosu prema svojim tvorcima: iako je trebalo da im posluži kao sredstvo za sprovođenje eksperimenta i potencijalne kritike stanja u umetnosti, ispostavilo se da se okrenuo protiv njih i uz podršku medija i stručnjaka toga doba postao zastupnik svoje – potpuno nove umetnosti. Iako se na spisku životinja sa kojima je trikster obično povezan – na primer, kojot, kunić, gavran, pauk (Clinton 473) – ne nalazi labud, Meli ipak sebe deklariše kroz animalno, kako bi metaforički učvrstio poziciju uzurpatora. Obmana je primarni cilj njegovog delovanja, kojim uspeva najpre da ubedi urednike *Gnevni pingvina* u vrednost pesama, a zatim i ceo svet u svoje postojanje. U pričama o triksteru dolazi često do situacije u kojoj je on kao obmanjivač na kraju obmanjen, što se dogodilo sa Mekolijem i Stjuartom, budući da je Meli zadobio pažnju i slavu kakvu mu oni nikada nisu namenili. Kada je reč o promeni oblića, možda se ova karakteristika najbolje vidi u Melijevom prilično transparentnom imitiranju T.S. Eliota i Ezre Paunda,³⁵⁷ koji svakako nisu bogovi, ali metforički ih možemo posmatrati kao začetnike, poglavare i vrhovna bića tada etabliranog akademskog modernizma. Iako je o pojmovima svetog i vulgarnog teško govoriti u njihovom osnovnom značenju, možemo ih preneti na ravan popularizacije poezije, koja se nakon otkrića afere – u tabloidu – izmešta iz sfere intelektualnih krugova urednika, profesora i kritičara i

³⁵⁷ Pesma „Soneti za pijanino“, u drugom delu koji se sastoji od četiri kratke strofe, dva katrena i dve tercine, snažno evocira Paundovog „Hju Selvin Moberlija“, ne samo po strukturi, već i tematski, budući da se bavi značajem i ulogom poezije. „Dokumentarni film“ („Documentary Film“) je, sa stihovima poput: „bezbrojne slike“, „Tigar – Venecija – Melburn – Čen ravnicama“, „poremećene lastavice / koje lete ka zamku“ („disturbed swallows / That fly to the castle“); zatim slikom Londona i spominjanjem Samsona kao fonetske aluzije na Stetsona; sintaksičkom strukturom poput „What are these mirk channels of the flesh / That now sweep me“ (cf. „What are the roots that clutch...“) – lako prepoznatljiva kao parodija *Puste zemlje*.

postaje predmet dnevnih novina i sudskog skandala. Načini na koje izokreće postojeću situaciju – u ovom slučaju stanje u umetnosti – biće predmet razmatranja u narednom odeljku, gde ćemo pokušati da pokažemo kako je arhetipski trikster u ličnosti Erna Melija u procepu između prikazivanja australijske poezije kao tradicionalne ili moderne, kolonijalne ili nacionalne, odveo problem korak dalje i pružio pravu postmodernističku viziju, prvu u istoriji australijske poezije.

Postavlja se svakako pitanje društvene uloge i funkcije triksterskih likova, jer u različitim kulturama i mitologijama oni ne služe samo kao jednostavni komični filter u ozbiljnim situacijama, niti su samo tek drski prevaranti koje treba oštro kazniti. Doti i Hajns iz pregleda različitih studija o triksteru izdvajaju funkcije koje se najčešće javljaju, a među kojima se nalaze sledeće: trikster ima funkciju opuštanja postojeće tenzije (Doty and Hynes 16); kao istovremeno revolucionar i spasilac društva, on održava ravnotežu između destruktivnosti i kreativnosti (19); pored anarhičnog ponašanja, trikster znatno doprinosi rađanju i evoluciji kulture (22-3); njegovo dejstvo se najbolje može iščitati kao metaigra, „inverzivna logika koja iskušava i rasklapa na delove ona najozbiljnija pravila 'normalnog' društvenog ponašanja“, ne iz čistog inata, već da bi iznova afirmisala neophodni društveni centrizam, koji ne isključuje etnocentrično dok se istovremeno otvara ka „drugom“ i transracionalnom (30). Sam Ern Meli, u „Predgovoru i izjavama“, kratkom tekstu koji je sastavljen kao uvod u pesme, jasno ukazuje na svoju širu društvenu ulogu:

Kada se misao, na određenom nivou i sa određenom namerom, otkrije sama sebi kao poezija, ona takođe otkriva da dužnost, na kraju krajeva, ipak postoji: dužnost javnog delovanja. Ta se dužnost u celosti ispunjava spuštanjem olovke na papir. Čitajući ono što je na takav način urađeno je pak sasvim druga stvar, koja podrazumeva drugi nivo odanosti. (cit. u Harris and Murray-Smith 71)

U svetlu ovih reči, igra Erna Melija, a sa njim i Mekolija, Stjuarta i Harisa, tumači se kao čin društvenog delovanja kroz poetsku reč, koje ima za cilj da preispita i dekonstruiše postojeće norme i tendencije u poeziji, kako bi iz te dekonstrukcije sastavilo novi poredak, doprinelo evoluciji umetnosti, rasteretilo je uskog pogleda i otvorilo ka novim idejama i granicama. Prihvaćen u trenutku svog nastajanja kao šala, „klovn i pajac kojeg ne treba shvatiti ozbiljno“ (Makarius 67)³⁵⁸ iako su njegove šale

³⁵⁸ Keršo navodi kako je afera povodom „Erna Melija“, nakon što je otkrivena, bila predmet velike šale, izrugivanja i smeha u australijskim klubovima, na berzi, ali isto tako i među književnicima (Kershaw 64).

okrutne i dovode do ozbiljnih posledica – koje su se manifestovale u, ma koliko ozbiljnom, i dalje komičnom suđenju Maksu Harisu – Meli dobija značaj kroz razlikovanje priče i diskursa ili, Slotkinovim terminima, mita i ideologije. Priča o njegovom nastajanju i smrti, ožalošćenoj sestri i gruboj igri sa urednicima modernističkog časopisa, služi u celini kao trik koji trikster Meli izvodi i postepeno prelazi u mit ili legendu. Ovaj trik Meli izvodi iz pozicije diskursa u kojem funkcioniše (Doueihi 197) – bila to Mekolijeva i Stjuartova, Harisova, ili pak Melijeva sopstvena ideologija – i koji sadrži potencijal stvaranja novih značenja (Doueihi 199). Delujući na taj način, primer Erna Melija pokazuje da je mitotvorstvo u modernom svetu izuzetno živa praksa. U razlici koju Ričard Slotkin uspostavlja između mitotvorstva i ideologije, gde je ideologija diskurzivna i argumentativna, izražena strukturom kreda, manifesta, polemike i propovedi (22), dok je „jezik mita indirektan, metaforički i po svojoj strukturi narativan [i] prikazuje ideologiju u obliku simbola, egzempluma i bajke ili basne, te poetski evocira fantaziju, sećanje i osećanja“ (Slotkin 22), priča o Ernu Meliju prepoznaje se kao mitotvoračka, sačinjena prema poznatim kulturološkim, istorijskim i mitološkim predlošcima koji samim time što su poznati omogućavaju dalju nadgradnju u novom mitu. Iza mitotvorstva stoji ideologija ili pitanje Zašto je trik izveden?

To pitanje nas dovodi do predmeta sledećeg odeljka, u kome ćemo prikazati postupak mitotvorstva na primeru Erna Melija iz perspektive Bartovog drugostepenog semiološkog sistema, kao i ideologiju koja je stajala iza narativne konstrukcije mita. Ta ideologija je usko povezana sa statusom australijske poezije četrdesetih godina prošlog veka i ocrtava mapu novih granica koje je Meli postavio u okvirima razmatranja o književnosti – granica koje se rastežu od konzervativnog ka (post)modernom, ili od kolonijalnog ka (trans)nacionalnom.

8.3. Granice književnosti

Ono što je verovatno najproblematičnije u celoj priči o Ernu Meliju jesu posledice događaja, kako one koje su se manifestovale tek nekoliko meseci po objavljivanju *Potamnele ekliptike*, tako i one dugoročnije. Australijsko udruženje književnika je organizovalo parodiju suđenja Ernu Meliju, sa konačnom presudom da se kažnjava „transportacijom u Englesku, gde će boraviti do kraja smrti“ (Thompson n.pag). Sa

druge strane, usledile su i ozbiljnije reakcije. Urednici *Gnevnih pingvina* angažovali su privatnog detektiva kako bi saznali ko stanuje na adresi sa koje je Etel poslala pisma, tabloid *Fakt (Fact)* je, u trenucima kada su svi izveštavali o Drugom svetskom ratu i kada je prostora u štampi bilo vrlo malo, posvetio pola naslovne strane *književnoj* prevari, a Maks Haris je izveden pred sud zbog objavljivanja opscenog sadržaja u dotičnom broju časopisa. Trenutak u kojem se „prevara otela kontroli“ je upravo trenutak kada je dospela na sud (Ashcroft 34). Celodnevna svedočenja trajala su nekoliko nedelja i odvijala se u sudnici prepunoj novinara i akademskog sveta. Po Harisovim rečima, iako je situacija bila naporna i ozbiljna, zadržala je cirkuski i karnevalski duh i urnebesno smešan ton, jer su tužioci (policija Južne Australije), „da bi dokazali kako su pesme nepristojne, nemoralne i opscene, morali da pronađu značenje u njima, dok su sa druge strane takođe želeli i da kažu kako pesme predstavljaju besmislice bez ikakvog značenja“ (Thompson n.pag). Prema Džefriju Datonu (Geoffrey Dutton), poznatom pesniku i istoričaru koji je stao u odbranu urednika *Gnevnih pingvina*, celo suđenje se moglo sažeti u komičnu izjavu jedinog svedoka tužilaštva, detektiva Vogelsanga, da on ne zna šta znači reč „incestuožno“, ali veruje da je reč nepristojna (Thompson n.pag). Teško je poverovati – uprkos činjenici da je Australija četrdesetih godina imala spisak od otprilike 1100 zabranjenih knjiga i vrlo strogu cenzuru³⁵⁹ – da je književni „eksperiment“ ove vrste, kako su ga nazvali Mekoli i Stjuart, uspeo da izazove ovakvu društvenu pometnju. Dugoročnije posledice bile su pak vrlo povoljne po Erna Melija, a isto tako i po časopis, koji je zadržao prava na pesme. Odmah nakon suđenja, štampano je ilustrovano izdanje Melijevih pesama za američko tržište i vrlo brzo je rasprodato. Džefri Daton komentariše kako su ga, kad god bi se našao van zemlje, ljudi zainteresovani za australijsku poeziju ispitivali isključivo o slučaju Erna Melija (Thompson n.pag). Osim uključivanja u antologije, Melijeve pesme su pružile osnova za studiju Majkla Hejvorda (Michael Heyward) objavljenju 1993. godine pod naslovom *Afera Erna Melija (The Ern Malley Affair)*, dvanaest različitih izdanja njegovih sabranih pesama, časopis posvećen Ernu Meliju i temate u raznim časopisima (Kane n.pag). Izuzev Harolda Stjuarta, svi učesnici u aferi, pa donekle i njegov „saučesnik“ Mekoli, smatrali su da pesme – bez obzira na način sastavljanja i na

³⁵⁹ Prema nezvaničnim podacima koje navodi Tompson u transkriptu iz časopisa *Džekit*, najoštriju cenzuru u prvoj polovini dvadesetog veka imala je Irska; Australija je bila na drugom mestu (Thompson n.pag).

problem autorstva – zaista poseduju književnu vrednost. Sidni Nolan je razloge za uspeh Erna Melija objasnio na sledeći način, citirajući pesmu „Mladi tirski princ“:

Čini mi se da su [ovi stihovi] divan primer načina na koji se engleski jezik obnavlja ovde u Australiji, dok se stariji pesnici povlače. Jezik se ponovo rađa. A „novi ljudi su hladni kao rasprostrta paprat“, mislim da je to jedna od najlepših australijskih slika koje sam ikada pročitao. ... [Povezati razlistalu paprat] sa hladnim čovekom, novim tipom čoveka, koji se uzdiže iz naših osuđenika i raste iz osuđeničkog legla – to je vrlo dobro. (Thompson n.pag.)

Dok je Stjuart otišao samo do tvrdnje da su pesme Erna Melija pokazale kako je „nešto trulo u pesničkoj državi“, Brajan Eliot³⁶⁰ je pružio detaljnije objašnjenje sa stručnog stanovišta:

Prevara Erna Melija je na više načina predstavljala događaj od ogromnog značaja za književnu istoriju Australije. Imala je, u neku ruku, protektivnu ulogu. ... I dalje mislim da je ono što su [Stjuart i Mekoli] napisali kroz Melijeve pesme bez sumnje superiorno u odnosu na sve što su napisali pod sopstvenim imenom, jer se vidi da je ova stvar imala nekakvu energiju – onu vrstu energije koja je potekla od toga što je njihov rad imao svrhu. ... Sama činjenica da su pesme napisane s namerom da nemaju smisao predstavlja dokaz da su [Stjuart i Mekoli] znali šta rade. Prilično su nepovezane u pogledu onoga što nazivamo racionalnim sadržajem, ali je njihov tok sve vreme u potpunosti razumljiv. A takođe je i kritički orijentisan. Ove pesme su izraz književne kritike. A ironija se pronalazi u tome što su njih dvojica kritikovali sami sebe isto koliko su kritikovali i druge autore. Mislim da ni oni sami ne poriču tu činjenicu. (Thompson n.pag.)

Opšte nezadovoljstvo stanjem u poeziji je, dakle, pronašlo izraz kroz karnevalski diskurs kojim je upravljao trikster Meli, koji je pak svojim trikom uspeo da zavara i sebe, ne očekujući da će njegova poezija ikada biti smatrana „superiornom“ u odnosu na bilo šta. Meli se oslanja na arhetipsko nasleđe trikstera, na tipične simbole australijske prirode i mitologije, ali isto tako i istorije, kako primećuje Nolan u paraleli između Melija i prvih osuđenika. Na neki način, Meli nosi u sebi i odmetničku crtu Neda Kelija, jer je njegova prevara usmerena protiv nepravičnog ili na bilo koji način lošeg stanja u društvu, ka uspostavljanju novog i pravičnijeg poretka. Obrazac koji Meli preuzima je arhetipski, a ideologija revolucionarna i uperena ka pomeranju postojećih granica u

³⁶⁰ Brajan Eliot (Brian Elliott), profesor australijske poezije sa Univerziteta u Adelaidi – „prestonici australijske kulture četrdesetih“ (Harris and Murray-Smith 18) – i jedan od prvih profesora australijske književnosti u zemlji, bio je pozvan da o aferi govori u dokumentarnoj radio emisiji 1959. godine. Emisiju, čiji se transkript citira u ovom poglavlju, vodio je Džon Tompson, a učesnici su bili još i Mekoli, Stjuart, Haris, Nolan, Džon Rid i Herbert Rid, kao i još nekoliko pesnika i novinara koji su na neki način bili uključeni u događaje.

poeziji. U tom smislu je i pojava Erna Melija mitska, jer je nadograđena na materijal koji je već obrađen, te samim time i prikladan za saopštavanje novih značenja (Barthes 108). Ono što sačinjava savremeni mit kao drugostepeni semiološki sistem prema Bartu je već postojeći znak, ispražnjen od uobičajenog i konvencionalnog značenja kako bi u drugostepenom sistemu postao *označitelj* ili *forma*, koja *označeno* – *koncept* – pronalazi u ideologiji, istoriji i intenciji. Forma (označitelj) Bartovog mita je uslovljena prostorno i istorijski, dok je koncept (označeno) mentalni konstrukt, iza kojeg stoji izvesna motivacija. Budući da polazi od već postojećeg znaka iz prvostepenog semiološkog sistema, novi mit predstavlja „ukradeni i zatim vraćeni jezik“ (Barthes 124), koji samim tim, kroz ideološku motivaciju i analogiju, pretvara istoriju u prirodu (128) tako što u procesu označavanja istorijsko značenje (koncept) zaodeva u formu koja se prihvata kao prirodno stanje stvari.

Kako se slučaj Erna Melija kontekstualizuje u okviru Bartove teorije mita? U poduhvatu koji su izveli Mekoli i Stjuart – i koji je sproveden velikim delom kao lingvistički trik – ličnosti Erna i Etel Meli i sve pesme iz *Potamnele ekliptike* jesu označitelj, koji za označeno ima „[o]dlučili smo da sprovedemo ozbiljan književni eksperiment“ (Harris and Murray-Smith 6). Znak ovog prvostepenog sistema postaje „prevara Erna Melija“. U drugostepenom sistemu, koji pored Stjuarta i Mekolija uključuje i urednike *Gnevnih pingvina* i književnu elitu Australije, „prevara Erna Melija“ sa propratnim skandalom i suđenjem, postaje označitelj – forma koja se ispražnjava samom činjenicom da nikakav Ern Meli ne postoji, te samim time i on i njegove pesme postaju podložni za unošenje novih značenja. Jednom ispražnjena, ova forma postaje prostor za upisivanje (književne) ideologije, koja će formirati koncept za „prevaru Erna Melija“. Pored činjenice da pesnik ne postoji, druga stvar koja olakšava pražnjenje znaka „prevara Erna Melija“ jeste jezik pesama, koje sadrže mnoge nedoslednosti, apsurde i intertekstualne reference – nemaju, dakle, čvrsto formirano značenje, što podrazumeva da se mogu interpretirati na različite načine, da se njihov jezik može ukrasti i u tim različitim interpretacijama uobličiti u skladu sa odgovarajućom motivacijom mitotvoraca. U drugostepenom sistemu, koncept (označeno) se primećuje u već citiranim rečima Brajana Eliota i Sidnija Nolana – jer cela umetnička i književna scena Australije je odigrala u ovom sistemu ulogu mitotvorca – „književna kritika“, „energija koja ima svrhu“, „novi tip čoveka“. Znak u

drugostepenom sistemu, tačnije mit ili, po Bartovoj terminologiji, *označavanje*, postaje „potreba za novim književnim izrazom“. Kao što se mit u Bartovom sistemu definiše kao kradljivac jezika, tako se i Meli deklarise kao kradljivac snova od mrtvih, koji vešto prelazi granicu između života i smrti i iz potonjeg sveta krade snove od kojih će dalje sagraditi značenje u svetu živih. A to je ujedno i razlog popularnosti Erna Melija, koja i danas traje, jer kao i Meli, „mit je jezik koji odbija da umre“ (Barthes 132).

Upravo je status Melija kao nepostojećeg/mrtvog pesnika koji naizgled paradoksalno odbija da umre razlog tome što je Meli – a ne njegovi tvorci, Stjuart ili Mekoli – postao mit. Pesme potpisane njegovim imenom određuju se u odnosu na kanonsku književnost (bilo da je ona konzervativna ili moderna) kao „drugo“, istovremeno dovoljno slično i dovoljno različito, što ih pozicionira na isto mesto na kojem se nalaze književni prevodi ili književni falsifikati i plagijati (što pesme Erna Melija u osnovi nisu). A razumevanje književnosti može se postići samo „kroz razumevanje njenog savremenog 'drugog'“ (Herron n.pag). Ovim dolazimo do značaja Erna Melija koji je Bil Eškroft otkrio kroz iščitavanje romana Pitera Kerija i načina na koji roman iščitava Erna Melija, „kao specifično australijski glas, koji razrušava kanonske istine evropske kulture“ (Ashcroft 28).³⁶¹ Mekoli i Stjuart u ovoj aferi nastupaju iz pozicije tradicionalizma, dok Meli otelovljuje „napore australijske književnosti da savlada promene u literarnom stilu“ (Ashcroft 29). Zbog toga su i same pesme, bez obzira na to što im je forma nepromenjena, drugačije u zavisnosti od toga da li se čitaju iz pozicije Mekolija i Stjuarta ili Maksa Harisa. Iz prve pozicije, to su besmislice; iz druge, pesme su otkriće potpuno novog književnog izraza. Kako Piter Keri navodi u romanu:³⁶²

Ovo i jeste i nije bila pesma koju je Čab napisao. Bila je zamišljena kao parodija i kao prvi ključ u zagonetki njegove prevare, ali ovaj ludak nekako je uspeo da je prekroji ne izmenivši pri tom ni jednu jedinu reč.

³⁶¹ Slično čitanje daju i Dejvid Masgrejv i Piter Kirkpatrik, u ključu pojma „manjinske književnosti“, onako kako su ga definisali Delez i Gatar (Gilles Deleuze, Félix Guattari), kao „radikalnu 'deteritorijalizaciju' jezika, koja ruši granice kanonske ili Većinske književnosti, tako što odbija da igra po njenim pravilima“ (Musgrave and Kirkpatrick n.pag). Manjinska književnost naglašava materijalnu prirodu jezika, u kojem samo pisanje postaje sadržaj, podstaknut podsvesnom produktivnom energijom – željom. Masgrejv i Kirkpatrik takođe tumače Erna Melija kao proizvod prekomernog karnevalskog smeha.

³⁶² Eškroft tvrdi – sa čime se slažemo – da je tumačenje Melija kroz Kerijevu knjigu sasvim opravdano u datom kontekstu, u kojem je, poput pesama iz *Potamnele Ekliptike* i romana *Moj krivotvoreni život*, i sam Ern Meli konstruisan kao tekst. Ovakvo tumačenje „povezuje događaje sa poezijom“ u okviru istog teksta i „nagoveštava da život Erna Melija ukazuje na tekstualni karakter svakog života“ (Ashcroft 31). Kerijev roman funkcioniše paralelno kao fikcija i kao književni komentar, analiza i kritika događaja vezanih za Erna Melija.

Ono što je nekad bilo domišljato sada je postalo istinito, pesma o samoukoj, kolonijalnoj, ranjenoj zveri australijskoj. (94-5)

Jedan od ključnih trenutaka Kerijevog romana je, prema Eškroftu, činjenica da se Bob Makorkl (Ern Meli) pojavljuje upravo na suđenju, koje prekida rečima koje u zapisniku sa svedočenja nisu čak ni zabeležene (Ashcroft 34). Njegova pojava u romanu i zanemarivanje njegovog glasa govore o Melijevoj marginalizovanoj poziciji iz koje istupa kako bi svojim monstruoznim glasom prekinuo ustaljeni i diskurzivno konstruisani tok prihvaćene, institucionalizovane istine – bilo kanonske ili sudske. Kako Ern Meli nije bio u poziciji da se lično brani od optužbi, odbrana nije pala na njegove tvorce – autore pesama koje sadrže navodno opscene reči, već na izdavača, koji u Kerijevoj interpretaciji postaje ključna figura u održavanju pesnikovog života (Ashcroft 35), jer je izdavač – Maks Haris – onaj koji bezuslovno veruje u vrednost poezije, objavljuje je, podržava i brani, pa na kraju, veruje i da je Ern Meli zaista živ. Izdavač donekle preuzima na sebe ulogu glavnog mitotvorca, ideologa koji u okviru postojećih normi pokušava da zasnuje i održi nova uverenja.

Drugi ključni trenutak sadržan je, prema Eškroftu, u gore navedenim redovima iz romana, koji opisuju Čabovu (autorsku) reakciju na Makorklovo recitovanje pesme „Direr: Insbruk, 1495“. Ono što je u njegovom izvođenju najupečatljivije i što čini stihove neprepoznatljivim jeste glas, „žestok i nazalan, grub, razoren neuspehom i kajanjem“ (Keri 94). U ovom glasu i neuspehu i kajanju koje prenosi, sadržana je priča o „svakom pisanju koje preuzima jezik dominacije i preoblikuje ga u sredstvo za reprezentovanje lokalne stvarnosti“, „užasna priča o aproprijaciji“ ispričana glasom „kolonijalne zveri [koja] uzima poeziju i čini je istinskom dajući joj sopstveni glas“ (Ashcroft 36). Stihovi „kradljivac snova od mrtvih“ dobijaju u ovom tumačenju jedno novo, nadgrađeno značenje, u kojem su mrtvi ljudi eksponenti jedne umiruće kulture, predstavljene u književnom kanonu Australije i njegovom tradicionalističkom oslanjanju na estetiku imperijalne evropske književnosti (Ashcroft 36). Pesnik Meli, koji imitira u mnogim pesmama izraz predstavnika visokog anglo-američkog modernizma (i njihovih lokalnih, australijskih sledbenika), zapravo taj izraz krade, kako bi ga uobličio svojim čudovišnim, oslobođenim *postkolonijalnim* glasom, i time postao, prema viđenju Pitera Kerija a protivno namerama kako Mekolija i Stjuarta, tako i Maksa Harisa, „figura otpora [kulturnom] kolonijalizmu“ (Ashcroft 36), „rušilački, nestašni, nelepi glas Antipoda“ (37). Kako je već pomenuto, jedino što Kerijev Makorkl

nema i ne može nadoknaditi jeste detinjstvo, što se u romanu predočava kroz njegovo nepoznavanje mnogih jednostavnih reči, koje sada, kao odraslo biće, uči, pa vrlo često i pogrešno upotrebljava.³⁶³ Ovde se opet nameće Bartovo shvatanje mita, u kojem jezik – ukraden od dominantne kulture – postaje sredstvo za stvaranje novih značenja, često prikazanih u apсурdnim i nekongruentnim jezičkim konstrukcijama, koje mogu imati smisla samo u stvaralaštvu ličnosti poput Erna Melija, a taj se smisao svodi na „funkciju umetnosti da stvori život, stvori svet, stvori zemlju“ (Ashcroft 38).

U ovom procesu stvaranja zemlje pomoću jezika i poezije Meli nije sam, jer su Mekoli i Stjuart kao tvorci i Haris kao mitotvorac neophodni u procesu preoblikovanja jezika i stvaranja nove umetnosti. Naravno, Mekoli i Stjuart su upravo na ovaj način najviše prevarili same sebe, jer su postali učesnici u procesu kojim se australijska poezija konačno oslobodila dominacije kanona i tradicionalnosti. Maks Haris je takođe bio prevaren, ne samo od strane Mekolija i Stjuarta, već i samog Erna Melija, jer je Melijeva poezija prevazilazila okvire Harisovog intelektualističkog modernizma. Ideja da je ljudski život – kao i poezija, nacija ili bilo koji proizvod imaginacije – u osnovi samo tekstualni konstrukt predstavljaće jednu od osnovnih teza postmodernističke misli, zajedno sa razbijanjem granica između binarnih opozicija (života i smrti, istine i fikcije).³⁶⁴ Postmodernistička misao tako sa Ernom Melijem ulazi u australijsku poeziju dvadesetak godina pre Bartove „Smrti autora“ (1967.) i odmah zavređuje veliku pažnju umetničkih krugova. Izmišljeni pesnik uspeva da svojim glasom probije granice ne samo konvencionalne, već i moderne poezije; ne samo imperijalnih, već i modela naseljeničke kolonije, te na osnovu toga predstavlja prvi autentično australijski i globalno prihvaćeni pesnički fenomen.

8.4. *Smrt autora i mitos satire*

Oslobađanje teksta nakon smrti autora i usredsređivanje na intertekstualnost u kojoj „više ne važe ranije prihvaćene razlike među [tekstovima]“ i gde tekstovi mogu „da se

³⁶³ Jedna od reči koju Makorkl pogrešno upotrebljava je upravo reč *detinjstvo*, koju meša sa rečju *dete* (Keri 171).

³⁶⁴ Videti Kristofera Batlera: „[n]apad na realizam je apsolutno najvažnija odlika svake postmodernističke aktivnosti“ (39), „postmoderna svest o *delu kao tekstu* ... posmatra bilo koji važniji proizvod kulture kao istovetan svim drugim upotrebama prirodnog jezika“ (43), kao i Deridinu dekonstrukciju konceptualnih suprotnosti poput „govor[a] nasuprot pisanju, duš[e] nasuprot telu, doslovno[g] nasuprot metaforičnom, prirodno[g] nasuprot kulturnom, muško[g] nasuprot ženskom“ (Batler 30).

posmatraju zajedno kao razigrana retorika bogata značenjima“ (Batler 36) povezano je i sa Frajevim opisom mita zime, u okviru kojeg junak satiričnim postupcima brani kreativnu posebnost u umetnosti radi sprečavanja dominacije ma koje društvene ili intelektualne grupe (Fraj 278).³⁶⁵ Melijeva prevara pruža satiričan i hiperbolizovan prikaz stanja u književnosti, čime ujedno i najavljuje preporod koji sledi nakon jednog kompletiranog razvojnog ciklusa.

Pored osvrta na subverzivni potencijal satire, valja napomenuti još i da je „[i]zuzetno veliki broj satira fragmentaran, nezavršen ili anonimn ... sačinjen od govora likova koji su upravo ono što oni *ne kažu*, ali o čemu upravo govore njihovi stavovi i ponašanje“ (Fraj 279). Fragmentarnost, nedovršenost, pa čak i anonimnost ukazuju na dezintegraciju sistema, koja je u satiri povezana sa užasom sparagmosa – komadanja ljudskog tela. Kako u slučaju Erna Melija ne dolazi do sparagmosa – jer junak je već mrtav – njegova se satira, težeći ka komičkom uspostavljanju novog, željenog poretka, zasniva na parodiranju ili samoparodiranju, koje je karakteristično za intelektualnu satiru. (Samo)parodija sprečava da proces pisanja postane pojednostavljena konvencija i neretko se manifestuje kao metafikcija, u kojoj autor skreće pažnju na svoj stil, na sam proces pisanja i na činjenicu da je sve što piše zapravo samo proizvod njegove mašte, ili pak pravi veliki broj digresija (Fraj 279). Digresije funkcionišu kao tekstualni ekvivalent lutajućeg, donkihotovskog junaka, a pored njih tehnike intertekstualnosti i pastiša, tipične za književnost postmodernizma, takođe imaju važnu ulogu u intelektualnoj satiri, jer razbijaju dominantne književne modele i ukazuju na raznovrsnost književnog iskustva. Intelektualna satira

prikazuje književnost koja dobija posebnu funkciju analize, razbijanja lenjih i otežalih stereotipova, fosilizovanih uverenja, sujevernih strahota, čudačkih teorija, pedantskog dogmatizma, tiranske mode i svega što koči slobodno kretanje (ali naravno ne nužno i progres) društva. (Fraj 278-9)

Kako se satira približava komediji, njena obeležja postaju bujice reči, katalogizacije pojmova i kreativno preterivanje koje vodi do hiperbolizacije, poput onog primetnog u pesmi „Kultura na izložbi“:

„Močvare, bare, jame i druge
Oblasti sa stajaćom vodom služe
Kao mesto uzgoja...“ Sada
Pronađoh te, moj Anofele!

³⁶⁵ Fraj ovu vrstu satire naziva intelektualnom.

(Pažljivi će u tome naći značenje)
 Dođi, zaplešimo svečani kvadril,
 Bledunjavu polku ili ćemo šimi zakevtati
 Na tom uleglom skvašenom tlu za uzgoj! (Harris and Murray-Smith
 85)³⁶⁶

Kreativno preterivanje postiže se promenom perspektive ili preuveličanom rečitošću.³⁶⁷ Promena perspektive u Melijevom slučaju omogućava različita čitanja pesama, u zavisnosti od toga ko ih i iz koje pozicije iščitava. Rečitost je očita u svim pesmama i, kao što navodi Fraj, vodi ka fantaziji i „napuštanju zdravog razuma“ (Fraj 280), pripovestima koje na realističkom nivou deluju neverovatno, premda su na metaforičkom nivou uglavnom usmerene ka kritici društva. Preterivanje u oba slučaja, i promenom perspektive i rečitošću, dovodi naposljetku do karnevalizacije, u kojoj se različite perspektive i glasovi pojavljuju skupa, u subverzivnom, festivalskom i katarzičnom višeglasju.

Govoreći o strukturi romanse, kojoj u svojoj teoriji mita posvećuje najviše pažnje, Fraj izdvaja četiri elementa mitske potrage – jer potraga je najuže povezana upravo sa romansom. Ovi elementi su: sukob i opasno putovanje (*agon*), smrt (*pathos*), nestanak junaka, koji često dobija oblik rastrgnuća (*sparagmos*) i ponovno javljanje ili prepoznavanje junaka (*anagnorisis*), a iz ovoga Fraj zaključuje da se „četiri mitosa kojima se bavimo – komedija, romana, tragedija i ironija, mogu sada posmatrati kao četiri aspekta jednog sjedinjujućeg mita“ (229). Ideja je u osnovi istovetna sa Kambelovom teorijom monomita, a ukazuje na jedinstvo mitosa, koji ciklično kruže od komedije do satire i posmatraju se, svi skupa, kao jedinstveni mit o potrazi:

Agon ili sukob osnovna je ili arhetipska tema romanse, tako što je temelj romanse niz čudesnih pustolovina. Patos ili katastrofa, bilo u pobedi ili u porazu, jeste arhetipska tema tragedije. Sparagmos, ili osećaj da su heroizam i efikasno delovanje odsutni, neorganizovani ili osuđeni na

³⁶⁶ “Swamps, marshes, borrow-pits and other
 Areas of stagnant water serve
 As breeding-grounds...” Now
 Have I found you, my Anopheles!
 (There is a meaning for the circumspect)
 Come, we will dance sedate quadrilles,
 A pallid polka or a yelping shimmy
 Over these sunken sodden breeding-grounds!

³⁶⁷ U ovom smislu Fraj kao najveće majstore hiperbolizacije u engleskoj književnosti izdvaja Džonatana Svifta, zbog promene perspektive kojom ukazuje na sramotne, niske i telesne, čulne, gotovo prljave i divljačke aspekte čovečanstva, one koje ljude svode na fizička bića koja su, nezavisno od položaja i dostojanstva koje poseduju, u smrti jednaka; i Džejmisa Džojisa, zbog veštog rukovanja „eruditnim tehničkim svojstvima“ i verbalnog bogatstva (282).

propast, kao i da će nered i anarhija zavladati svetom, jeste arhetipska tema ironije i satire. Anagnorisis ili prepoznavanje novorođenog društva koje se trijumfalno uzdiže oko još uvek pomalo tajanstvenog heroja i njegove neveste, arhetipska je tema komedije. (Fraj 229)

Novorođeno australijsko društvo koje se u baladama iz devedesetih uzdiže iz buša, savlađujući sve opasnosti prirode i klime (ili dostojanstveno prihvatajući poraz pred ovim silama), prolazi kroz svaku fazu ove potrage. Tako Čovek iz Snežne reke proživljava opasno putovanje kroz Brenanovu *Šumu noći*, koje se napokon završava u katastrofalnom porazu života u Slesorovim moreplovačkim pesmama i potonjem uzdizanju nestalog junaka – deteta Erna Melija. Nemir koji Ern Meli kao nepostojeći pesnik uspeva da izazove metaforički evocira i sparagmos – rasparčavanje i kidanje svih utvrđenih normi i granica, čija je gradnja i učvršćivanje u australijskoj istoriji i stvaralaštvu bila „glavni zadatak belog čoveka još od 1789“ (Huggan 50). Književna istorija, u obliku u kojem je pružaju knjige, kritike i antologije – a koji uvek ima i svoju potisnutu stranu, sadržaj koji je ostao neprihvaćen i privremeno zaboravljen usled mehanizama kojima se određena ideologija propagira, a druge zanemaruju – ima za zadatak da mapira i opiše prostor nacionalne književnosti i nacije uopšte, da tekstualno konstruiše naciju i upiše u nju značenje, znake i simbole (Huggan 35). Budući da u slučaju Erna Melija dolazi do izvesne dezintegracije konstruisanog sistema i najavljene anarhije, postavlja se pitanje da li nakon njega dolazi do očekivanog prepoznavanja novog (nacionalnog i pesničkog) poretka, u čemu se taj poredak prepoznaje i kakav stav zauzima prema postojećoj konstrukciji nacionalnog narativa.

Ova pitanja postavlja, a delimično na njih i odgovara, upravo jedan od tvoraca Erna Melija, Džejms Mekoli. U uvodu napisanom za svoju odabranu poeziju 1963. godine, Mekoli navodi kako je osnovni, univerzalni problem koji stoji pred svakim pesnikom odabir adekvatnog simbola (McAuley, *Australian Poets* viii) i navodi kako su teme koje prožimaju njegovo celokupno stvaralaštvo:

ljubav, ljudska i božanska; red i kriza u duši i u ljudskom gradu; kreativna energija u životu i umetnosti; herojske vrline. Ipak, kada bih morao da navedem u jednoj kratkoj frazi ono što je neprestano bilo predmet mog pisanja, rekao bih da je to potraga i napor da se izrazi intuitivna spoznaja Istinskog Obličja Čoveka. (vii)

Naredne godine, 1964, Mekoli će objaviti poemu *Kapetan Kiro*, čiji delovi izlaze u raznim književnim časopisima već krajem pedesetih godina. Kao neku vrstu uvoda u

ovu poemu Mekoli predstavlja kraće delo „Začće pesme“ (“The Inception of the Poem”), koje prenosimo u celini:

Ponoć je ponovo; vatra se, zanemarena, gasi
Svetiljka bdi nad nepročitanom knjigom;
Papiri na mom stolu nemaju šta pokazati:
Nisam saznao stvari koje da znam sam želeo,
Stvari što hteo sam reći ostaše nedorečene.

I ponovo mrtva stanka, potreba za početkom novim;
Nestaju sva imena i svi oblici koji
Činili su se samim obrisima srca;
A sva dela tajanstvene umetnosti
Samo su košnica bez matice, ostala bez roja.

Onda se naglo i nezvano tema vrati
Što posećivala je u mladosti; preko golemog
Pacifika, s belom zorom na pramcima,
Brodovi Kirosevi na velikim zadacima
Uplovljavaju u sadašnjost iz davne prošlosti. (McAuley, *Australian Poets* 54-5)³⁶⁸

Mekoli ovom pesmom nagoveštava cikličnu prirodu umetničkog stvaralaštva, u kojem se nakon ponoći i „mrtve stanke“ javlja potreba za začćem i novim početkom. Mekoli osim toga iznosi nameru pisanja novog epa, utemeljenog u već poznatoj i prihvaćenoj tradiciji moreplovačke poezije. Mekolijeva moreplovačka vizija će, međutim, kao i vizije drugih pesnika pedesetih godina, pružiti novo kritičko ispitivanje istorije i stvaralaštva koje je do tada umetnički oblikovalo australijsku naciju. Pedesetih godina poezija donosi, pored pomenutog pomirenja sa prirodom i prostorom, novi osvrt na

³⁶⁸ Midnight once more; the untended fire sinks low
The lamp stares down upon the book unread;
The papers on my desk have nothing to show:
I have not learned the things I wished to know,
The things I wished to say remain unsaid.

Again the dead pause; the need for a new start;
The vanishing of every name and form
That seemed the very contours of the heart;
And all the working mystery of art
A queenless hive deserted by the swarm.

Then suddenly, unbidden, the theme returns
That visited my youth; over the vast
Pacific with the white wake at their sterns,
The ships of Quiros on their great concerns
Ride in upon the present from the past.

iskustvo starosedelaca Australije, neevropskih emigranata i žena u zemlji koja je sve do tada uglavnom oblikovana kroz idealizaciju maskuliniteta.

9. Pastoralni pesnici pedesetih

Estetska svojstva modernizma često nose konotacije velegradskog kulturnog elitizma. Takve „bele mitologije“ koje same sebi daju prioritet ... podležu detaljnom preispitivanju u delima modernih australijskih pesnika kao što su A.D. Houp, Džudit Rajt i Džejms Mekoli. (Huggan 85)

Navodeći temu smrti belog istraživača kao jednu od najčešće upotrebljivanih u celokupnoj australijskoj književnosti,³⁶⁹ Grejem Hagan primećuje da je već tridesetih godina u Slesorovoj pesmi „Pet vizija Kapetana Kuka“ ta tema postala autoparodična, da bi se parodija belih evropskih istraživača i navigatora nastavila i pedesetih godina kod Dagleasa Stjuarta („Opčinjeni Vorsli“ [“Worsley Enchanted”, 1952]), a i kasnije u Mekolijevom *Kapetanu Kiroso* (Huggan 89). U izvesnoj meri je, tvrdi Hagan, „smrt belog istraživača utvarni i mračni sporedni proizvod prekomerno modernog dvadesetog veka“, nad kojim sve vreme stoji senka „varvarskih činova sprovedenih u ime 'superiorne' civilizacije i genocida počinjenih sa namerom da se osigura dugotrajna nadmoć 'gospodarske rase'“ (84). Dok se kroz narativne pesme poput nekoliko gore spomenutih svakako odaje počast i izražava poštovanje prema belom istraživaču, te pesme ujedno i daju izraz izvesnoj sumnji i „bivaju pročišćene od vizionarskog misticizma koji ih u početku inspiriše, ili suptilno iskazuju nesigurnost u mogućnost sećanja da predstavi herojska dela iz prošlosti“ (Huggan 89). Herojska dela se neizostavno zamišljaju kao poduhvati belih istraživača, te samim tim i čitave bele rase, no uprkos sumnji u autoritet bele rase koja stoji u pozadini teme smrti istraživača, „bela smrt“³⁷⁰ je sigurni znak želje za belom regeneracijom; belo koje se, u transformaciji tela u čisti duh nakon smrti, pokazuje kao bestelesno, predstavlja sigurni znak želje za opstankom bele kontrole“ (Huggan 89). Bestelesnost belog čoveka ovekovečena je u liku Erna Melija, pa tako i Melijeva smrt, u kojoj on nastavlja da postoji kao ideja, najavljuje regeneraciju, koja će ipak biti regeneracija belog čoveka. Iako se nakon 1944. godine australijska legenda sve više dezintegriše, a nacionalna prošlost preispituje, ovo

³⁶⁹ Temu koja je srodna sa mitom o izgubljenom detetu, jer skupa sa njim formira mitologiju belog nestanka, prema Elspet Tili.

³⁷⁰ Termin „bela smrt“ (*white death*) Hagan preuzima od Ričarda Dajera, autora knjige *Belo* (Richard Dyer, *White*, 1997).

preispitivanje se tokom naredne decenije, pedesetih, i dalje vrši iz perspektive belog čoveka, dok glasovi marginalizovanih starosedelačkih ili emigrantskih grupa tek postupno počinju da dobijaju prostor u javnom diskursu.³⁷¹

U preispitivanju herojskih podviga i ličnosti junaka iz prošlosti, poezija pedesetih se okreće ka subjektivnom, unutrašnjem i pojedinačnom; u novom iščitavanju zemlje i prostora dolazi do novih procena njihovog značaja i vrednosti, iz čega se i rađa poezija koju Alek Derwent Houp (1907–2000) određuje kao pastoralnu,³⁷² a koja umnogome predstavlja antitezu baladama iz *Biltena* s kraja devetnaestog veka, što ćemo u nastavku ilustrovati. Pastoralna poezija odnosi se prvenstveno na pesme iz pastirskog života koje su, posebno u Evropi, opisivale seosku svakodnevicu i idealizovale ruralne predele i život u njima.³⁷³ Idealizacija ruralnog života ukazuje i na jedno šire značenje pojma pastore, koja za svrhu ima da „stvari sliku spokojnog i ničim narušenog postojanja; neku vrstu sveta pre pada“ (Cuddon 664). Čini se da su pesnici pedesetih pad locirali u Ernu Meliju ili, preciznije, u hermetičnom izrazu koji su negovali i Meli i Maks Haris. Pored Pola Kejna koji, kao što je već rečeno, tvrdi da je Ern Meli unazadio modernizam za dvadeset godina, Nikolas Birns takođe navodi da bi, „da je Melijev rukopis, *Potamnella ekliptika*, bio stvaran, postojala čitava škola moderne australijske poezije pod nazivom 'ekliptizam'“, dok je ovako, usled skandala koji se desio u književnim krugovima, poezija u Australiji iznova krenula putem tradicionalnog izraza (Birns 181). Povlačenje od modernizma vidi se upravo u stilu pisanja, koji iznova postaje konvencionalan kako se pesnici – moguće, kako Birns tvrdi, zbog neposrednih posledica koje je skandal vezan za Erna Melija imao po urednike *Gnevnih pingvina* – vraćaju tradicionalnim formama, razumljivom iskazu i jednostavnijem sadržaju. I pored toga što pedesete godine beleže porast objavljenih zbirki pesama, veći broj književnih

³⁷¹ Pedesetih godina ove grupe se pojavljuju na javnoj pesničkoj sceni prvenstveno kroz poeziju Džudit Rajt. Iako nije prva autorka koja se bavi u svom stvaralaštvu australijskim starosedelcima, Džudit Rajt je prva koja ispituje uticaj kolonijalizma na nacionalnu i individualnu psihu (Davidson 1).

³⁷² Ovu odrednicu Houp je dao u brošuri u kojoj u kratkim crtama predstavlja književnost pedesetih godina. Brošura je izdata na Univerzitetu u Melburnu već 1963, sa vrlo malom istorijskom distancom.

³⁷³ Koreni pastoralne tradicije pronalaze se kod Hesioda, Homerovog savremenika iz 7.-8. veka pre nove ere. Prvi pisani tragovi pastoralnih pesama nalaze se kod pesnika Teokrita iz 3. veka pre nove ere, tačnije u njegovim *Idilama*, kratkim pesmama o seoskom životu i lepotama prirodnog pejzaža. Pastoralna tradicija je u velikoj meri vezana za zapadnu kulturu: nakon Vergilijevih *Ekloga* u 1. veku pre nove ere, procvat doživljava u doba renesanse, kada opisi netaknute prirode i seoskih sredina postaju simbol nevinosti i neiskvarenosti. U ovom periodu, početkom šesnaestog veka, pastore postaje popularna i u Engleskoj, najpre kod Aleksandra Barklija, a kasnije i u delima Edmunda Spensera. Pastoralne pesme se često fokusiraju na ljubav između mladog pastira i njegove drage, dok se kao poznati podžanr pastore javlja i elegija povodom smrti prijatelja (primerice, kod Milтона ili Šelija).

časopisa i veću podršku kulturnih institucija, različitost ostaje u velikoj meri potisnuta, a kao možda najbitnija odlika pesama ove decenije javlja se „gotovo potpuni nestanak stare svesnosti o tome da [pesnik] po temama i jeziku treba biti australijski“ (Hope 4).

Neka vrsta dopune i pojašnjenja ove Houbove tvrdnje pronalazi se u njegovoj *Knjizi odgovora* (*A Book of Answers*), objavljenoj 1978. godine, u kojoj beleži sopstvenu kratku pesničku debatu sa Džudit Rajt (1915–2000) i iznosi deo svoje poetike:

Argument „Diskurzivnog manira“³⁷⁴ bio je da su različite forme poezije međusobno povezane, da zapravo obrazuju ekologiju sličnu onoj koja se primećuje u biljnom svetu, te da je, baš kao što nasumična seča šuma može dovesti do erozije i pustinjske ekologije, nestanak velikih poetskih formi poput epa u poslednjih dvesta godina doveo do pustinjske ekologije u poeziji, u kojoj preživljavaju još samo mali zakrčljali oblici ličnog izraza, ili onaj čudovišni proizvod našeg doba, „slobodni stih“. Na kraju eseja sam nagovestio da bi kao prvi korak ka obnavljanju tla uništenog erozijom možda dobro poslužilo novo pribegavanje čvrstoj i odvažnoj formi satire u stihu. (Webby, Tranter et al. n.pag.)

Verovanjem u međusobnu povezanost pesničkih formi Houp se približava Brenanovom simboličkom jedinstvu forme i težnji ka upisivanju u kanon zapadne kulture; sličnost između Brenana i Houpa primećuje i Vinsent Bakli, tvrdeći da se filozofija koja stoji iza stvaralaštva oba pesnika ne očitava u argumentaciji, već u slikama i simbolima (Buckley 144).³⁷⁵ Alek Houp je bio pesnik koji je, sasvim moguće, ostvario u ovom periodu najveću slavu izvan Australije, posebno u Americi, čime je takođe otvorio vrata i pesnicima narednih generacija, posebno Lesu Mareju (1938–), koji najveću popularnost dostiže tokom osamdesetih godina i danas je možda najpoznatiji pesnički glas Australije.³⁷⁶ Houпова slava u Americi nije bila uslovljena, kako Nikolas Birns

³⁷⁴ „Diskurzivni manir“ (“The Discursive Mode”) je esej koji je Houp napisao na molbu Džejmisa Mekolija 1956. godine. Te godine je Mekoli pokrenuo novi konzervativni i desničarski orijentisani časopis *Kvadrant* (*Quadrant*), čije je finansiranje pomagao Kongres za kulturnu slobodu (Congress for Cultural Freedom), koji je pak bio delom finansiran od strane Centralne obaveštajne agencije (CIA). Mekoli je od Houpa tražio pesmu, međutim, usled kratkog roka koji je bio predviđen za pisanje, Houp je napisao esej, na koji je Džudit Rajt odgovorila pesmom „A.D. Houpu“ (“To A.D. Hope”), a Houp joj uputio odgovor u stihovima (obe pesme su reprodukovane u zbirci *Knjiga odgovora*). Debata između Rajtove i Houpa vodi se, kao i debata između Petersona i Losona, oko načina predstavljanja Australije u savremenoj poeziji.

³⁷⁵ Bakli kao još jednu sličnost između Brenana i Houpa navodi tragičku dimenziju njihove poezije, koja je gotovo jedinstvena u australijskom stvaralaštvu (Buckley 155). Sa ovom Baklijevom tvrdnjom se ne slažemo u potpunosti budući da su u ovom radu već analizirani elementi tragedije koji postoje i kod Keneta Slesora.

³⁷⁶ Prema Haganu, Marej smatra australijsku civilizaciju sklopom duhovnosti starosedelačkih plemena i keltskih legendi. Ona je za njega ruralna, tradicionalna, okrenuta ka porodici i svesna svetosti mesta i vrednosti korena (Huggan 80). Hagan smatra kako Marej nastavlja da, nakon opadanja australijske legende, podržava taj mit.

tvrdi, „orfičkom energijom i erotizmom u njegovim pesmama, već Houpovim proklamovanim neoklasicizmom“ (Birns 179), reflektovanim u upotrebi kupleta i katrena i u pisanju didaktičkih pesama (180). Među karakteristikama Houpove poezije koje su prisutne u čitavom njegovom obimnom opusu³⁷⁷ jesu pomenuta sklonost ka satiri, izraženi erotizam koji spominje Birns i seksualni odnos kao česta tema u pesmama, kao i upotreba mitoloških motiva, kojima Houp daje „moderni obrt, dok istovremeno uspeva da očuva tradicionalnu snagu i autoritet mitologije“ (Buckley 156).³⁷⁸ Sve ove karakteristike vide se u pesmi „Imperijalni Adam“ (“Imperial Adam”) iz prve Houpove zbirke, koja uz to i približava Houpa Brenanovoj viziji novog Adama. U pesmi se „Eden evocira kao mesto seksualne, a ne čestite, nevinosti“ (Birns 180), u kojem Adam i Eva uživaju u telesnim zadovoljstvima. Sam čin stvaranja žene ovde donosi pad u iskustvo: pre nego što je „neki dalek glas, tako težak, dubok“ odlučio da za Adama nije dobro da živi sam (Tranter and Mead 20), Adam nije bio svestan nikakvih telesnih ni emotivnih potreba. Evina čulnost je u pesmi vrlo slična neobuzdanim nagonima koje kod Brenana u početku (kao u tradicionalnoj legendi) simbolizuje Lilit. Houp tu čulnost predstavlja, kako Bakli primećuje, „izrazito razvijenom taktilnošću, osećajem da zapravo možemo dodirnuti stvari, ili biti dodirnuti“ – osećajem koji je prisutan u svim pesmama (Buckley 149).³⁷⁹ Taktilnost se zasniva u velikoj meri na akustičkim efektima aliteracije (“sly as the snake she loosed her sinuous thighs”, Tranter and Mead 21) i, konkretno u „Imperijalnom Adamu“, na slikama koje ljubavni čin Adama i Eve izjednačavaju sa životinjskim nagonima:

Od svih zverki kojima ugodni zadatak beše
U Edenu da se kote i množe

³⁷⁷ Baza *Australian Poetry Library* sadrži 406 Houpovih pesama. Prva zbirka koju je objavio 1955. godine nosila je naziv *Lutajuća ostrva* (*The Wandering Islands*) i sadržala je pesme objavljivane tokom tridesetih i četrdesetih u raznim časopisima. Druga je, nazvana kratko *Pesme* (*Poems*), objavljena 1960. u Londonu, čime je Houp potvrdio status u to vreme internacionalno najprihvaćenijeg australijskog pesnika. Usledilo je još 11 zbirki pre poslednje, koju je objavio 1991. pod nazivom *Orfej* (*Orpheus*).

³⁷⁸ Detaljnu analizu Houpove poezije sa posebnim naglaskom na njegovom položaju u okvirima modernističkog stvaralaštva i čestoj temi iskupljenja Adamovih potomaka i ponovnog zadobijanja Izgubljenog raja uradila je Patriša Mejkam u doktorskoj disertaciji iz 1989. godine (Patricia Makeham, “A Study of the Poetry of A.D. Hope”). Nakon završenih studija u Sidneju, Houp je 1928. dobio stipendiju za nastavak školovanja na Oksfordu, gde se najpre i upoznao sa ruskom i nordijskom književnošću, mitologijom i kulturom.

³⁷⁹ Taktilnost je prvenstveno vezana za motive seksualnosti prisutne u gotovo svakoj Houpovoj pesmi. Pored „Imperijalnog Adama“, u zbirci *Lutajuća ostrva* ovim motivima obiluju i, tek primera radi, pesme „Kirka“ (“Circe”), „Osvajač“ (“Conquistador”), „Horska pesma“ (“Chorale”), „Povratak Persefone“ (“The Return of Persephone”).

Adam je naučio to radosno umeće:
Uze je u ruke, i tu su istog časa,
Dve čiste zveri, u zagrljaju sreće
Začele seme ljudske rase.

Iz prosutog semena prolomi se unutar nje
Užasni i pobednički ženski krik,
Rascepljen udarcem polne munje.
Sada su zveri stajale i gledale njih. (Tranter and Mead 21)³⁸⁰

Kao i kod Erna Melija (kod kojeg karlica puca), čin rađanja predstavlja se slikom cepanja, kidanja, prolamanja. Potomstvo je, međutim, u gorkom ironičnom obrtu na samom kraju pesme predstavljeno kao uzrok svih kasnijih patnji kroz koje će čovečanstvo proći, a Edenski vrt kao mesto (seksualnog) blaženstva postaje rodno mesto Kaina:

I svi videše kako voda pršti i videše, u strahu,
Gde mišići drhte u činu rođenja,
Pigmejsko se lice pomoli između njenih nogu,
I prvog ubicu tad videla je zemlja. (Tranter and Mead 21)³⁸¹

Ironija delimično služi da na neki način „obuzda“ Houpove slike putenosti i strastvenosti; istu svrhu ima i čvrsta „klasična“ kontrola forme“, koja najviše od svega doprinosi tradicionalnosti Houpove poezije i čini je „dramatičnom implicitno, ali nikad eksplicitno“ (Buckley 150). Ironični završetak pesme vraća nas i na odrednicu „imperijalni“ iz naslova, čije reference na želju za pokoravanjem drugog postaju višeznačne: može se raditi o Adamovom fizičkom pokoravanju Eve, Kainovom ubistvu Avelja ili, uopštenije, aspiracijama ka osvajanju sveta i prirode koje su prisutne kod svih Kainovih potomaka.

³⁸⁰ From all the beasts whose pleasant task it was
In Eden to increase and multiply

Adam had learned the jolly deed of kind:
He took her in his arms and there and then,
Like the clean beasts, embracing from behind,
Began in joy to found the breed of men.

Then from the spurt of seed within her broke
Her terrible and triumphant female cry,
Split upward by the sexual lightning stroke.
It was the beasts now who stood watching by
³⁸¹ And saw its water break, and saw, in fear,
Its quaking muscles in the act of birth,
Between her legs a pigmy face appear,
And the first murderer lay upon the earth.

Dok se Houp okrenuo klasicizmu i tradicionalnoj versifikaciji, njegov prijatelj Džejms Mekoli – kome je zbirka *Lutajuća ostrva* i posvećena – otišao je još dalje i postao nakon Erna Melija konzervativan po stavovima i ideologiji.³⁸² Godine 1952. postao je katolik, a ubrzo potom počeo da se bavi politikom tako što se priključio raznim anti-komunističkim udruženjima.³⁸³ Nakon zbirki *Ispod Aldebarana* (*Under Aldebaran*) iz 1946. i *Vizija svečanosti* (*A Vision of Ceremony*) iz 1956, svoju poziciju konzervativnog intelektualca učvrstio je 1959. godine zbirkom eseja *Kraj modernosti: eseji o književnosti, umetnosti i kulturi* (*The End of Modernity: Essays on Literature, Art and Culture*). Kao i Houpova, Mekolijeva tradicionalnost predstavlja, nakon modernizma i Erna Melija, poziv za novim početkom, koji bi trebalo da uspostavi racionalni red i spreči sukob koji nastaje kada se moderni stilovi upletu u tradicionalnu kulturu (McAuley, *Australian Poets* viii). Kao što se Houp nadovezuje na Brenana temom Izgubljenog raja, tako se i Mekoli oslanja na bogatu tradiciju moreplovačke poezije, koju smo u prethodnim poglavljima predstavili kroz stvaralaštvo Keneta Slesora.

U pomenutoj poemi *Kapetan Kiros*,³⁸⁴ Mekoli beleži poduhvate portugalskog istraživača s kraja šesnaestog veka, Pedra Fernandesa de Kiroso. De Kiros je bio izuzetno uspešan moreplovac (kasnije i kapetan) na brodovima Španca Alvara de

³⁸² Drugi deo tandema zaslužnog za stvaranje Erna Melija, Harold Stjuart, od 1966. godine do smrti je živeo u Japanu, gde je postao budista i okrenuo se istočnjačkim filozofijama, koje je u poeziji inkorporirao u narativne forme karakteristične za zapadnu kulturu. Kao što pesme Aleka Houpa obiluju senzualnošću i erotizmom, Stjuartove pesme iz pedesetih godina izražavaju autobiografske homoerotske motive, iskazane kroz priče iz grčke mitologije. Kao i Houp, Stjuart je takođe negovao neoklasični stil, a tradicionalizam je otkrio kroz izučavanje Junga. Među njegovim zbirkama poezije objavljenim pre odlaska u Japan nalaze se *Krila Feniksa: Pesme 1940.-46.* (*Phoenix Wings: Poems 1940-46*), objavljena 1948. i *Orfej i druge pesme* (*Orpheus and Other Poems*) iz 1956.

³⁸³ U okviru svog političkog angažmana, organizovao je i podržavao učešće Australije u ratu u Vijetnamu (Webby, Tranter et al. n.pag). Kao pesnika iz ovog perioda koji predstavlja suštu suprotnost Mekoliju Birns navodi Džona Manifolda (John Manifold, 1915–1985), obrazovanog pesnika koji je bio posvećeni član Komunističke partije, što je „u generaciji čiji su pripadnici bili apolitični, ili tradicionalisti i konzervativci, bila retkost“ (Birns 182). Manifold je, prema Birnsu, živeći i stvarajući u Melburnu i Brizbejnu pokazao da je izvesni multicentrični kosmopolitanizam moguć u Australiji, i da je „istovremeno univerzalan i lokalni“ (183), a lokalno se u Manifoldovoj poeziji ogleda u oživljavanju interesovanja za balade. Jedna od njegovih zbirki, primera radi, nosi naslov *Smrt Neda Kelija i druge balade* (*The Death of Ned Kelly and Other Ballads*, 1941).

³⁸⁴ Piter Skulptorp, koji je komponovao muziku i za Slesorovih „Pet zvona“, napisao je 1980. operu „Vizije Kapetana Kiroso“ („The Visions of Captain Quiros“), podstaknut Mekolijevom poemom. Skulptura Kiroso, poklon španske vlade, nalazi se od 2006. godine u Kanberi. O Pedru Fernandesu de Kiroso pesmu je napisao i Daglas Stjuart („Terra Australis“), koji je – što ovde spominjemo u kontekstu ispisivanja paralelne istorije, kao što Mekoli čini u *Kirosu* – takođe pisao i o Vilijamu Lejnu (William Lane), australijskom političaru i utopisti koji se 1893. godine sa nekoliko stotina sledbenika uputio u Paragvaj da tamo osnuje Novu Australiju, naseljenu radnicima iz buša.

Mendanje, koji su oplovili ostrva Markiz u Francuskoj Polineziji, ostrvo Santa Krus i Filipine. Na svojoj drugoj ekspediciji je, godine 1605.-6, došao do samog (tada neotkrivenog) Novog Zelanda, međutim, skrenuo je kurs brodova i nije pristao na novozelandska ostrva. U ovome se vidi Mekolijevo parodiranje belog istraživača, a njegove ljudske crte očite su u eksplicitnom priznavanju straha pred nepoznatim. Za razliku od Kuka koji je kod Slesora opisan kao čarobnjak ili čudotvorac, u *Kirosu* narator izražava sumnju u verodostojnost „starih mapi na kojima / blešte crvene i zlatne *imago mundi*“ (Webby, Tranter et al. n.pag.) i koje će usmeriti moreplovca ka zemaljskom raju, a takođe ukazuje na činjenicu da moreplovci sve vreme

Preslikavaju strahove i žudnje duše
Na nepoznato – čudovišta što plivaju i lete,
Vrtloge i iskonski mrak na morsko dno;
Zamišljaju oslobođenog Levijatana, delfine
Što skaču preko brodske ograde. (Webby, Tranter et al. n.pag.)³⁸⁵

Istorijski Kiros je, pored toga, na svojim putovanjima izražavao simpatije i saosećanje prema domorodačkim plemenima, čije su pripadnike drugi mornari neretko surovo ubijali, i verovao je u spiritualni karakter istraživačkih misija, kojima se posvećivao sa ogromnim elanom i entuzijazmom. Taj isti entuzijazam, koji se primećuje i u Slesorovoj seriji o Kapetanu Kuku, predstavlja, međutim, konstrukciju koja potiskuje ili umanjuje sve loše strane putovanja – a putovanje često podrazumeva pljačkanje i ubijanje domorodačkih plemena, svađe i tuče među posadom, bolesti i smrti na brodu. Preispitivanje sećanja koje na površinu iznosi ove mračne strane moreplovstva i otkrića, kao i razočaranje u vizionarski misticizam i predstavljanje kapetana kao lažno herojske ličnosti (Huggan 84), vidi se kod Mekolija već u drugom delu poeme, „Ostrva Markiz“,³⁸⁶ u kojem mornari, čim ugledaju starosedeoce na ostrvu, pucaju u njih.

³⁸⁵ Projecting fears and longings of the soul
On the unknown – monsters that swim and fly,
Whirlpools and primal darkness on the deep;
Leviathan unchained; dolphins that leap
Over the mainyard.

³⁸⁶ Kapetan Kiros se sastoji iz sledećih delova: „Prologa“ („Proem“), „Putovanje do Santa Krusa“ („The Voyage to Santa Cruz“), „Ostrva Markiz“ („The Marquesas Islands“), „Pristanak u Santa Krus“ („Arrival at Santa Cruz“), „Naseobina u zalivu Grasioza“ („The Settlement in Graciosa Bay“), „Dan krvi“ („Day of Blood“), „Povlačenje“ („The Withdrawal“), još jedan „Prolog“, za drugo Kirosovo putovanje, „Pripreme za putovanje“ („The Preparation for the Voyage“), „Od Perua do Ostrva Lepog naroda“ („From Peru to Gente Hermosa“), „Otkriće Austrialije od Svetog Duha“ („The Discovery of Austrialia del Espiritu Santo“), „Novi Jerusalim“ („New Jerusalem“), „Rastanak“ („The Parting“), „Vera u prinčeve“ („Trusting in Princes“) i „Poslednja vizija“ („The Last Vision“). Sve pesme istorijski verno prate Kirosova dva

Kapetan De Mendanja to smatra nepotrebnim, ali mornari s druge strane nepotrebnim smatraju pucanje u vazduh u znak upozorenja, jer su njihove streljačke veštine toliko dobre da je šteta da ih ne iskažu već pri prvom kontaktu:

S tim se prvim nasiljem raspuklo
Vreme sreće k'o balon, a dugine boje nestale.
Mendanja je gorko osudio zlodelo,
Ali broskog su poručnika čuli gde veli
Da na samom početku ubijanje svakako
Dobro prenosi lekciju za naučiti, a ionako
Je najbolji divljak divljak ubijen. (Webby, Tranter et al. n.pag.)³⁸⁷

Fraza „prvo nasilje“ dobija značenje slično Houpovom „prvom ubici“ iz „Imperijalnog Adama“ i kontekstualizuje to nasilje upravo u imperijalnim postignućima. Osim toga, „prvo nasilje“ ovde otkriva, uvođenjem likova starosedelaca koji su u ranijim Slesorovim pesmama bili sasvim isključeni iz narativa, mračnu stranu prosvetiteljskih i misionarskih putovanja. Štaviše, u sledećem delu *Kirosa*, „Pristanak u Santa Krus“, otkriva se lik urođenika koji stoji poput ogledala naspram likova mornara, u opisu rituala u kojem poglavica Malope izgovara svoje ime tri puta, zatim traži od Mendanje da učini to isto, a na kraju zahteva da, po starom običaju njegovog plemena, od tog trenutka zamene imena. Zamena ukazuje na jednakost koja postoji između njih dvojice; kada pripadnici plemena po prvi put ugledaju bele ljude, smatraju ih, zbog boje njihove kože, duhovima, mrtvima, onostranim bićima – jednako kao što beli ljudi njih smatraju divljacima. Na ovaj način se implicitno drastično preispituje i lik australijskih starosedelaca u baladama iz devedesetih, u kojima su oni, kako je već pomenuto, vrlo retko uopšte prikazivani, jer je opšte mišljenje – i neophodni stav u imaginarnom oblikovanju nacije – bilo da su starosedeooci rasa koja izumire, da su izjednačeni sa zemljom i potpuno nevidljivi u društvenom smislu. Preispitivanje koje se vrši u pravcu prepoznavanja i priznavanja drugog predstavlja opšte mesto u razvoju postkolonijalnih kultura, gde se identitet određuje negacijom drugog, pri čemu je drugo (samom tom negacijom) sastavni deo identiteta nacije (Huggan 24). Dalje, Mekoli takođe govori o

putovanja i zavređuju veću pažnju od one koju ćemo im ovde pokloniti, a koja je mala isključivo usled činjenice da datum objavljivanja zbirke izlazi iz okvira perioda pokrivenog ovim radom.

³⁸⁷ With that first violence the happy time
Burst like a bubble, the irised colours fled.
Mendaña bitterly reproved the crime,
But the Camp Master, in others' hearing, said
That killings at the outset well convey
The lesson to be learnt, and anyway
The best savage is a savage dead.

mitskom vremenu i prostoru, ali ovo vreme i prostor ne smešta ni u kakvu vezu sa Australijom i udaljuje se u njihovom određivanju čak i više od Slesora. Za Mekolija je ostrvo Santa Krus, sa običajima, obredima i verovanjima koji vekovima tu postoje među plemenima, mitski prostor, izdvojen iz užasavajućeg toka istorije koja zajedno sa evropskim moreplovcima najzad prodire u taj netaknuti svet:

To je svet tog ostrva, Malopeovog mesta,
Nalik svetu našem detinjem, čije se prisustvo
Pomalja iz mitskog vremena i prostora
Pravo u stvarnost: zemlja sličnosti
Gde čovek što se povinuje kosmosu pokazuje
Jedinstvo sa svim bićima, a život se kreće
U ritmu analogija dubokih. (Webby, Tranter et al. n.pag.)³⁸⁸

Moreplovačku tradiciju nastavlja i Rouzmari Dobson, koja sedmi deo kratke drame u stihu *Davo i anđeo* (*The Devil and the Angel*), napisane 1945.-6. godine, naslovljava „Kartograf“ (“The Cartographer”). Njen kartograf se nastavlja na Slesorovog Džona Odžilbija što „meri miljokaze večnosti“ (Slessor 57): u pesmi Rouzmari Dobson on je na samrti, a anđeo i đavo ga pozivaju da izabere sa kojim će od njih dvojice poći na poslednje putovanje. Kartografova jedina želja je da pronade i na mapi ocrta nepoznatu zemlju – *terra incognita* – i, kako ga i anđeo i đavo ubeđuju da su i raj i pakao jednako neistraženi, kartograf ekstatično uzvikuje „Obe! Obe!“ na samom kraju pesme, skuplja instrumente za premeravanje i polazi drage volje i sa anđelom i sa đavolom. Mornar se pojavljuje kao lik kasnije pesme Rouzmari Dobson, „Mornar: Maj 1960“ (“The Sailor: May 1960”), koja predstavlja „njenu [žensku] verziju muške istraživačke pesme i pokazuje kako fascinaciju tako i odbojnost prema liku 'Usamljenog muškarca'“ u australijskom književno-istorijskom kontekstu (Birns 185).³⁸⁹ Birns navodi kako su

³⁸⁸ This is that island world, Malope's place,
Much like our childhood world of presences
That look out from a mythic time and space
Into the real: a land of similes
Where man confirming to the cosmos proves
His oneness with all beings, and life moves
To the rhythm of profound analogies.

³⁸⁹ Birns osim toga navodi i podatak – koji se vidi i iz samog naslova – da je pesma inspirisana društveno-političkim okolnostima šezdesetih, tačnije U-2 krizom nastalom u Hladnom ratu nakon što je 1. maja 1960. američki špijunski avion oboren u vazдушnom prostoru SSSR-a. Dobsonova je 1975. objavila, u koautorstvu sa Dejvidom Kambelom, prevode odabranih ruskih pesnika, a 1979. i „imitacije“ u zbirci *Sedam ruskih pesnika* (*Seven Russian Poets*). Dobsonova je ukupno objavila preko petnaest zbirki pesama, od kojih su četiri objavljene pre 1960. godine: *Pesme* (*Poems*, 1937), *U ispupčenom ogledalu: pesme* (*In a Convex Mirror: poems*, 1944), *Ledeni brod i druge pesme* (*The Ship of Ice: with other poems*, 1948) i *Dete sa kakaduom i druge pesme* (*Child with a Cockatoo and other poems*, 1955).

jedine tri pesnikinje koje su dobile pristup australskom književnom kanonu upravo Rouzmari Dobson, Džudit Rajt i Gven Harvud (1920–1995), koje su u stvaralaštvu pokazivale „otklon od prekomerne subjektivnosti“ (186).³⁹⁰ Kao posledica njihovog kanonizovanja, ranije pesnikinje Lezbija Harford, Zora Kros i Meri Gilmore su bile potisnute iz kanona formiranog na osnovu „slesorovski“ orijentisanog modernizma, tako da je do preispitivanja njihovog značaja došlo tek početkom dvadeset prvog veka (Birns 186).

Ulazak pesnikinja u kanon tradicionalno maskuline australske poezije svakako nije bio jednostavan, te je za ime Gven Harvud vezan još jedan skandal – iako daleko manjih razmera od Erna Melija – iz 1961. godine. Moguće je da je manji društveni – a i kritički – odjek ovog skandala bio posledica činjenice da su soneti Gven Harvud, koji su činili okosnicu skandala, bili primer izrazito lične poezije, kao i da je njena pobuna protiv urednika *Biltena* imala ličniji prizvuk od pobune Stjuarta i Mekolija.³⁹¹ Moguće je isto tako da su posledice skandala bile umanjene činjenicom da su dva soneta, „Eloiza Abelaru“ i „Abelar Eloizi“, činila čvršću tematsku celinu od Melijevih pesama, možda zato što ih je bilo manje, ili zato što su im sami naslovi davali okvir i polazište za tumačenje. U svakom slučaju, Gven Harvud je, tvrdeći da urednici književnih časopisa mnogo češće i sa mnogo više reči hvale objavljuju njenu poeziju ukoliko je šalje pod muškim imenom (Atherton 154), koristila nekoliko pseudonima (Volter Lehman [Walter Lehmann], Fransis Gejer [Francis Geyer], Timoti Klajn [Timothy Kline]). Najpoznatiji i najčešće korišćeni od ovih pseudonima bio je Volter Lehman, pod kojim su 12. avgusta u *Biltenu* objavljena dva pomenuta soneta. Skandal svakako nije bila činjenica da je istinski autor soneta žena, pesnikinja, „domaćica“ kako su je nazvali desetak dana kasnije na stranicama lista *Tasmanijska istina* (*Tasmanian Truth*),³⁹² već da su sporni soneti zapravo bili napisani u akrostihu, što urednici nisu uopšte primetili:

³⁹⁰ Gven Harvud je, kako ćemo u nastavku kratko prikazati, otklon od subjektivnosti u sopstvenoj poeziji kanalisala kroz upotrebu pseudonima u pesmama koje su bile izrazito lične.

³⁹¹ Zanimljiv je podatak da je Džeјms Mekoli čak i pre svog uredničkog angažovanja u *Kvadrantu*, a posebno kada je postao glavni urednik, u tom istom časopisu objavljivao pesme pod čak 171 različitim pseudonimom. Teško je i dalje utvrditi koje su pesme zapravo njegove, a motivi za korišćenje pseudonima su slabo poznati i predstavljaju predmet istraživanja studije *Đavo i Džeјms Mekoli* iz 1999. godine (Cassandra Pybus, *The Devil and James McAuley*).

³⁹² Rođena u Brizbeјnu, Gven Harvud je od 1945. živela u Hobartu na Tasmaniji, gde je njen suprug dobio posao predavača na univerzitetu. Naslov u novinama bio je „Domaćica sa Tasmanije u prevari godine“ („Tas Housewife in Hoax of the Year“), a Harvudovu je prilično pogodilo to što su je javno okarakterisali kao domaćicu (Atherton 154).

sonet „Eloiza Abelaru“ čitao se kao “So lOng bULLetIN”, a „Abelar Eloizi“ kao “Fuck AIL eDiToRs”. Sama pesnikinja je verovala, poput Mekolija i Stjuarta, da su soneti „poetsko smeće“ i da bi, u slučaju objavljivanja, pokazali nestručnost i nekompetentnost urednika koji ih objavi (Atherton 154), a eksperiment je ovoga puta bio usmeren najpre protiv urednika *Meanžina* Klema Kristesena (Clem Christesen), koji ih je odbio, a zatim protiv urednika književne rubrike *Biltena*, Donalda Horna (Donald Horne), koji je sonete objavio.³⁹³

Kao i Mekoli i Stjuart, Gven Harvud je iznela razloge za svoj literarni eksperiment. Prvo, smatrala je da mnogi od urednika na kojima je glavna odluka o karijeri pisaca ne umeju da raspoznaju pravu umetnost od običnog nizanja reči. Drugo, verovala je da pesnikinje i pesnici nisu tretirani ravnopravno i da muškarci dobijaju više prostora na stranicama književnih časopisa. Treći razlog bio je ličnije prirode: Gven Harvud je smatrala da će se njena poezija na ovaj način istaći naspram mnogih drugih objavljenih pesama koje je smatrala lošim (Atherton 154). Namera izneta u ovakvoj „poetici“ Harvudove vrlo je slična – posebno u prvoj stavki – nameri koju su inicijalno imali Mekoli i Stjuart. Štaviše, Volter Lehman je, poput Erna Melija, dobio konstruisanu prošlost, biografiju u kojoj je bio „uzgajivač jabuka sa Tasmanije, gde je živeo sa suprugom i decom“ (Atherton 154). Kasandra Aterton, govoreći upravo o razlozima za pomenuti nedostatak javne i kritičke pažnje u skandalu Gven Harvud (u poređenju sa pažnjom datom Ernu Meliju), objašnjenje nalazi u teoriji o pod-ličnostima i tvrdi da je Volter Lehman, kao jedna od polusamostalnih ličnosti koje su egzistirale unutar Gven Harvud, predstavljao izraz najdubljih emocija i najvećih strasti same pesnikinje (Atherton 155). Na taj način su razni pseudonimi koje je Gven Harvud koristila više predstavljali odraz njenog bogatog unutrašnjeg života, a manje njenog društvenog položaja i borbe za ravnopravnost žena. Atertonova tako smatra i odabir Abelara i Eloize za predmete soneta svesnim i namernim: njima je dat glas da bi izrazili osećaje gubitka, sputane želje i ljubavi, razočaranja, otuđenja i izgnanstva, koji, sasvim moguće, poreklo imaju u biografiji autorke, čija ih psiha pripisuje Volteru Lehmanu

³⁹³ Oba časopisa su, a posebno *Bilten*, u to vreme još uvek držala pozicije etabliranih, institucionalno prihvaćenih časopisa sa tradicijom, o čemu je već bilo reči. Urednici *Biltena* su bili oduševljeni Mekolijevom i Stjuartovom prevarom koja je, po njima, razotkrila Maksa Harisa kao obično piskaralo i među prvima su izrazili zahvalnost tvorcima pesama (Atherton 153). U slučaju Gven Harvud su, međutim, zauzeli drugačiji stav – možda poučeni ranijim iskustvom Maksa Harisa – i branili se tako što su prevaru uporno predstavljali kao tužan slučaj žene pisca, domaćice koja je mislila da sa tom prevarom može proći nekažnjeno.

(156). Ovi duboko lični osećaji primetni su i u ostalih 12 soneta poslatih *Biltenu* (ukupno ih je bilo 14), primera radi, u sonetu „U parku“ (“In the Park”). Iscrpljena i potištena žena izvodi decu u šetnju parkom, gde sreće čoveka kojeg je nekad volela:

Sedi u parku. Na njoj je odeća staromodna.
Dva deteta uz plač i viku za suknju je vuku.
Treće crta bez mnogo smisla šare u pesku.
Neko koga je volela davno prođe – prekasno sada

Da odglumi mir na blagi naklon glavom. (Tranter and Mead 108)³⁹⁴

Nakon nekoliko smetenih i zbunjenih reči koje razmenjuju, govoreći jedno drugom o porodicama koje sada imaju, muškarac odlazi, a žena sama komentariše kako ju je sopstvena porodica „živu pojela“ (Tranter and Mead 108) – poništila svaku individualnost koju je u mladosti možda posedovala.

Poezija koja se bavi intimnim osećanjima i ličnim strastima „ne može se pogrešno protumačiti kao parodija“ (Atherton 156), u čemu se zapravo nalazi ključ njenog neuspeha kao društvene ili književne kritike. Gven Harvud se u pesmama okreće prostorima i dubinama koji postoje unutar ljudske duše, čime pruža veliki doprinos australijskoj poeziji, koja je sve do tada bila umnogome okrenuta ka spoljašnjem svetu. Dok Gven Harvud nastavlja u izvesnoj meri tradiciju prevara koju je započeo Ern Meli i koja će procvat doživeti devedesetih godina, a Džejms Mekoli stvara poput Slesora u okvirima postojeće forme moreplovačke poezije, Alek Houp kao i Brenan ispituje mogućnosti ponovnog zadobijanja Izgubljenog raja. Džudit Rajt se pak vraća poeziji buša. Kao i Gven Harvud, i ona gradi svoje unutrašnje svetove, te bušu pristupa iz nove i ličnije perspektive.³⁹⁵ Interesovanje Džudit Rajt za buš – prirodu i zemlju u kojoj ona nakon više od veka i po traži izgubljeni mir – ukazuje na njenu upotrebu pastoralnih motiva. Birns njenu poeziju naziva „modernom poezijom prirode“ (179), čija se modernost ogleda upravo u potrebi za savladavanjem istorijskog jaza i pomirenjem sa

³⁹⁴ She sits in the park. Her clothes are out of date.
Two children whine and bicker, tug her skirt.
A third draws aimless patterns in the dirt.
Someone she loved once passes by – too late

To feign indifference to that casual nod.

Soneti Gven Harvud imaju strukturu od dva katrena za kojima sledi sestina.

³⁹⁵ Džudit Rajt se povlači u „lični san koji suprotstavlja konvencionalno prihvaćenim činjenicama“ (Clarke 77). Osim nje, Nikolas Birns izdvaja i Dejvida Kambela kao novog pesnika buša, a među ostalim stvaraocima – kojih u ovom periodu biva sve više – izdvajaju se i Fransis Veb (Francis Webb, 1925–1973) i Brus Biver (Bruce Beaver, 1928–2004) koji se unutrašnjim svetovima okreću tako što u stvaralaštvu koriste autobiografske elemente (Birns 185-7).

prošlošću, za razliku od stvaralaštva baladista iz devedestih koji su prošlost – u obliku u kojem je poznaje Džudit Rajt – kreirali.

9.1. Ukradeni raj: novi buš u pesmama Džudit Rajt

Potreba za pomirenjem sa kolonijalnom prošlošću Australije bila je kod Džudit Rajt motivisana ličnim razlozima. Ona je, naime, veći deo života provela na stočarskim farmama u unutrašnjosti zemlje (najpre u Novom Južnom Velsu, zatim Kvinslendu i naposljetku ponovo u Novom Južnom Velsu), što sa roditeljima, što sa babom i dedom, što kasnije sa suprugom i kćerkom. Do 1927. godine živela je sa roditeljima na farmi na kojoj se otac bavio uzgajanjem ovaca; tu je i počela da piše prve pesme, uglavnom da bi razonodila bolešljivu majku. Majka je 1927. – kada je Džudit imala dvanaest godina – preminula, te je brigu o njoj tada preuzela baka.

Baka Mej i deda Albert su živeli na posedu koji su njihovi preci oteli od starosedelaca. Živeći od ranog detinjstva sa svešću o tome da je zemlja koja joj pripada – i kojoj ona teži da pripadne – oteta i otuđena, Džudit Rajt razvija tokom čitave karijere dva snažna i unekoliko oprečna osećanja: veliku ljubav prema zemlji i slavljenje australijske prirode s jedne strane, a sa druge kajanje zbog kolektivne krivice Bele Australije za proterivanje starosedelačkih plemena. Ova dva osećanja pružaju osnov i za dva glavna toka njenog stvaralačkog (a i životnog) puta: jedan je ogromno poštovanje prema zemlji, koja kod Džudit Rajt dobija mitski status bez prikazivanja stereotipova (Birns 179), a drugi društveno-politički aktivizam u borbi za očuvanje prirodne sredine i ostvarenje prava starosedelaca (Kohn 114). U skladu sa ova dva toka, poezija Džudit Rajt je često čitana u ključu australijske tradicije priča strave i užasa (Davidson, Brunet) – jer zemlja kod ove autorke, kao što ćemo u nastavku videti, neretko poprima nadnaravne i zastrašujuće osobine – ili u ključu ekokritike kao moderne discipline koja u okviru književnih studija proučava ljudsku percepciju (ne)narušene prirodne divljine (S. Harris, Kohn, G. Smith).³⁹⁶

³⁹⁶ Književna ekokritika se zapravo razvija paralelno sa procvatom karijere Džudit Rajt i sa organizovanjem pokreta za zaštitu životne sredine šezdesetih i sedamdesetih godina. Ključni teorijski tekstovi su iz devedesetih: *Ekološka imaginacija* Lorensa Buella (Lawrence Buell, *The Environmental Imagination*, 1996) i iz kasnijih godina: *Demokratija Zemlje: pravda, održivost i mir* Vandane Šive iz 2005. (Vandana Shiva, *Earth Democracy: Justice, Sustainability and Peace*).

Život u bušu sa babom i dedom Džudit Rajt je opisala u knjizi *Pokoljenja ljudi* (*The Generations of Men*) iz 1959. godine. Ova knjiga proze, koja je delom memoar autorke,³⁹⁷ a delom istorijski zasnovana priča o pionirima u australijskom bušu, navodi između ostalog i sledeći događaj iz života dede Alberta:

Albert je postepeno shvatio da u tome leži opasnost, smrtna rana koju su crni ljudi umeli da nanesu u zamenu za njima oduzetu zemlju. „Morate nas razumeti ili nas morate ubiti“, rekli su; razumevanje bi podrazumevalo nešto što prevazilazi moći belog čoveka, podrazumevalo bi nekakvo odricanje na koje on nije spreman ... Zamišljao je kako je čitava civilizacija ukleta poput uklete kuće koju pohodi duh čoveka ubijenog i ukopanog ispod temelja. Ova misao ga je iznenada podsetila na onaj dan kada je video – ili umislio da vidi – visokog ratnika kako stoji na proplanku gde u tom trenutku nije moglo biti nikakvog ratnika, i kako mu rukom neodređeno pokazuje na niski žbun i razigrane tople talase svetlucavog vazduha. Obuzela ga je jeza od glave do pete na to zagonetno sećanje. Da, svi su oni ukleti – celo njegovo pokoljenje. Možda će njegovi sinovi uspeti da oprostite, da upokoje tog duha u sebi; možda će pak on zauvek ostati u korenu ove zemlje i činiti svako postignuće ispraznim, a svaku borbu uzaludnom. (cit. u Davidson 10; Brunet 67-8)

Ova anegdota poslužiće kao inspiracija za pesmu „U Kululi“ („At Cooloola“) iz zbirke *Dve vatre* iz 1955. godine – pesmu koja se često navodi kao najbolji prikaz doseljeničkih osećanja koji je Džudit Rajt dala, mešavine ljubavi, ponosa, straha i krivice koja je oblikovala kako kolonijalnu prošlost zemlje, tako i njenu nacionalnu sadašnjost. Civilizacija Bele Australije se u priviđenju Alberta Rajta poistovećuje sa ukletom kućom, u kojoj stanari nemaju mira zbog duhova svih ubijenih starosedelaca na kojima temelji te kuće počivaju. Kao jedno od opštih mesta horor žanra, ukleta kuća opседа svakoga ko pokuša da poseduje nju tako što će se useliti i u njoj stvoriti porodicu (Davidson 4), pa tako čitava Australija, a posebno buš, postaje u poeziji Džudit Rajt izvor straha koji belog čoveka sputava u postizanju spokoja.

Albertova žena Mej je radila na obrazovanju male Džudit: najpre ju je upisala u Devojačku školu Nove Engleske 1929. godine, gde je Džudit čvrsto rešila da postane pesnikinja. Pet godina kasnije upisuje se na Univerzitet u Sidneju, gde sluša predavanja

³⁹⁷ *Pokoljenja ljudi* napisana su još 1949. godine, ali Džudit Rajt deset godina nije uspela da nađe izdavača koji bi bio „zainteresovan za njenu verziju pastoralne istorije“ (Brunet 66). Još jedan memoar pod nazivom *Pola života* (*Half a Lifetime*) Džudit Rajt je objavila 2000. – godine kada je preminula. U ovoj knjizi opisana su njena autobiografska sećanja na period od rođenja do, otprilike, rođenja kćerke. Još jedna porodična istorija sadržana je u knjizi *Krik za mrtvima* (*The Cry for the Dead*) iz 1981. godine. Pisanje ove knjige proizašlo je iz „želje da se pastoralna migracija nanovo ispiše kao pastoralna invazija“ (Brunet 66). Izvori za *Krik za mrtvima* i *Pokoljenja ljudi* bili su dnevnici dede Alberta.

iz filozofije, istorije, psihologije i engleskog.³⁹⁸ Godine 1937. i 1938. provodi u Evropi, a po povratku u Australiju uključuje se u književne i kulturne krugove toga doba. Nekoliko godina radi kao sekretarica i stenografkinja, a između 1944. i 1948. radi na Univerzitetu u Kvinslendu kao statističar. U istom periodu zajedno sa pomenutim Klemom Kristesenom uređuje časopis *Meanžin*. Ljubav prema zemlji dodatno razvija prilikom povratka na očevu farmu ovaca početkom Drugog svetskog rata, kada je, zbog masovnog odlaska muškaraca u rat, morala da pomogne u vođenju farme. Ljubav u privatnom životu upoznaje 1945, kada započinje zajednički život u Kvinslendu sa Džekom Filipom Mek Kinijem (Jack Philip McKinney), filozofom i piscem koji je od nje bio stariji više od dvadeset godina. Godine 1950. par je dobio kćerku Meredith; venčali su se tek 1962, a Mek Kini je četiri godine nakon toga preminuo.

Uticaj Mek Kinijevih filozofskih promišljanja primetan je u drugoj objavljenoj zbirci Džudit Rajt, *Žena muškarcu (Woman to Man)* iz 1949. godine, u kojoj Rajtova, duboko ubeđena u društvenu ulogu pesnika, „pokušava da primeni Mek Kinijeva uputstva za pesnika u posleratnom svetu 'krize' – da upotrebi svoje umetničke simbole ne bi li pročistila iskvareni svet“ (Hawke n.pag). Tri godine pre ove zbirke, objavljena je njena prva zbirka, *Pokretna slika*, a tokom pedesetih usledile su i *Kapija (The Gateway)*, 1953) i *Dve vatre* (1955).³⁹⁹ Pored pomenute studije *Preokupacije u australijskoj poeziji* i studije o Henriju Losonu, Rajtova je književnu kritiku obogatila i knjigom o Čarlsu Harpuru iz 1963, a njena predavanja po pozivu raznih australijskih univerziteta sakupljena su i objavljena 1975. u knjizi *Zato što sam bila pozvana (Because I Was Invited)*.

Nakon smrti Džeka Mek Kinija, Džudit Rajt odlazi iz Kvinslenda u Novi Južni Vels, i tada počinje njeno aktivno bavljenje društvenim, političkim i ekološkim pitanjima. Godine 1969. učestvuje u osnivanju Australijske akademije humanističkih

³⁹⁸ U ovom periodu, u svojim dvadesetim, Džudit Rajt počinje da postepeno gubi sluh, poput Henrija Losona o kome je, usput rečeno, napisala studiju 1967. godine.

³⁹⁹ Nakon toga je Džudit Rajt objavila još 13 zbirki pesama, ne računajući sabrane kolekcije u nekoliko izdanja. Godine 1961. objavljene su *Australijske pesme o pticama (Australian Bird Poems)*, zatim još jedna slična zbirka, *Ptice: pesme (Birds: Poems)*, 1962), *Pet čula: odabrane pesme (Five Senses: Selected Poems)*, 1963), *Pipci: počast tim divnim stvarima (Tentacles: A Tribute to Those Lovely Things)*, 1964), *Izlazak sunca u gradu (City Sunrise)*, 1964), *Druga polovina (The Other Half)*, 1966), *Živi: pesme iz 1971. i 1972. (Alive: Poems 1971-72)*, 1973), *Četvrt četvrt i druge pesme (Fourth Quarter and Other Poems)*, 1976), *Putovanje vozom (Train Journey)*, 1978), *Dvostruko drvo (The Double Tree)*, 1978), *Fantomsko prebivalište (Phantom Dwelling)*, 1985), *Ljudski obrazac: odabrane pesme (A Human Pattern: Selected Poems)*, 1990.) i *Plameno drvo (The Flame Tree)*, 1993).

nauka; kasnije postaje i profesor emeritus pri Australijskom savetu za umetnosti. Šezdesetih godina osniva i Udruženje Kvinslenda za očuvanje života u divljini, u kojem obavlja dužnosti predsednice od 1964. do 1976, a kao zapaženije kampanje iz ovog perioda izdvajaju se rad na uspostavljanju Morskog parka Veliki koralni greben i akcija protiv naftnih bušenja u ovoj oblasti (Brown n.pag.). Od osamdesetih godina Džudit Rajt se posvećuje političkim borbama za priznavanja prava satrosedelaca,⁴⁰⁰ pa

1987. vraća Orden Australije saveznoj vladi u znak protesta zbog nemara i lošeg ophođenja prema starosedelačkim narodima, koji ne jenjavaju čak ni posle dvesta godina, u trenucima kada su u toku pripreme za proslavu dvestogodišnjice postojanja zemlje. (Brown n.pag.)

Iz ovog perioda datira i prilično politički obojena pesma „Dva Vremena sna“ (“Two Dreamtimes”), posvećena aboridžinskoj pesnikinji i aktivistkinji Ket Voker. Džudit Rajt se kroz pesmu direktno obraća Vokerovoj, nazivajući je sestrom iz senke – onim detetom sa kojim joj u detinjstvu u bušu nikada nije bilo dozvoljeno da se igra. Belu Australiju naziva pljačkašem koji je zauzvrat i sam završio opljačkan,⁴⁰¹ a iskustvo koje su proživele obe žene Džudit Rajt vidi kao gubitak, iako priznaje da je gubitak Ket Voker i njenog naroda daleko veći (Kohn 116).⁴⁰² Zato joj pruža dršku noža koji kao tačka razdora stoji između njih dve – noža napravljenog od kostiju mrtvih iz zemlje Ket Voker – ne bi li na taj način uspela da iskupi svoju doseljeničku naciju za dva veka tlačenja i uništenja.

Postavlja se pitanje gubitka Bele Australije, tačnije, šta su doseljenici zapravo izgubili tokom dve stotine godina provedenih na australijskom tlu? Ovaj gubitak Džudit Rajt konstruiše – posebno u pesmama „Crnački skok: Nova Engleska“ (“Nigger’s Leap: New England”) i „Krug Bore“ (“Bora Ring”) iz *Pokretne slike* i pesmi „U Kululi“ – kao nestanak rajске vizije Australije, nestanak koji su uslovili sami doseljenici svojim postupcima. Predstave Velike južne zemlje kao mesta izobilja i blagostanja, koje su postojale u svesti doseljenika još i pre nego što su stupili na australijsko tlo, iskrivljene su i izobličene nasiljem nad starosedelcima – nasiljem koje je „pretvorilo Eden u mesto u kojem odsustvo starosedelaca dovodi u pitanje sam koncept australijskog

⁴⁰⁰ Učestvuje i u procesu u kojem Edi Mabo devedesetih godina uspeva da dobije prava na zemlju. Godine 2000. učestvovala je u velikoj povorci organizovanoj u Kanberi za pomirenje Bele Australije sa aboridžinskim narodima. Nedugo nakon toga je i umrla od srčanog udara.

⁴⁰¹ Kao i kod Erna Melija, „kraljivca snova od mrtvih“.

⁴⁰² Gubitak starosedelačkih naroda je nemerljivo veći zbog toga što je nametnut. Gubitak koji proživljavaju beli doseljenici je pak samonametnut kao posledica njihovih radnji; Bela Australija je sama kriva za sopstveni osećaj gubitka.

Edena“ (Brunet 67). Veronika Brejdi (Veronica Brady) u biografiji Džudit Rajt⁴⁰³ piše kako je njen život bio

ispunjen „nevidljivim prisustvima“ – zemljom, kao i „sećanjima na aboridžinske narode i njihovu kulturu“ – koja ostaju sa njom poput kakve „melanholične žudnje za nestalim prostorom, patnje za jednom izgubljenom zemljom, za jednim izgubljenim rajem, slike neke prošlosti koju nikada neće moći da povрати i iz koje će uvek biti isključena.“ (cit. u Kohn 117)

U navedenim pesmama ovaj gubitak je upisan u samu zemlju, čime se ukazuje na nemogućnost potpunog kolonijalnog posedovanja te zemlje, te samim tim i na neodrživost bilo kakvog mita o Beloj australijskoj naciji. Upisujući nestanak, gubitak i smrt u zemlju, Džudit Rajt se oslanja na davno uspostavljeni mit o izgubljenom detetu koje, u slučaju da nije pronađeno, ostaje zauvek deo buša. Međutim, Rajtova istovremeno vrši i dekonstrukciju tog mita jer njeno „izgubljeno dete“ nije belo: to je uvek neki pripadnik starosedelačkih plemena.

Stena iz pesme „Crnački skok“, jezero Kulula i obrisi kruga koji su ostali nakon davno završenih ritualnih obreda inicijacije postaju, zahvaljujući svojim obeležjima nepostojanja, negativnosti i odsustva, senka onog buša koji je konstruisan posebno u Petersonovim baladama i koji predstavlja osvojeni trofej belog naroda. Na isti način starosedeci postaju – kao Ket Voker i Džudit Rajt u pesmi „Dva Vremena sna“ – senke doseljenika, koje se odlikuju „misticizmom, prirodom i praistorijskim“ (Huggan 24),⁴⁰⁴ ali isto tako i doseljenici postaju senke starosedelaca jer mrak (koji je sadržan u senci)

nije samo jednostavna suprotnost svesnog ego. Baš kao što ego sadrži nepovoljne i destruktivne stavove, tako se i senka odlikuje dobrim osobinama – normalnim nagonima i stvaralačkim podsticajima. Premda odvojeni, ego i senka su, zapravo, neraskidivo povezani na gotovo isti način kao što su vezani misao i osećanje. (Henderson 129)

Ovakvo jungovsko čitanje stavova Bele Australije prema starosedecima pruža i Tobi Dejvidson,⁴⁰⁵ tvrdeći da starosedeci personifikuju sramotu i krivicu belih doseljenika, koja mora biti potisnuta vrlo često i doslovnim ubistvom starosedelaca:

strah neautohtonog stanovništva od njihovog drugog ... projektuje se na autohtono drugo da bi se jungovska senka udaljila tako što se

⁴⁰³ Biografija iz 1998. nosi naziv prema jednoj od najpoznatijih pesama Džudit Rajt: *Južno od mojih dana: Biografija Džudit Rajt (South of My Days: A Biography of Judith Wright)*.

⁴⁰⁴ Kako navodi i Vinsent Bakli, vizije zemlje su kod Džudit Rajt „mistične i apokaliptične“ (Buckley 159), što zemlju izjednačava sa starosedelačkim narodima i njihovim odlikama misticizma i praistorijskog.

⁴⁰⁵ Tobi Dejvidson je autor knjige *Hrišćanski misticizam i australijska poezija* iz 2013. godine (*Christian Mysticism and Australian Poetry*).

autohtonom drugom prisilno pripisuju atributi (nepodnošljivog) naličja – drugo je pasivno, dvodimenzionalno, temporalno, zavisno, neživo, Kartezijansko, nečujno, prazno. Za razliku od njega, neautohtoni ego se postavlja kao tvorac, predstavljajući, izvor svetlosti i (nacionalne) slike. (Davidson 8)

Ego i njegova senka povezani su sa predstavama kolektivne psihe Bele Australije i nevidljivih starosjedelaca od samih početaka imaginarnog oblikovanja Australije kao nacije; međutim, tek u stvaralaštvu Džudit Rajt dolazi do otvorenog priznavanja ove činjenice, do prvog opažanja nevidljivog drugog, a to priznavanje u konačnici vodi ka pomirenju i predstavlja korak ka individuaciji – konačnom razvoju nacionalne svesti koja mora da prihvati svoju senku da bi se oslobodila i osamostalila.

Aboridžinsko Vreme sna takođe postaje senka Belog sna o naciji. Tako pesma „Južno od mojih dana“ iz *Pokretne slike*, koja se tradicionalno (i pogrešno) smatra jednom od nacionalističkih pesama iz opusa Džudit Rajt (Kohn 119; Hawke n.pag) – jer se u njoj slavi zemlja i prisustvo belog doseljenika u njoj kroz priče o prošlosti koje ispreda stari Den – na samom kraju pruža još jednu sliku nevidljivog prisustva. Prisustvo o kojem je ovde reč jesu priče: starosedelačke priče iz Vremena sna koje su odavno potisnute:

O svi oni kliznu i nestaju
dok on meša godine kao špil mađioničarskih karata.
Da li je istina ili ne, svejedno je; mraz na krovu
pucketa kao korbač, a drvo u peći raspada se u pepeo.
Probudi se, starče. Zima je i priče su ispredene.
Niko ih ne sluša.

Južno od kruga mojih dana
znam da je iza zvezda tama, a daleka pusta zemlja
puna starih priča koje još hodaju mojim snom. (Wright, *The Moving Image* 29)⁴⁰⁶

Nevidljive su, međutim – ili, bolje rečeno, nečujne – i priče starog Dena, jer njega više niko ne sluša dok zima prekriva zemlju. Iluzionarska sposobnost stvaranja predanja i

⁴⁰⁶ Oh, they slide and they vanish
as he shuffles the years like a pack of conjuror's cards.
True or not, it's all the same; and the frost on the roof
cracks like a whip, and the back-log breaks into ash.
Wake, old man. This is winter, and the yarns are over.
No-one is listening.

South of my days' circle
I know it dark against the stars, the high lean country
full of old stories that still go walking in my sleep.

njegovog predstavljanja kao istine – jedna od osnovnih crta Slesorove poezije – predstavljena je kod Džudit Rajt kao ono što zapravo jeste – samo iluzija stvorena da bi se prikrrio nedostatak i nadomestio gubitak.⁴⁰⁷

Upravo se gubitak, nevidljivo prisustvo upisano u zemlju koje sprečava percepciju i prihvatanje Australije kao Edena, u pesmama Džudit Rajt konstruiše kao (nepriznati i iznova otkriveni) centar Stvaranja. Nasilje kao uzrok tog gubitka, a i samo nepriznavanje gubitka, manifestacije su užasa istorije, koji je – bilo kao konkretna kolonijalna istorija Australije ili kao opšti proces razvoja istorije – predstavljao jednu od glavnih preokupacija u poeziji Džudit Rajt (Kohn 115; Hawke n.pag). Ova „opsesija istorijskim vremenom i načinima prevazilaženja prolaznosti“ ujedno je i ono što pastoralu u njenim pesmama čini proizvodom modernog doba (Buckley 159).

9.1.1. „Noć nas nenadano potapa kao i prošlost“⁴⁰⁸

Žudnja za stapanjem sa zemljom i pripadanjem zemlji – „odraz nostalgije za 'domom'“ (Brunet 64) ili nikada pronađenim rajem – izjednačena je kod Džudit Rajt sa žudnjom za atemporalnim bivstvovanjem (Kohn 115). Dženi Kon piše o manifestaciji ove žudnje u pesmi „Ptice“ iz zbirke *Kapija*, u kojoj pesnikinja priželjkuje napuštanje savremenog „bojnog polja“ i odlazak u šumu ptica, u kojoj bi mogla da „stopi prošlost, sadašnjost i budućnost u jedno i pronađe reči izvan svih ovih jezika“ (cit. u Kohn 115).

Strepnja od istorijskog vremena i prolaznosti imala je kod Džudit Rajt tipičnu australijsku boju koja, pored toga što ukazuje na krivicu belog doseljenika, takođe

⁴⁰⁷ Takođe i u pesmi „Dva Vremena sna“ Džudit Rajt ponavlja kako pesnicima ne treba verovati. Neki autori (primera radi, Dženifer Straus i Širli Voker [Shirley Walker]) smatraju da je Džudit Rajt osamdesetih godina, izgubivši veru u snagu poezije da oblikuje svet, preobrati ljude i podigne u njima svest o društvenim pitanjima, svesno odlučila da više neće pisati pesme (Kohn 121). U jednom intervjuu iz 1993. godine izjavila je kako je

činjenica ... da se svet nalazi u jednom proketo užasnom stanju, toliko groznom da ja ne mogu više naći reči za njega. Čitava situacija u koju smo sebe upleli je prevelika i, izgleda, previše sumanuta da bi je stihovi mogli obuhvatiti ... Prosto se osećam nesposobnom da se pesnički bavim stvarima koje se danas dešavaju. (cit. u Kohn 122)

⁴⁰⁸ Stih je iz pesme „Crnački skok: Nova Engleska“ („Nigger's Leap: New England“) (*The Moving Image* 23). „Noć nas nenadano potapa kao i prošlost / koja je u svoje vreme potopila mnoga ostrva“ su završni stihovi ove pesme („Night floods us suddenly as history / that has sunk many islands in its good time“). Slika noći (istorije) koja prekriva ljude i prirodu (ostrva) česta je u zbirci *Pokretna slika*. Pored nekoliko pesama na koje ćemo se osvrnuti u nastavku, ova slika je centralna u čuvenoj pesmi „Gonič volova“ („Bullocky“), u kojoj se noć kradomice spušta na goniča i on čuje vekovnu muziku zvončica na volovskim zapregama (*The Moving Image* 25). Dok je među ostalima i Alek Houp hvalio ovu pesmu kao sjajan izraz doseljeničkog pomirenja sa zemljom, pesma zapravo takođe oslikava nevidljivo prisustvo – jer volovi ne postoje u Australiji vekovima – i stvara osećaj oneobičajenog prostora (Kohn 118).

„dovodi u pitanje legitimnost same prošlosti“, pri čemu se „[s]hvatanje – često nesvesno ili neizrečeno – nepravčnosti kolonijalne prošlosti iskazuje kao nelagodnost u odnosu prema samoj istoriji i istorijskom procesu i kao žudnja za stabilnim korenima i istorijskim legitimitetom“ (Kohn 115). U razvoju društva koje, poput australijskog, počiva na kolonijalnoj apropijaciji, žudnja za istorijskim legitimitetom postaje jednaka žudnji za pronalaskom korena u prostornom smislu, jer je „legitimna prošlost ... isto što i zaposedanje zemlje, bilo imaginativno ili stvarno“ (Kohn 115). Džudit Rajt otkriva kako je istorijski legitimitet Bele Australije falsifikovan, jer je u prostor upisano prisustvo (ili pre odsustvo) starosedelaca koje su osvajači pokušali da istrebe.

Rajtova piše kako je njen otac bio „jedan od malobrojnih ljudi koji su znali nešto o nepisanoj istoriji ... Nove Engleske“ (Brunet 66). Od njega potiče i priča o steni nazvanoj Crna tačka (Darkie Point), koju Džudit Rajt prepisuje kao Crnački skok,⁴⁰⁹ sa koje su u davna vremena beli doseljenici u toj oblasti naterali grupu Aboridžina da skoči, u znak odmazde za ubijenu stoku. Priča njenog oca sve do pesme „Crnački skok“ ostaje „možda ... jedini zapis o tom danu ubistva ... koji se urezao duboko u moje [Dž. Rajt] sećanje, kao i uzvišene litice i šume u koje je ta grupa starosedelaca pala“ (cit. u Brunet 66). U pesmi se, kao i u pomenutoj „Južno od mojih dana“, hladni noćni vazduh spušta na stenu, a dve središnje strofe prikazuju upravo stenu kao mesto sinteze belog prisustva sa crnim odsustvom, stapanja prihvaćene priče sa isključenom ćutnjom i, na kraju, priznavanja prostora koji ne pripada isključivo belim doseljenicima:

Ovde je simbol, a sve gušći mrak je
vreme za sintezu. U noći nikakvo upozorenje
na stene što čekaju naše lađe; nikakvih zvona
nema za mornare noći. Sada moramo meriti
naše dane noćima, naše trope polovima,
ljubav njenim krajem i naš govor tišinom.
Pogledaj kako je mala svetlost doma u ovim zalivima.

Nismo li znali da njihova krv je u našim rekama,
a crna zemlja naših pašnjaka napojena njihovom prašinom?
O svi su ljudi najzad jedan čovek. Trebalo je da znamo
da noć što je počistila litice i njih skrila
skriva na usnama isto pitanje i za nas.

⁴⁰⁹ Rajtova zapravo navodi kako je i ovaj toponim (“Nigger’s Leap”) nekada postojao u blizini porodične farme u Novoj Engleskoj (Novi Južni Vels) ali je prestao vremenom da se koristi zbog rasističkih konotacija (Brunet 66) koje, uostalom, ima i “Darkie Point”.

Dok oni tu leže, što bili su mi napisani čudnim jezikom. (Wright, *The Moving Image* 23)⁴¹⁰

Mrak koji isprva prekriva liticu poput pokrova simboliše potrebu (i praksu) da se starosedelačka priča potisne, negira kroz večitu tišinu. Mrak, međutim, postaje i sastavni deo „naših dana”, kao osećaj krivice koji odražava užase kolonijalne istorije i koji vrlo lako može progutati i „nas“. Sa druge strane, ubijeni starosedeooci su deo zemlje, najpre u uopštenom smislu u kojem oni na njoj postoje hiljadama godina („crna zemlja napojena njihovom prašinom“), da bi ih naposljetku ta zemlja poput mračne majke progutala i sakrila njihove kosti u dubini šume. Mrak/senka kao „nevidljivo prisustvo“ postaje tako deo iskustva obeju strana: starosedelačke i doseljeničke, a samim imenovanjem stena „Crnački skok“ postaje neka vrsta svetog mesta. Svetost je ovde pokazatelj drugog, jedne paralelne, mračne istorije; to je „svetost koja predstavlja odsutnost“ (Davidson 2) starosedelaca iz zemlje, narativa i mita o australijskoj naciji. Sveto se zapravo, prema Elijadeu, „uvek ispoljava kao stvarnost sasvim drugog reda no što su to 'prirodne' stvarnosti“, a jezik (kao sredstvo imenovanja stene ili pisanja pesme) „tek približno može da izrazi *tremendum*, ili *majestas*, ili *mysterium fascinans*, izrazima pozajmljenim iz područja prirodnog ili duhovnog profanog čovekovog života“ (*Sveto i profano* 68).⁴¹¹

⁴¹⁰ Here is the symbol, and the climbing dark
a time for synthesis. Night buoys no warning
over the rocks that wait our keels; no bells
sound for her mariners. Now must we measure
our days by nights, our tropics by their poles,
love by its end and all our speech by silence.
See in these gulfs, how small the light of home.

Did we not know their blood channelled our rivers,
and the black dust our crops ate was their dust?
O all men are one man at last. We should have known
the night that tided up the cliffs and hid them
had the same question on its tongue for us.
And there they lie that were ourselves writ strange.

⁴¹¹ Džon Hok u eseju „Pokretna slika: simbolistički jezik Džudit Rajt“ (John Hawke, “The Moving Image: Judith Wright’s Symbolist Language”) takođe navodi Elijadea kao polaznu tačku interpretacije njenog stvaralaštva. Analizirajući uticaj koji su Mek Kinijeva filozofija, teorija Suzan Langer (Susan Langer) i poezija Kristofera Brenana imali na Džudit Rajt, Hok tvrdi kako je „kosmogonijski svet apsolutnog početka“ kao sveta istina kod ove pesnikinje sadržan u simbolima i kako mogućnost rekreacije apsolutnog početka – primera radi, pročišćenjem kroz vatru na koje se aludira u pesmama iz *Dve vatre* – počiva na pesniku (Hawke n.pag).

Na sličan način se odsustvo konstruiše kao svetost u pesmi „Krug Bore“.⁴¹² Jedan ovakav krug ostao je i na farmi Rajtovih, u blizini porodične kuće; po njemu su Rajtovi nazvali jedan od ograđenih pašnjaka (Brunet 65). Već prva strofa uvodi pojmove nestanka i mističnosti koja je u sprezi sa zemljom, kontrastirane sa „tuđinskom pričom“:

Pesma je nestala; ples je
tajna sad kad su plesači u zemlji,
obred bez koristi, a plemensko predanje
izgubljeno je u tuđinskoj priči.

Samo trava stoji uspravno
tamo gde su plesači bili u krugu: eukaliptusi
stavom podražavaju završeni korobori
i mrmljaju slomljeni napev.

Lovac je nestao; koplje je
pod zemljom rasparčano; obojena tela
san su što svet je udahnuo i zaboravio.
Koraci nomada nepomični.

Tek srce jahača zastaje
pred nevidećom senom, rečju neizrečenom
što u krvi struji kao davna kletva
i strah star koliko i Kain. (Wright, *The Moving Image* 12)⁴¹³

⁴¹² Bora je naziv za aboridžinski obred inicijacije u kojem mladići ritualno stasaju i, obično nakon podnošenja neke žrtve, postaju muškarci. Bora je takođe i naziv za krug koji se opisuje na zemlji na mestu gde se ovaj obred izvodi.

⁴¹³ The song is gone; the dance
is secret with the dancers in the earth,
the ritual useless, and the tribal story
lost in an alien tale.

Only the grass stands up
to mark the dancing-ring: the apple-gums
posture and mime a past corroboree,
murmur a broken chant.

The hunter is gone: the spear
is splintered underground; the painted bodies
a dream the world breathed sleeping and forgot.
The nomad feet are still.

Only the rider's heart
halts at a sightless shadow, an unsaid word
that fastens in the blood the ancient curse,
the fear as old as Cain.

I pored početnih tvrdnji da plesača više nema i da je njihova pesma izgubljena, njihovo prisustvo opstaje u obližnjem drveću eukaliptusa, koje kao da poprima ljudske pokrete i stoji u položaju u kojem su nekada stajali plesači.⁴¹⁴ Trava takođe raste iz zemlje u kojoj su pohranjena lovačka i ratnička koplja, te tako obrisi kruga Bore postaju osovina u kojoj se prošlost (upokojeni ljudi) stapa sa budućnošću u kojoj će (verovatno beli) jahač spoznati nevidljivo i neizrečeno – nevidljivo i neizrečeno koje ipak postoji u civilizaciji od stvaranja sveta. Kain evocira Houpovu satiričnu viziju Izgubljenog raja i Mekolijevo prvo nasilje, ali je ovde njegov simbolički značaj uže kontekstualizovan u prostor i prošlost naseljeničke kolonije.

Jahač iz „Krug Bore“ vrlo lako može biti i deda Albert, na čijoj je fantastičnoj priči zasnovana pesma „U Kululi“, koja to Albertovo sećanje zapravo univerzalizuje.⁴¹⁵

Jednog podneva devedeset godina davnog,
mog je dedu, dok je jahao, pozvao duh –
crni ratnik opremljen i naoružan za borbu,
što je potonuo u голу zemlju, kao što sada tone u prošlost. (Tranter and Mead 63)⁴¹⁶

Zemlja i ovde predstavlja prostor simultanosti i atemporalnosti, a pesma postavlja i pitanje vlasništva nad njome. Kako starosedelački narodi nisu nikada imali pojam o zemlji kao predmetu koji se može posedovati, a doseljenici je smatrali robom koja se može otuđiti, prisvojiti i ukrasti, Džudit Rajt zaključuje kako su labud i plavi ždral jedini legitimni naslednici zemlje i da, pored toga, imaju jedinstveno pravo na istorijski

⁴¹⁴ O simboličkom značaju drveta kao simbola u poeziji Džudit Rajt govori Greg Smit, koji pak ne uzima u obzir starosedelačku civilizaciju koja je učitana u simbolizam drveta (kao i prirode uopšte). Smit tvrdi da je spominjanje različitih endemskih vrsta drveća u pesmama Džudit Rajt zapravo njen doprinos nacionaloj poeziji i da ona na taj način teži „da preinači stav da su australijske ptice, životinje i biljke inferiorne u odnosu na evropske“ (G. Smith 4). Ovu tvrdnju ne smatramo dovoljno relevantnom u svetlu činjenice da se Džudit Rajt bavila prvenstveno odnosom Bele i starosedelačke Australije, a ne Australije i Evrope. Takođe je, s obzirom na već iznete stavove drugih autora, nedovoljno razvijena Smitova tvrdnja da je

[p]od okriljem svoje pastoralne porodice Džudit Rajt imala san o Australiji, tačnije, o tome da će se Australijanci kao nacija identifikovati sa pionirskim duhom prvih pionira zemlje i sa njihovom ljubavlju prema zemlji, kako bi o njoj vodili računa i u sadašnjosti. Danas kada su korporacije u velikoj meri zamenile čoveka u radu na zemlji, ona uviđa kako se taj pastoralni san raspršio. (G. Smith 6)

⁴¹⁵ Univerzalizacija individualnog iskustva jedna je od osnovnih karakteristika već i one najranije poezije Džudit Rajt, kao što je još 1957. primetio Vinsent Bakli, koji navodi da, tražeći opšte u pojedinačnom i trudeći se da iz tog pojedinačnog izvede principe opšteg, Džudit Rajt pribegava simbolizmu, i to „starim, gotovo magijskim arhetipskim simbolima, lavu, zvezdi, mesecu, Edenu, pustinji, krvi“ (Buckley 172).

⁴¹⁶ Riding at noon and ninety years ago,
My grandfather was beckoned by a ghost –
a black accoutred warrior armed for fighting,
who sank into bare plain, as now into time past.

legitimitet, jer su „izvesni baštinici jezera i večeri“ (Tranter and Mead 62) – dakle, i prostora i vremena. Ako su životinje (i biljke) naslednici, preci su „oni tamni ljudi“ koji su, za razliku od doseljenika koji su dali nazive stenama Crna tačka i Crnački skok, imali puno pravo na lingvističku apropijaciju:

Oni tamni ljudi što davno su imenovali Kululu
znali su da se zemlja ne gubi ni dobija u ratu,
jer zemlja je duh: stope uljeza zamotaće se
u mreže na njoj, a krv će mu se slediti u strahu. (Tranter and Mead 62-3)⁴¹⁷

Kainov greh figurira implicitno i u ovoj pesmi, u kojoj se „stranci, osvajači“ osećaju nelagodno i nevoljeno u zemlji koju vole, „zbog jednog starog ubice“ (Tranter and Mead 63). Džudit Rajt nagoveštava da je ljudski rod, kao izdanak Kaina, osuđen na dugotrajno osećanje nepripadanja, kajanja i patnje, koje se, na ovom konkretnom lokalitetu, proteže i na pokoljenja nakon Albertovog:

I dok hodam po čistom pesku među otiscima
ptice i životinje, i mene mami drveno koplje
bačeno iz vode, te kao i moj deda nekad,
moram stišati srce koje optužuje sopstveni strah. (Tranter and Mead 63)⁴¹⁸

Strah postaje jedna od vodećih sila u pesmi i, kao što je već pomenuto, tamna strana istorijskog toka koji vodi ka kolonijalnim genocidima. Iako užas istorijskog bivstvovanja vezuje prvenstveno za lokalni australijski kontekst, Džudit Rajt, „rođena u seni Velikog rata“ (Kohn 115) i oblikovana u ključnim godinama karijere Drugim svetskim ratom, veliki broj pesama posvećuje ratu, posebno pesama iz *Pokretne slike* (Eagle 288). Govoreći o ratu, Rajtova polazi, kao i kod preispitivanja koncepta bele nacije, od individualnih osećanja i izdvojenih slika u kojima se naslućuje univerzalno značenje. Tako u pesmi „Vozovi“ (“The Trains”) slika vozova koji tutnjaju kroz noć dobija, kada se smesti u kontekst ostalih pesama iz zbirke, simboličko značenje istorijskih razaranja, koje se eksplicitno vidi tek na kraju prve strofe:

Grabeći kroz mrklu noć, prolaze vozovi

⁴¹⁷ Those dark skinned people who once named Cooloola
knew that no land is lost or won by wars,
for earth is spirit: the invader's feet will tangle
in nets there and his blood be thinned by fears.

⁴¹⁸ And walking on clean sand among the prints
of bird and animal, I am challenged by a driftwood spear
thrust from the water; and, like my grandfather,
must quiet a heart accused by its own fear.

u sjaju moći, uz zvuk poput groma
koji trese voćnjake, budi
usnulu decu, kao staklo slama
san staraca; postavljaju
crni trag nad mirnim cvatom voćnjaka.
Vozovi idu na sever sa oružjem. (Wright, *The Moving Image* 19)⁴¹⁹

Vozovi evociraju u sećanju sliku tigra, koja pak budi nemir – možda i podsećanje na prvi rat – toliki da „um ne može biti trezven / kad nas crvena nit krvi još čvrsto veže za prošlost“ (*The Moving Image* 19).⁴²⁰ Tigar (ili rat) je ujedno i pretnja po željeni pastoralni i edenski ideal, koji Rajtova naglašava ponavljajući reč „voćnjaci“ četiri puta u pesmi: „san o voćnjacima“ postaje san o prvobitno ukradenom, a zatim izgubljenom raju.

Za razliku od 1915. godine, Australija je tokom Drugog svetskog rata od početka iskazala veće nepoverenje prema britanskim odlukama, nezadovoljstvo stavom Imperije koja često nije uzimala u obzir mišljenje australijskih komandanata i veći otpor prema autoritetu britanskih generala (Shaw 255-6). Osim toga, iako dešavanja u Evropi nisu ni sada, kao ni u Prvom svetskom ratu, imala većih direktnih posledica po samu zemlju, Australija je sada osećala pretnju od mogućeg oružanog napada japanske vojske, koja se i obistinila kada je krajem 1941. Japan proširio rat na Pacifik napadom na Pearl Harbor, da bi 19. februara 1942. bombardovao i australijski Darwin. Gotovo sve jedinice Anzaka bile su, kada je Japan započeo brzu i efikasnu ofanzivu na saveznička utvrđenja u Pacifiku, izvan Australije. Tadašnji australijski premijer Džon Kertin (John Curtin) iskazao je možda i prvo otvoreno neslaganje sa Britanijom kada je, na Čerčilovo insistiranje da se australijske trupe pošalju u Rangun, zahtevao njihov povratak u Australiju. Tom prilikom je nagovestio i simbolički prekid do tada čvrstih veza Australije sa Britanijom, izjavivši kako „[b]ez imalo zadržke, otvoreno smatra da se Australija okreće ka Americi, bez ikakve griže savesti zbog tradicionalnih veza ili srodstva sa Ujedinjenim Kraljevstvom“ (Shaw 258). Mit o Anzaku je do tada već prošao kroz različite faze transformacije u umetnosti i, uprkos tome što ga je i Kenet

⁴¹⁹ Tunnelling through the night, the trains pass
in a splendour of power, with a sound like thunder
shaking the orchards, waking
the young from a dream, scattering like glass
the old men's sleep; laying
a black trail over the still bloom of the orchards.
The trains go north with guns.

⁴²⁰ “and how shall mind be sober, / since blood's red thread still binds us fast in history?”

Slesor, kako je već rečeno, podržavao u svom dopisništvu iz rata u Evropi, Džudit Rajt je, kao pesnikinja koja je osećala veću privrženost prema unutrašnjosti australijskog kontinenta i veće opterećenje naseljeničkom istorijom, taj mit dekonstruisala u zbirci objavljenoj neposredno po završetku rata. Još je veći uticaj na njene pesme o ratu verovatno imalo bacanje atomske bombe na Hirošimu i Nagasaki 1945, jer je pokazalo daleko više od neodrživosti nacionalnog mita – opšte urušavanje ideala i vere u napredak čovečanstva.

9.1.2. O drugom ratu: Nova godina 1943.

Granica između pesama o kolonijalnoj istoriji Australije i pesama o ratu u zbirci *Pokretna slika* zapravo je vrlo tanka, jer se obe tematike kod Džudit Rajt univerzalizuju u njenoj preokupaciji istorijskim protokom vremena, ljudskim padom, patnjom i krivicom. Pesma „Dingo u klopci“ (“Trapped Dingo”) može poslužiti kao ilustracija ovog prelaza. Slično kao i plavi ždral i labud iz Kulule, dingo je ovde simbol Australije kao mitske zemlje – zemlje pre dolaska osvajača:

I tu si ostao upreden u čelik, u mrljama crvenim
tvoja sunčana koža što miriše na smrt i strah,
zdrobili ti u grlu pesmu užasnu
koju si pevao u predelima mraka. Kakvim si plačom
ožalio njega, pijanca krvi, hitrog smrtonošu
koji je mnoge noći s tobom trčao, a noći su bile duge.
Čula sam te, očajni pesniče. Jesi li ti čuo
kako moj tihi glas uzvraća plačem? i odgovara
da je Ahil savladan, Hektor je mrtav,
a ilovača zapuši usta mnogim ratnicima, divlji pesniče. (Wright, *The Moving Image* 13)⁴²¹

Kao simbol „sveta pre kolonizacije“ (Hawke n.pag.) ili „izvornog' rajskog stanja [koje] predstavlja idealizovanu sliku kulturne i ekonomske situacije pre dolaska Belaca“ (Eliade, *Aspekti mita* 77) dingo je ujedno i pevač/glasnik, čija pesma u procesu

⁴²¹ So here, twisted in steel, and spoiled with red
your sunlight hide, smelling of death and fear,
they crushed out of your throat the terrible song
you sang in the dark ranges. With what crying
you mourned him, the drinker of blood, the swift deathbringer
who ran with you many a night; and the night was long.
I heard you, desperate poet. Did you hear
my silent voice take up the cry? — replying
Achilles is overcome, and Hector dead,
and clay stops many a warrior's mouth, wild singer.

kolonizacije biva ugušena. Ugušene su i sve pesme „tihih glasova“ koji, poput glasa Džudit Rajt, ukazuju na opasnosti kolonijalnih poduhvata. Ono što subjekat u ovoj pesmi odgovara na krik zarobljenog i ranjenog dinga jeste vrlo suptilna aluzija na mit o Anzaku, u okviru kojeg je slika junaka/vojnika australijske nacije formirana po Ahilovom obrascu: „Ahil je savladan“. Premda je „Kraj Sveta – ili zapravo, kolonizacija – [ujedno] očekivanje Novog Sveta koje uključuje i povratak izvorima“, a „[m]esijanska ličnost prepoznaje se u kulturnom heroju ili mitskom pretku čiji se povratak očekuje“ (Eliade, *Aspekti mita* 77), Novi Svet je ovde izneveren jer su izvori koji su postojali pre dolaska Evropljana rastrgnuti poput dinga, a kulturni heroj je – Petersonov konjanik, Vojnik Bil, Slesorov umetnik – imao uvek mračnu i destruktivnu stranu, ili pak bio nemoćan, usled čega je svaki raniji pokušaj nove kosmogonije bio lažan, a istorija ostala sled užasavajućih događaja. Štaviše, mrtav je i Ahilov protivnik, trojanski Hektor – kao što su mrtvi i starosedeci, a doseljenici ili duhovno mrtvi (jer žive u strahu) ili fizički, podlegli povredama u ratu.

Smrt, kao što je navedeno na početku ovog poglavlja u kontekstu teme smrti belog istraživača, najavljuje uvek i novo rođenje. Novo rođenje Džudit Rajt simbolički i mitološki opisuje pesmom „Za A.H., Nova godina 1943“ (“To A.H., New Year, 1943”), koja „kao elegija prirodno sledi nakon tužbalice za 'zaljubljenikom, tvorcem elegija' u 'Dingu u klopci'“ (Hawke n.pag). Pesa je elegija povodom smrti izvesnog A.H. koji je poginuo u ratu i smeštena je u novogodišnje večer, „u kojem neće biti praporaca ... već ću biti sama ... i miriti se sa sećanjem na mrtve što uporno se vraća“ (Wright, *The Moving Image* 14).⁴²² Govornica nastavlja sa opisom gneva koji je iz noći u noć osećala prema ljudima koje je smatrala odgovornim za smrt A.H.-a, te navodi kako je „[v]idela čovečanstvo / kao pleme kanibala što za hranu bira meso / onih najboljih i najhrabrijih i najnevinijih“ (14).⁴²³ Meditacija govornice koja sledi promišljen je komentar na celokupni istorijski proces, kao i na nacionalni projekat u Australiji:

Nad zemljama Dunava i Rajne, gde je

⁴²² Tonight, bringing in the new year not with bells
but walking alone, cloud hiding the small stars,
I think of you. The heart recounts its loss,
reckons the debit of the years of war.
Tonight I would make some resolve; would make my peace
with the remembrance of the insistent dead;
and most of all my grief recalls your face.

⁴²³ “I saw humanity / a cannibal tribe, choosing for meat the flesh / of all its best and bravest and most innocent.”

jedne mučne godine, jednog teškog proleća
još bilo smeha i plesa i malo ljubaznosti,
tama sada prekriva milion raspeća.
Ti si mi, čiji je otvoren um, nepomiren s ludilom,
u svemu pronašao prijatnost i blagosti
i s njima se združio, rekao jednom:
„Sloboda je reč sa mnogo značenja,
a skoro su sva lažna. Svaka zemlja gradi granice
u ime slobode, dok razara slobodu;
svaki čovek utvrde oko svoje duše
u ime slobode, ne shvatajući da
sloboda je ljubav i nema granica.“ (*The Moving Image* 14)⁴²⁴

U nizu pitanja u nastavku govornica pokušava da shvati da li je smrt ovog čoveka bila žrtva neophodna za novi početak i da li njegove kosti, koje sada poživaju na dnu Baltičkog mora, mogu da služe kao opomena čovečanstvu da svoju „kuću“ treba da sazida na ljubavi, a bez ograda i ograničenja. Slika mora prikladno evocira Elijadeov mit o večitom povratku i vodu kao jedan od simbola periodičnog obnavljanja sveta. Prikladna za ovakvu meditaciju svakako je i novogodišnja noć, koja predstavlja

godišnje pročišćenje od grehova, bolesti i demona, [kao] suštinski pokušaj da se, makar i privremeno, obnovi mitsko iskonsko vreme, „čisto“ vreme, vreme „trenutka“ Stvaranja. Svaka Nova godina je ponovno pokretanje vremena od njegovih početaka, tačnije, ponavljanje kosmogonije. (Eliade, *The Myth of the Eternal Return* 54)

Obnova je u pesmi „Za A.H.“ poziv na poništavanje kako ratnih, tako i ostalih istorijskih stradanja, čime se implicitno dovodi u pitanje i ceo australijski mit o postanju nacije. Pitanja se odmah odbacuju kao retorička, pri čemu se govornica poziva na egipatsku i hrišćansku mitologiju i, uopštenije, na vegetativne mitove:

Misleći na tebe, u ovoj večeri nove godine,
odlučiću da verujem u to
i nađem smisao u poništenju.

⁴²⁴ Over the lands of the Danube and the Rhine
where in an uneasy year, in a loaded spring,
there yet was laughter and dancing and some kindness,
darkness covers a million crucifixions.
You whose direct mind, intolerant of madness,
found everywhere the pleasant and the gentle
and made of them your friends, said to me once
‘Liberty is a word with many meanings,
most of them false. Each country builds its frontiers
in the name of freedom, destroying freedom;
and each man fortifies his single soul
in the name of liberty, not understanding
that liberty is love, and has no frontiers.’

Krv beše tvoj dar, sada me pusti da ga prihvatim,
i ne zaboravim da je za uskrsnuće proleća
uvek bila potrebna neka žrtva.
Oziris, Hrist, ili tvoje telo rasparčano kao hleb
biće obred za novo rođenje srca.
Ova umorna polja, oplodena tvojom krvlju
doneće bogatiju žetvu. Neka godina počne
i stigne do jeseni, do vremena setve. (*The Moving Image* 15)⁴²⁵

Vojnik Bil, australijski Ahil iz mita o Anzaku, postaje sada A.H., novi Oziris čije raskomadano telo najavljuje plodnost zemlje i novi period blagostanja. Sparagmos nas vraća i na Erna Melija, te se ispostavlja zanimljivom činjenica da A.H. umire iste godine kao i Meli, 1943. – iako ne postoje nikakve naznake da je Džudit Rajt nameravala da poveže svoju pesmu sa Melijem. Od početnog mitosa komedije u baladama iz devedestih, koje su za cilj imale svrgavanje starog, britanskog društva i uspostavljanje novog društva Bele Australije, u ranim pesmama Džudit Rajt dolazi se do priznavanja potrebe za još jednim novim postanjem, svrgavanjem postojeće Bele Australije i zasnivanjem novog poretka koji će, utemeljen na ljubavi, zanemariti granice i dihotomije između belog i crnog, doseljeničkog i starosedelačkog.⁴²⁶ Novi poredak treba da, na kraju krajeva, zanemari i granice između bilo kojih rasnih ili nacionalnih odrednica, jer nacija se gradi ratom (cf. Anderson 144) koji pak zauzvrat neminovno upliće čovečanstvo u vrtlog užasa, u „sve širu spiralu što okreće se i ponovo vraća“ (Wright, *The Moving Image* 1).⁴²⁷ Iako će kasnije, kao što je već rečeno, Džudit Rajt implicitno priznati i poraz pesnika da na bilo koji način promeni istoriju ili stvarnost, njena rana poezija dovodi u pitanje mnoga uspostavljena opšta mesta u dotadašnjem pesničkom stvaralaštvu Australije i ostavlja otvorenom za dalja upisivanja

⁴²⁵ Having you in my mind, this new year's eve,
I would resolve my mind upon this faith,
finding a meaning in annihilation.
Since blood has been your gift, let me accept it,
remembering that for spring's resurrection
some sacrifice was always necessary.
Osiris, Christ; your flesh broken like bread
will be the rite that marks the heart's rebirth.
These wearied fields, made fertile by your blood,
will bear some richer harvest. Let the year begin
and bring with it the autumn, the time of sowing.

⁴²⁶ Pesme iz zbirke *Kapija* takođe su prožete tematikom i simbolikom novog rođenja: „Crni Dar“ („Dark Gift“), „Kedrovi“ („The Cedars“), „Ištar“ („Ishtar“), između ostalih.

⁴²⁷ Ovakva koncepcija vremena, koju Džudit Rajt iznosi u „Pokretnoj slici“, prvoj pesmi zbirke i u velikoj meri poetici stvaralaštva pesnikinje, slična je Jejtsovom poimanju istorijskog toka iznetom u *Viziji* 1925. godine, a svakako i Eljjadeovom mitu o večitom povratku.

problematiku pronalaska centra, mitskog početka i, na kraju, doma za australijsko stvaralaštvo u poznim godinama dvadesetog veka.

10. „Gde je dom, Odiseju?“, zaključna razmatranja⁴²⁸

Australija je proizvela poslednji veliki nacionalistički kulturni procvat kakav svet verovatno više neće videti. (Harris and Murray-Smith 17)

U jednom od članaka citiranih u poglavlju posvećenom Džudit Rajt, objavljenom još 1997. godine, autorka Sandra Brunet sa Univerziteta u Kvinslendu izražava zabrinutost zbog toga što je poezija u osvit dvadeset prvog veka možda prevaziđena (Brunet 64). Isto bi se moglo tvrditi i za koncept nacionalne književnosti: u savremenom svetu koji barem nominalno teži ka multikulturalizmu, priznavanju različitosti i ukidanju granica, problem definisanja i opisivanja nacionalne književnosti može se pokazati kao nerešiv, nezahvalan i, u krajnjem, nepotreban. Prakse književnog oblikovanja nacije – ili bilo koje manje zajednice – ipak postoje i danas, te tako postoji i potreba da se one prepoznaju i kritički razmotre. Jedan od primera jeste i Australija, čija je književna produkcija od samih početaka pa do kraja dvadesetog veka imala snažno nacionalno – neretko i nacionalističko – usmerenje, sa čime se slaže i većina istoričara australijske književnosti. Imajući to na umu, mogli bismo i posumnjati u navedenu tvrdnju Maksa Harisa i Džoane Marej-Smit: ako je svet u dvadesetom veku prisustvovao makar i jednom nacionalističkom kulturnom procvatu velikih razmera,⁴²⁹ možemo li zaista biti sigurni da se takvo nešto neće dogoditi i u dvadeset prvom, ili nekom narednom stoleću? Na sličan način možemo stupiti i u izvesnu odbranu poezije, jer upravo njena upotreba u stvaranju i širenju nacionalne ideologije pokazuje višestruku primenljivost ove forme. Osim toga, prilagodljivost poezije za dalje oblikovanje kroz druge umetničke medijume pokazuje njenu upotrebljivost u savremenoj popularnoj kulturi. U Australiji je praksa adaptacije, kao što smo u radu pokazali, bila izuzetno bogata i u toku dvadesetog veka, bilo u filmu („Čovek iz Snežne reke“), slikarstvu (radovi Sidnija Nolana, Džona Olsena i porodice Lindzi) ili muzici („Pet zvona“ i *Kapetan Kiros*).

⁴²⁸ Pitanje iz naslova uzeto je iz stihova pesme Džudit Rajt „Za Novu Englesku“ (“For New England”) (*The Moving Image* 32).

⁴²⁹ Iako je u dvadesetom veku bilo i znatno više primera oblikovanja nacionalnih književnosti, prvenstveno u nekadašnjim kolonijama koje tokom ovog veka stiču nezavisnost.

Pokušaj da u ovom radu sintetički prikažemo razvoj poezije u Australiji od 1890. do 1960. na primerima stvaralaštva nekoliko odabranih pesnika i pesnikinja, a kroz tumačenje mitskih struktura na koje se njihove pesme oslanjaju, vodio je od baladista Endrjua Petersona i Henrija Losona i buš balade kao autentičnog australijskog kulturnog proizvoda stvorenog u *Biltenu*, preko otvorene ratne i nacionalne propagande u populističkoj publikaciji *Knjiga Anzaka*, simbolističkog opusa Kristofera Brenana koji je u potpunosti nezainteresovan za aktuelna društvena pitanja, modernističkog interesovanja Keneta Slesora za istoriju, do anomalne figure nepostojećeg pesnika Erna Melija i Džudit Rajt nakon njega, koja, baveći se na visoko poetizovan način društvenim i političkim problemima, prva među ovim izdvojenim stvaraocima pokazuje jedan sveobuhvatniji pogled na nacionalno pitanje. Nacionalni mit australijanstva koji se konstruiše u baladama, te zatim prolazi kroz razne transformacije i dolazi do konačne dekonstrukcije u poeziji Džudit Rajt, odraz je potrebe za pronalaskom tradicije, legitimne prošlosti i porekla, te samim tim i „doma“ za australijsku književnost. Tako poezija svih odabranih pesnika pruža različiti odgovor na pitanje navedeno u podnaslovu: „Gde je dom, Odiseju?“. Australijski Odisej je putnik koji se nikada ne vraća kući, na obale domovine, već novi dom pronalazi na ovom kontinentu na samoj periferiji sveta. Njegov dom je buš kod Petersona i Losona, a takođe i kod vojnika Anzaka koji žude za povratkom na neku australijsku farmu nakon rata. Kod Brenana je dom još uvek nedostignut ideal čoveka izgubljenog u mračnoj šumi (šumi modernog sveta ili moderne umetnosti nove zemlje), a kod Slesora je to sigurna luka prispeća na neku novu teritoriju. Fiktivni Meli dom pronalazi u samoj Australiji, tačnije, u njenoj književnosti, u kojoj se rađa iz rasparčanog infinitiva i progovara glasom postkolonijalnog čudovišta, prilagođavajući stari engleski jezik novoj australijskoj književnosti. Meli je prvi od odabranih pesnika kome je dom Australija, a Džudit Rajt, koja prvu zbirku objavljuje nedugo nakon što se Meli rađa i umire, locira svoj dom takođe u Australiji, ali onoj pred-naseljeničkoj zemlji, kojoj stvaranje novih mitova nije ni bilo potrebno jer je već imala tradiciju i kulturu. Kod Džudit Rajt tako dolazi do prvog ponuđenog pomirenja čoveka sa prostorom, koje na širem planu dovodi do uspostavljanja periferne australijske književnosti kao jednog od novih centara u pluricentričnom postkolonijalnom svetu.

Da bismo pronašli odgovore na pitanja postavljena u uvodnom delu ovog rada, oslonili smo se na studije iz oblasti postkolonijalne teorije i književnog mitologizma. I jedna i druga teorijska oblast prilično su dobro i detaljno istražene, te samim tim i odabir čvrstog metodološkog okvira nije bio jednostavan, a podrazumevao je i sintezu različitih teorija. Od početne pretpostavke da se australijska književnost, kao jedna od postkolonijalnih anglofonih književnosti, razvijala prema nacionalnom modelu koji definišu Bil Eškroft, Garet Grifits i Helen Tifin, okrenuli smo se ka opštim mestima imaginarnog (u ovom slučaju književnog) oblikovanja nacije, iznetim u studiji Benedikta Andersona, imajući sve vreme u vidu i Babin pojam mimikrije, na kojem smo zasnovali dalju pretpostavku da se nacionalna postkolonijalna književnost, uprkos težnji ka prekidanju kulturnih veza sa evropskom matricom, ipak oslanja na postojeće imperijalno nasleđe kolonije. Postavke Benedikta Andersona ukazale su odmah na postojanje izvesnih paralela u oblikovanju nacije i strukturi mita, od kojih su ključne bile pojam simultanosti i koncept putovanja. Andersonov pojam simultanosti pokazao se kao posebno podoban za tumačenje razvoja australijske književnosti jer se on najjasnije iskazuje kroz učešće zajednice u gotovo ritualnom čitanju periodike ili pevanju pesama: balade kojima počinjemo ovo istraživanje distribuirane su i popularizovane kroz *Bilten*, koji je postojao sve do poznog dvadesetog veka (a u međuvremenu je osnovan i veliki broj drugih časopisa); balade su takođe u velikoj meri zasnovane na usmenoj tradiciji i ritmu pevanih balada iz buša (dok su pesme kasnijih stvaralaca, posebno Slesora, bivale prilagođene izvođenju uz muzičku pratnju). Simultanost ukazuje takođe i na ukidanje istorijskog protoka vremena, što je jedna od osnovnih ideja koje je Mirča Elijade izneo u *Mitu o večitom povratku*: mogućnost periodične regeneracije vremena, kojom se privremeno, kroz simbolički čin kosmogonije, ukida „užas istorije“, a čovek vraća u bezvremeno stanje mitskog početka. Elijadeova istraživanja iz oblasti istorije religija preneli smo ovde na savremeniji postupak nacionalnog oblikovanja, izvoдеći zaključak da se imaginarno zasnivanje nacije poistovećuje sa kosmogonijom upravo radi davanja legitimiteta toj naciji.

Druga Andersonova postavka – koncept putovanja – čini sastavni i neizostavni deo strukture univerzalnog mita o potrazi, koji se u nešto izmenjenim oblicima javlja kako u predhrišćanskim mitologijama, tako i u judeo-hrišćanskoj tradiciji. O mitu o potrazi junaka kao univerzalnom monomitu govori Džozef Kambel, koji se oslanja u

velikoj meri na psihoanalitičku teoriju mita i postojanje određenih opštih i ponovljivih arhetipskih likova i situacija – o kojima pak, kao ključnim elementima kolektivne podsvesti, govori Karl Gustav Jung. Dok je kolektivna podsvest značajan faktor u procesu oblikovanja jedne određene zajednice, s druge strane ima i opštu, univerzalnu dimenziju, koja u slučaju razvoja australijske književnosti opravdava našu pretpostavku da ta mlada književnost teži ka upisivanju u kanon zapadne kulture, i to tako što koristi već postojeće mitske i arhetipske obrasce. U ovom smislu, analizirali smo faze mita o potrazi koje su kod svakog od odabranih pesnika činile osnovu strukture poezije i arhetipe na koje se ta poezija oslanjala. Budući da je književna konstrukcija mita o potrazi junaka razrađena detaljno u strukturalističkoj *Anatomiji kritike* Nortropa Fraja, oslonili smo se na njegovo viđenje arhetipova kao književnih slika i izdvajanje četiri žanrovska narativa koja se na tim arhetipovima zasnivaju (komedija, romansa, tragedija, ironija/satira) i koja se u razvoju književnosti ciklično smenjuju.

Cikličnost je ukazala i na određene sličnosti između Elijadea i Fraja, među kojima su i verovanje u mitotvoračku ulogu književnosti, njenu povezanost sa civilizacijom u okviru koje nastaje i njenu sposobnost transcendiranja istorije. Smeštanjem svih odabranih pesnika u jedan od žanrovskih narativa koje je opisao Fraj, pokušali smo da utvrdimo da li se australijska poezija datog perioda u celini može posmatrati kao jedna ciklična struktura, koja ima za cilj opisivanje kruga nacionalnog mita i faza kroz koje on prolazi. U samoj frazi „nacionalni mit“, nastaloj u spoju postkolonijalnih postavki sa teorijama mitologizma u književnosti, dolazi do spajanja oprečnih pojmova: nacije koja je vezana za istoriju i mita koji je vezan za fikciju ili umetnost. Kako ta umetnost prevazilazi istoriju (prema Elijadeu i Fraju), neophodno je da je pre toga obuhvati i sažme, te smo tako načine umetničkog prevazilaženja istorijskog toka posmatrali sa stanovišta mitologizacije u Bartovom smislu mita kao drugostepenog semiološkog sistema, koji pretvara istoriju u prirodu (kao i kod Elijadea i Fraja) ili sa sličnog stanovišta Elijadeovog postupka arhetipizacije, po kojem se u kolektivnoj svesti istorijski značajni događaji i ličnosti nakon izvesnog vremena uklapaju u idealne obrasce i unapred date arhetipove.

Kroz ovu teorijsko-metodološku osnovu razmatrali smo tri pitanja postavljena na početku rada:

- 1) Kako se, u poeziji odabranih pesnika iz datog perioda, konstruiše mitski početak, u vremenskom ili prostornom smislu?
- 2) Koji su novi mitovi koji nastaju u australijskom stvaralaštvu, i kako se odabrani pesnici odnose prema njima?
- 3) Kakva je priroda veze australijskih mitova sa tradicionalnim legendama i mitologijama nastalim u drevna vremena u ostatku sveta, prvenstveno u Evropi?

Najprirodnije je možda početi od odgovora na drugo pitanje. Novi mitovi Australije stvaraju se u baladama iz poslednje decenije devetnaestog veka i nakon toga u modernijoj poeziji prolaze kroz različita umetnička preoblikovanja, ali ostaju uvek prisutni. Osnovni mit koji je služio kao temelj stvaranja nacionalnog mita „australijanstva“ ili „australijske legende“ (Rasel Vord i Vens Palmer) jeste mit o junaku iz buša. Ovaj junak predstavljen je najbolje u likovima iz balada Endrjua Petersona, gde smo za primer uzeli Čoveka iz Snežne reke iz istoimene balade. Čovek iz Snežne reke je beli muškarac, koji nema ime već se identifikuje na osnovu mesta iz kojeg potiče; on pruža podršku ostalim ljudima u okviru zajednice; njegova najveća sposobnost vidi se u uspešnom ovladavanju zemljom i svim njenim opasnostima (konjima koji su simbolički povezani s njom; planinskim vrletima). Buš pritom predstavlja Haos koji je neophodno savladati osnivanjem nekog centra Stvaranja, koji označava ujedno i početak kosmogonije (Elijade). Iako proizvod fikcije, Čovek iz Snežne reke zasnovan je na višegodišnjem autorovom životu u bušu, te je tako njemu posvećena balada izazvala brojne diskusije o njegovom istorijskom poreklu. Ove diskusije nisu dobile zvanično i potvrđeno razrešenje, ali su ukazale na postupak arhetipizacije u stvaranju australijske legende, dok je Čovek iz Snežne reke istovremeno i poslužio kao idealni primer za dalje nadogradnje nove mitologije buša. Za vreme Prvog svetskog rata, mit o junaku iz buša je prerastao u mit o vojniku Anzaka koji, shodno težnji australijske književnosti ka upisivanju u kanon zapadne kulture, dokazuje svoj legitimitet u Evropi, u blizini Troje. I junak iz buša i vojnik Anzaka dobijaju veliku podršku kulturnih institucija, koje su u to vreme uglavnom predstavljali časopisi, magazini i novine. Štaviše, mit o Anzaku dobija podršku i kroz afirmativne izveštaje britanskih dopisnika iz rata, što se u očima mlade nacije doživljava kao priznanje postojanja. Priznanje zaslužno učešćem u ratu značajno je u smislu konstruisanja nacije

jer je, prema Andersonu, prolivanje krvi zarad zemlje ključno u oblikovanju nacionalne svesti. Australiji je učešće u Prvom svetskom ratu bilo bitno jer pre toga (a ni posle) nije, kao gotovo sve ostale postkolonijalne zemlje, izvojevala nezavisnost putem revolucije ili bitke. Takođe je u tom smislu bilo bitno medijski predstaviti učešće Australije u ratu kao borbu za odbranu antipodske domovine čiji su stanovnici dostojni naslednici kako prvobitnih junaka iz buša, tako i antičkih junaka Trojanskog rata. Mitove o junaku iz buša i vojniku Anzaka prati i konstrukcija drugog, čije je postojanje neophodno kako bi nacija uspostavila sopstveni identitet (Eškroft, Grifits i Tifin; Hagan). U prvom slučaju su to emigranti iz neevropskih zemalja i, što je još bitnije za dalji razvoj ovog mita, australijski starosedeoci, koji su u potpunosti isključeni iz australijske legende i kojima je poreknuto pravo na istoriju; u drugom slučaju su to neposredni protivnici u ratu – Turci.

Kako je Kristofer Brenan bio u svom stvaralaštvu okrenut zapadnoj kulturi i judeo-hrišćanskom mitu, te pokazivao zanemarljivo interesovanje za australijske teme, mit o junaku iz buša – onako kako je konstruisan u baladama – kod njega ne postoji. Budući da je njegovo usmerenje sličnije onom koje pokazuju primeri iz *Knjige Anzaka* – upisivanju u kanon zapadne kulture – mit o bušu kod njega postaje mit o Lilit. Prostor buša koji mu je bio blizak i poznat prerasta u metafizičku *Šumu noći* iz njegovih *Pesama*, koja je mesto u kojem Lilit živi. Brenan pritom dekonstruiše hebrejsko predanje o Lilit, pa ona kod njega nije mračna i demonska, već idealna majka, a sjedinjenje sa njom predstavljalo bi povratak prvobitnim izvorima. Oslanjanje na prihvaćeni mit zapadne kulture i njegovo potonje dekonstruisanje ukazuje na osećaj izolovanosti modernog australijskog pesnika, koji je svestan nepotpunog pripadanja novoj zemlji i izdvojenosti od matične kulture, te stoga pokušava da postojeći mit preinači u priču o izgnanstvu ljudskog roda i pokušaju pronalaska korena.

Kod Keneta Slesora, koji izvore i korene traži u australijskoj istoriji, ali ne bliskoj istoriji buša, već vremenski udaljenijem otkriću kontinenta, buš postaje morsko prostranstvo (jer i šuma i more, prema Elijadeu, predstavljaju neizdiferencirani Haos koji prethodi Stvaranju) ili neispitana nova teritorija, a junak iz buša najpre kapetan i mornar, a zatim kartograf. Kao što Čovek iz Snežne reke mora da savlada opasni planinski prevoj i uspešno dovrši potragu za konjima da bi bio prihvaćen u novu zajednicu i doneo joj nekakvu korist, tako i Slesorovi kapetani, Kuk i Dobin, moraju da

savladaju sve opasnosti morskog putovanja i uz to vode brigu o mornarima koji ih doživljavaju kao čudotvorce i čarobnjake. Likovi kapetana i kartografa (koji simbolički opisuje novootkriveni prostor i time vrši nad njim apropijaciju) kod Slesora prerastaju postepeno u lik umetnika (biograf Aleksandar Houm iz „Pet vizija Kapetana Kuka“ i sam Slesor) – ili mitografa koji, shodno Bartovoj teoriji mita, jedini uspeva da se suprotstavi nemilosrdnom istorijskom toku i zamrzne ga u prirodno prihvaćenu sliku ili pesmu.

Buš iz balada, bojno polje Anzaka, Brenanova šuma (u kojoj on traži reč), ili Slesorovo more postaju u slučaju Erna Melija upravo umetnost reči. Iz haosa dotadašnje australijske književnosti rađa se *Potamnela ekliptika*, koja samim naslovom, kao i činjenicom da je autor rođen nakon smrti, nagoveštava izokretanje dotadašnje umetničke (i nacionalne) norme. Poistovećujući sebe sa crnim labudom, autohtonom australijskom vrstom, Ern Meli prvi od analiziranih pesnika uvodi u poeziju elemente starosedelačkog iskustva, u čijim predanjima postoji više legendi o postanju crnog labuda. Shodno jednoj od tih legendi, po kojoj je crni labud nastao od čoveka, kažnjenog zbog toga što je ukrao bebu morskog čudovišta, Ern Meli se izjašnjava kao kradljivac snova umiruće kulture. Umiruća kultura se pritom može shvatiti i kao kultura starosedelaca, ali i kao kultura Britanije, iz koje australijska književnost decenijama „krade“ motive, forme i teme (najaktuelniji primer ove krađe u vreme Erna Melija su Gnevni pingvini, koji često doslovno imitiraju britanske i američke modele). Sam Meli je kradljivac jer i on vrlo svesno imitira kako Gnevne pingvine, tako i autore poput T.S. Eliota ili Ezre Paunda. Ova krađa zapravo je mimikrija Homija Babe, koju tadašnja pesnička scena u Australiji ispoljava čak i četrdeset godina nakon zvaničnog dobijanja administrativne nezavisnosti. Mimikrija Erna Melija je, s druge strane, svesno izrugivanje koje, bez obzira na namere njegovih tvoraca Harolda Stjuarta i Džejmsa Mekolija, označava prezasićenje i nagoveštava mogućnost preporoda umetnosti.

Preporod dolazi u vidu stvaralaštva Džudit Rajt, čiji se počeci gotovo preklapaju sa Ernom Melijem. Dok Ern Meli suptilno (ne i eksplicitno) uključuje starosedelačko iskustvo u svoj izmešteni mit o bušu (prostor književne reči), Džudit Rajt se kao pastoralna pesnikinja, okupirana problemima prirode, prostora i ekologije, vraća u buš. Njen mit o bušu zapravo je potpuno preokretanje onog mita nastalog u baladama iz devedesetih, a to preokretanje očitava se najpre u priznavanju starosedelačkog drugog –

izbrisanog iz australijske legende – kao odraza samih doseljenika, njihove senke. Buš u pesmama Džudit Rajt je isti onaj buš iz balada, pred kojim doseljenik oseća strepnju (Loson), ali i ogromnu ljubav (Peterson), s time da je njen buš nastanjen Aboridžinama ili, preciznije, duhovima i senkama Aboridžina koji su stradali u masakrima počinjenim od strane belih doseljenika. Ti duhovi sprečavaju, i gotovo sto godina nakon početaka australijske legende, potpuno pomirenje doseljenika sa zemljom. Izostanak pomirenja vidi se i u čestim pogrešnim i iskrivljenim čitanjima nekih pesama Džudit Rajt – kao što su „Južno od mojih dana“ ili „Gonič volova“ – kao nacionalističkih pesama, dok one zapravo uvek sadrže pritajeno i na prvi pogled nevidljivo prisustvo starosedelaca, njihovih zaboravljenih priča (od kojih je neke Džudit Rajt čula od oca i dede) i izbrisanih tragova. Priče o poduhvatima belog doseljenika i njegovoj borbi sa prirodom se, sa druge strane, u pesmi „Južno od mojih dana“ prikazuju se kao isprazne i odavno ispričane – a ovo su zapravo priče o Petersonovom Klensiju, Čoveku iz Snežne reke, anonimnom Vojniku Bilu ili Džejsu Kuku. Kako je veliki broj starosedelaca nestao u ubilačkim poduhvatima belih doseljenika, a doseljenici zbog potisnutog osećaja krivice nisu uspeali da ostvare jedinstvo sa zemljom, jedini legitimni naslednici zemlje kod Džudit Rajt su životinje – labud i ždral. Na sličan način su životinje – konji – i u baladama iz devedesetih najprilagođeniji izdanci buša, ali za razliku od balada, u poeziji Džudit Rajt nema junaka koji uspeva da ih pokori.

Konstrukcija mita o junaku iz buša bila je neophodna radi inicijalnog povezivanja doseljenika sa često neprijateljski nastrojenom prirodom i klimom i onim što su prvi doseljenici označili kao monstruožnu floru i faunu (Britan). Međutim, australijska legenda je od početka imala i tamnu stranu, koja je izražavala (i sublimirala) mogućnost smrti u bušu, nestanka, neuspeha u osvajanju zemlje i nedovršenog nacionalnog projekta. Ova tamna strana dobila je specifični izraz u mitu o izgubljenom detetu (Piter Pirs, Elspet Tili) ili, u nekim varijantama, izgubljenom belom istraživaču: nestanci istraživača nisu bili strana pojava (Burk i Vils stoje i dalje kao čuveni primer), a u svakodnevnom životu se takođe često dešavalo da deca izgube put i zalutaju u bušu, nakon čega su za spas mogla da se oslone jedino na iskusne starosedelačke tragače. Nestanak se uglavnom vezuje za belu osobu, te se tako među baladama iz devedesetih pronalazi nekoliko pesama koje se bave ovom temom. Broj balada koje tematizuju smrt/nestanak u bušu morao je, u svrhu nacionalnog projekta, biti manji nego broj

balada posvećenih uspehu junaka iz buša, te se ova tema tek povremeno javlja kod Petersona, Losona, Bouka ili Odžilvija, ali kako vreme odmiče, postaje sve prisutnija, a već kod Kristofera Brenana (koji stvara u isto vreme kada i Peterson i Loson) u potpunosti potiskuje mit o junaku iz buša. Kod Keneta Slesora se pojavljuje u pesmi „Pet zvona“, dok je kod Erna Melija doslovno otelovljena, a kod Džudit Rajt poprima opet novu boju, kojom se mit o izgubljenom (belom) detetu dekonstruiše.

U Losonovoj pesmi „Devojčice jezera Valun“, zasnovanoj na stvarnom događaju, sestre koje se utapaju u jezeru predstavljene su kao žrtva prineta zemlji. Ta zemlja ih guta poput čudovišne majke u čiju se utrobu one vraćaju. Na motiv majke nadovezuje se Kristofer Brenan, koji detaljno ispituje sve njegove mitološke implikacije u ciklusu *Senka Lilit*. Subjekt Brenanovih *Pesama*, neimenovani Lutalica, zapravo je dete izgubljeno u šumi – dete jer se nalazi u potrazi za majkom. Brenanovo dete nalazi se u nekoj vrsti limba, u kojem ga spasioci nisu još uvek pronašli, niti je ono pronašlo majku za kojom traga. Slična vrsta limba postoji i kod Slesora, u pesmi „Pet zvona“ o prijatelju Linču, čije telo nikad nije pronađeno, te on nakon smrti postaje izjednačen sa lukom u čije je vode upao, kao što deca koja nisu nikad pronađena u bušu postaju sastavni deo biljaka, drveća i zemlje. Slesorova vizija je ipak bliža tragediji nego Brenanova, jer se podrazumeva da Džo Linč nije mogao doživeti nikakvu drugu sudbinu osim smrti u vodi, dok je do kraja *Pesama* neizvesno šta će se dogoditi sa Lutalicom – da li će biti pronađen. U liku Erna Melija paradoksalno se javlja dete (Mekolijevo i Stjuartovo, ali takođe i Harisovo) koje je srećno pronađeno tek nakon svoje smrti. Ern Meli kao izgubljeno, preminulo i pronađeno dete ne predstavlja više žrtvu podnetu zemlji (kod Losona) ili istoriji (kod Slesora), već književnosti, i to možda upravo književnosti Džudit Rajt koja sledi nakon Melijeve smrti. U njenim pesmama, nestanak figurira kao sastavni deo prirode i gotovo je opipljiv – upisan u zemlju – ali to nije nestanak *belog* deteta ili istraživača, već *crnih* starosedelaca. Na ovaj način Džudit Rajt dekonstruiše i tamnu stranu australijske legende, predstavljajući smrt u bušu ne kao žrtvu koju doseljenik mora podneti, već kao greh i teret sa kojim mora da živi.

Kako mit o junaku iz buša i njegova tamna strana čine osnovu australijske legende, koja je pak bila ključna u oblikovanju australijske književnosti kao nacionalne, osvrnućemo se ovde na prvo postavljeno pitanje – konstruisanje mitskog početka – kao i na ulogu

svih navedenih pesnika u imaginarnom oblikovanju nacije. Mitski početak, čija je identifikacija u pesmama zasnovana na analitičkom parametru centra, kod Petersona se konstruiše kao liminarni, granični prostor, te se tako Petersonove balade upisuju u tradiciju narativa o granici, već poznatu iz primera američke književnosti. Konkretno u „Čoveku iz Snežne reke“ centar je planina (prirodno znamenje prema Elijadi) koju konjanik uspešno prelazi, spašava konja i integriše se nakon toga u zajednicu. U kasnijem mitu o Anzaku, centar se opet predstavlja kao granica – ovoga puta moreuz Dardaneli, koji deli Galipolje od Troje, pa samim tim naglašava činjenicu da je zajednica u koju se Vojnik Bil, kao i Čovek iz Snežne reke, integriše *australijska* i različita od evropske čiji se centar nalazi sa druge strane Dardanelija. U mračnijoj Losonovoj viziji, centar kao sveto mesto postaje jezero Valun, u kojem se devojčice utapaju, a ovu viziju nasleđuje i Brenan koji simbolički smešta centar (izvor) u neizdiferenciranu šumu – kaos koji prethodi stvaranju. Već kod Brenana simbolička slika centra se pomera ka moru kao prostoru razdvajanja, čiji je prelazak neophodan da bi se stiglo do izvora. Na simboličku sliku mora nadovezuje se Kenet Slesor kod kojeg brod na moru simboliše centar („Pet vizija Kapetana Kuka“) – i u njemu se stapaju vodeno prostranstvo, morske dubine i nepregledno nebo – dok je brod u luci (u *Atlasu*, „Kapetanu Dobinu“, „Pet zvona“) još konkretnija predstava početka, posebno u *Atlasu* gde se mitski početak vezuje za doslovno imenovanje, iscrtavanje i opisivanje tek otkrivenih prostora. U poslednjoj Slesorovoj pesmi, „Pet zvona“, sama luka postaje centar (nezavisno od toga da li je brod u njoj usidren ili ne) jer, pružajući odraz Južnog krsta, ona simbolički spaja nebo sa morskim dnom na kojem počiva Džo Linč. Slika centra se kod Erna Melija opet pomera ka sferi književne reči i nagoveštenom preokretu koji Meli najavljuje: rasparčani infinitiv je Melijev mitski početak, iz kojeg se on rađa kao iz raspukle karlice („Majušni testament“). Ekliptika koja je kod Melija potamnела ukazuje kako na njegovo rađanje iz smrti, tako i na početak dekonstruisanja narativa o granici (Meli prelazi granicu sa neočekivane strane, iz smrti u život) koji će opet potpuniji izraz dobiti kod Džudit Rajt. Mitski početak u njenim pesmama simbolizovan je odsustvom („Krug Bore“ – koji je zapravo i služio kao centar inicijacije u plemenskim ritualima) i preciznije, odsustvom starosedelaca. Džudit Rajt oslikava centar koji je mračan i iz kojeg izbija potisnuta istorija starosedelaca, poput koplja koje izranja iz jezera u pesmi „U Kululi“, pri čemu se svakako može povući paralela između

ovog jezera i Losonovog jezera Valun: i Valun i Kulula su povezani sa doseljeničkom strepnjom i strahom. Koncept nevidljivog (odsutnog) prisustva kod Džudit Rajt ukazuje takođe na liminarno stanje, u kojem se nalazi i Čovek iz Snežne reke, ali koje Džudit Rajt za razliku od Petersona vezuje za starosedeoce. Koplje koje izranja iz Kulule nagoveštava i mogućnost obnove, koja bi najpre trebalo da se ostvari kroz otkrivanje i priznavanje potisnutih starosedelačkih običaja i priča.

Ovo potrebu za povratkom i afirmacijom potisnutog Džudit Rajt prepoznaje, što čini njeno stvaralaštvo – za razliku od stvaralaštva svih prethodnih analiziranih pesnika – transnacionalnim, onim koje ne poznaje granice i okvire, što pesnikinja i sama naglašava u pesmi „Za A.H., Nova godina 1943“. Baladisti koji stoje na suprotnom kraju ovog ciklusa (i koji se sa Džudit Rajt ipak dotiču u tom kružnom kretanju, u bušu kao tački spajanja) svakako su promišljeno mitologizovali život u Australiji sa ciljem stvaranja nacije i nacionalne književnosti ili, u kontekstu Frajevih narativnih žanrova, poželjnog društva. Svesni nacionalni projekat imali su i tvorci *Knjige Anzaka*. Nacionalna ideologija je, prema Andersonovim parametrima, kod baladista i Anzaka bila potkrepljena i potpomognuta novinama (*Biltenom* i *Knjigom Anzaka* koja je bila prvobitno zamišljena kao magazin), pesmama („Razigranom Matildom“ koja je postala nezvanična *himna* buša) i na kraju ratom na Galipolju. Kristofer Brenan, koji je na prvi pogled tako malo doprineo nacionalnom projektu u Australiji, zasnovao je ipak svoju *livre composé* na konceptu putovanja, koje je kod njega putovanje ka izvoru (ili imperijalnom centru): mitu o Lilit kao proizvodu zapadne kulture, koji je dovoljno izmešten iz svoje prvobitne verzije da bi se mogao smatrati drugačijim od evropskog izvora. Na konceptu putovanja zasniva se i Slesorova poezija, u kojoj ono dobija konkretnije istorijske odrednice i veću povezanost sa australijskim kontekstom. Okarakterisana kao ep, Slesorova poezija je nacionalna, ali ne i nacionalistička (kao što balade jesu), a transformisanjem kapetana i kartografa u umetnika – kao i suštinskom tematskom povezanošću sa *Odisejom* – ona dobija univerzalno (internacionalno) značenje. Pored postavljanja sidnejske luke kao Axis Mundi, Slesor se oslanja na Andersonov koncept simultanosti u motivu mapa u kojima se vreme i prostor doslovno zarobljavaju.

Značaj Erna Melija u kontekstu nacionalnog mita počiva najpre na medijskoj pažnji koju je dobio u tabloidima, ali i vodećim svetskim časopisima toga doba. Svoj

identitet postkolonijalnog čudovišta Meli je potvrdio i naknadno, kroz praksu antologizacije (Anderson) koja pesme iz *Potamnele ekliptike* pripisuje uglavnom njemu, iako nije nikada postojao. Brisanje nacionalnih granica se kod Džudit Rajt vidi jednako u dekonstrukciji mita o Anzaku u vreme Drugog svetskog rata kao i u njenoj potrebi za pronalaskom simultanosti u bušu, u vidu stapanja prošlosti, sadašnjosti i budućnosti izvan jezika (pesma „Ptice“). Australijska književnost tako u stvaralaštvu ovih pesnika opisuje krug od nacionalističke, preko nacionalne, internacionalne i postkolonijalne do transnacionalne.

U razmatranju trećeg postavljenog pitanja – uloge tradicionalnih mitova i arhetipskih struktura u ovakvom razvojnem putu australijske književnosti – oslanjali smo se na proučavanje Jungovih arhetipova u odabranom stvaralaštvu i lociranje odabranih stvaralaca unutar žanrovskih narativa/mitosa i monomita o potrazi (Fraj). „Čovek iz Snežne reke“ tako otelovljuje arhetip ponovnog rođenja, kao i Vojnik Bil iz pesme „Trojanski rat, 1915“. Ključan za Brenanove *Pesme* svakako je arhetip majke, koju pesnik pronalazi u zapadnoj kulturi, konkretnije u liku Lilit. Slesor likove kapetana, kartografa, biografa i umetnika – kod kojih uvek postoje nekakvi elementi magije i opsenarstva – zasniva na arhetipskom liku mudrog starca, dok je Ern Meli celovito savremeno otelovljenje arhetipskog trikster, pri čemu se nadovezuje na Lokija ili Hermesa i, kao svaki trikster, ima dvosmisleni ličnost, sposobnost obmane, pretvaranja i rušenja granica. Poezija Džudit Rajt zatvara ovaj ciklus – opet rušenjem granica – i započinje novi arhetipskim preporodom koji se najavljuje pesmom „Nova godina, 1943“, dok se u smislu Jungovih arhetipova ona zasniva i na osnovnoj distinkciji ega (doseljenika) i senke (starosedelaca).

U kontekstu Frajevih mitosa, odabrani stvaraoci opisuju od baladista do Erna Melija pun krug koji vodi od komedije do satire, da bi se u poeziji Džudit Rajt pojavila nova (iako prilično mračna) komedija, u kojoj društvo koje se na kraju rađa nije više društvo Bele Australije, već celovite zemlje u kojoj nema podela unutar stanovništva.⁴³⁰ Likovi u baladama, u skladu sa suprotstavljanjem komičkom autoritetu koji se doživljava kao okupatorski, ne priznaju nikakav autoritet, posebno ne policijski ili vojni,

⁴³⁰ U ovom smislu je poezija Džudit Rajt ostala do kraja nedorečena jer, kako je i sama pesnikinja priznala, moći umetničkog stvaralaštva su ograničene, a pitanje da li umetnost može da dovede do društvenog preporoda ostalo je na budućim generacijama pesnika.

a ponajmanje evropski („Razigrana Matilda“). Kontekstualizovan unutar australijske mitologije buša, mitos komedije ovde raspolaže nizom novih tipskih likova kao što su konjanik, stočar, putnik torbar, nadničar, a u okviru monomita o potrazi balade (i mit o Anzaku) predstavljaju prepoznavanje novog društva i rađanje junaka (*anagnorisis*).

Za ovom fazom monomita sledi faza sukoba ili opasnog putovanja (*agon*), koja je predstavljena kod Brenana u nikad dovršenom traganju Lutalice. Budući da putovanje nije dovršeno, Lutalica se nalazi u Kambelovoj utrobi kita, a kao i u mitosu romanse, Brenanov svet naseljen je čudesnim, bajkovitim i legendarnim bićima kao što su Lilit, Ehidna ili Meluzina. Kako je Slesorov umetnički svet izmešten u pred-australijsku prošlost, tako se kod njega junak (Kuk) nalazi na opasnom putovanju pre ulaska u utrobu kita, koja je zapravo sama Australija. Slesorov *potos* vidi se u katastrofalnom porazu njegovih junaka, koji više nisu čudesni i bajkoviti, već obični ljudi poput Džoa Linča, koje čeka neminovna smrt i koji su nemoćni pred užasom istorije (Elijade). Izlazak iz utrobe kita satirično je prikazan kao Melijevo rađanje iz raspukle karlice književnog jezika: mitos (intelektualne) satire kod njega je najočitiji u samoj ličnosti pesnika Melija koja je, u tradiciji satire, groteskni i apsurdni lik – pesnik koji postaje živ nakon smrti, iako nikada nije ni postojao. *Potamneta ekliptika* evocira *sparagmos* jezika i potonji nestanak junaka, Melija koji zapravo nije ni prisutan. Novi *anagnorisis* naslućen je kod Džudit Rajt u slikama starosedelačkog ratnika koji se pojavljuje u bušu ni od kuda – ili iz smrti, kao i Meli – ili koplja koje, nakon što je zakopano, biva izbačeno ponovo na površinu jezera („U Kululi“).

Možemo zaključiti, nakon svega prikazanog, da se nakon jednog dovršenog ciklusa, zasnovanog na narativnim žanrovskim zapletima i mitskim i arhetipskim strukturama ukorenjenim u tradiciji zapadne kulture, u australijskoj poeziji okvirno nakon 1960. godine otvara prostor za nove cikluse i nove junake. Kako je poezija nastala u periodu od 1890. do 1960. godine zasnovana – u nekim primerima manje, u drugim primetnije – na oblikovanju, održavanju, pa na kraju i rasipanju mita o naciji, možemo očekivati da sa stvaralaštvom Džudit Rajt započinje novi, transnacionalni ciklus, u kojem se različitosti spajaju, naizgled distinktivne osobenosti nacija brišu i poništavaju, a ideja nacije postaje iluzija i prevara, kao kod Keneta Slesora ili Erna Melija. Možemo takođe očekivati da mit nastavlja da igra ulogu i u daljem stvaralaštvu, makar i ulogu lepe laži

ili isprazne, prevaziđene i neupotrebljive priče, kao u odgovoru koji Džudit Rajt daje na pitanje „Gde je dom, Odiseju?“:

Nasamaren razvratnim vremenom
nije nikada pronašao devojkę od koje je otplovio,
ali je kraj ognjišta zatekao ostrva što su ga čekala
i tamo umro, dvostruki stranac. (*The Moving Image* 32)⁴³¹

⁴³¹ Cuckolded by lewd time
he never found again the girl he sailed from,
but at his fireside met the islands waiting
and died there, twice a stranger.

Literatura

I Primarna literatura

a) Zbirke odabranih pesnika

- Brennan, Christopher. *Poems*. 1913. Sydney: University of Sydney Library, 1997. Web. 15. april 2013.
- Harris, Max and Joanna Murray-Smith. *The Poems of Ern Malley*. Sydney: Allen & Unwin, 1988. Print.
- Lawson, Henry. *502 Poems. PoemHunter.com: The World's Poetry Archive*, 2012. Web. 21. avgust 2014.
- Paterson, Andrew Barton. *288 Poems. PoemHunter.com: The World's Poetry Archive*, 2012. Web. 21. avgust 2014.
- Slessor, Kenneth. *One Hundred Poems*. 1944. Sydney: Angus and Robertson, 1947. Print.
- The Anzac Book*. London, New York, Toronto and Melbourne: Cassell and Company, 1916. *National Library of Australia*. Web. 1. septembar 2014.
- Wright, Judith. *The Moving Image*. 1946. Melbourne: The Meanjin Press, 1953. Print.

b) Zbirke drugih pesnika

- FitzGerald, Robert D. *Australian Poets: Robert D. FitzGerald*. Sydney: Angus and Robertson, 1963. Print.
- Gilmore, Mary. *Australian Poets: Mary Gilmore*. Sydney: Angus and Robertson, 1963. Print.
- Gordon, Adam Lindsay. *Poems. PoemHunter.com: The World's Poetry Archive*, 2004. Web. 20. avgust 2014.
- Harris, Max. *The Angry Penguin: Selected Poems of Max Harris*. Canberra: National Library of Australia, 1996. Print.
- Kendall, Henry. *The Poems of Henry Kendall*. 1920. Sydney: University of Sydney Library, 1998. Web. 13. septembar 2013.
- McAuley, James. *Australian Poets: James McAuley*. 1963. Sydney: Angus and Robertson, 1967. Print.

- McCrae, Hugh. *Australian Poets: Hugh McCrae*. Sydney: Angus and Robertson, 1966. Print.
- Mudie, Ian. *The Australian Dream*. Adelaide: Jindyworobak Publication, 1943. Print.
- O'Dowd, Bernard. *Australian Poets: Bernard O'Dowd*. Sydney: Angus and Robertson, 1963. Print.
- "Unabated Spring: Selected Poems, 1942." *Australian Nationalist Ideological, Historical and Legal Archive*. Radical Nationalism in Australia, 11 Nov. 2000. Web. 1. decembar 2014.

c) Antologije

- Stewart, Douglas, ed. *Modern Australian Verse*. Vol. 2. 1964. Sydney: Angus and Robertson, 1968. Print.
- Tranter, John and Philip Mead, eds. *The Bloodaxe Book of Modern Australian Poetry*. 1991. Newcastle upon Tyne: Bloodaxe Books Ltd, 1994. Print.
- Thompson, John, Kenneth Slessor and R.G. Howarth, eds. *The Penguin Book of Modern Australian Verse*. 1958. Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1967. Print.
- Webby, Elizabeth, John Tranter et al., eds. *Australian Poetry Library*. University of Sydney and Copyright Agency Limited, 2004. Web. 2. avgust 2013.

II Opšte teorijske studije i članci

a) Postkolonijalne studije

- Ashcroft, Bill, Gareth Griffiths and Helen Tiffin. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. London and New York: Routledge, 1998. Print.
- . *The Empire Writes Back: Theory and practice in post-colonial literatures*. 1989. London and New York: Routledge, 2002. Print.
- , eds. *The Post-Colonial Studies Reader*. 1995. London and New York: Routledge, 2003. Print.
- Bhabha, Homi K. Introduction: Locations of Culture. *The Location of Culture*. By Bhabha. London and New York: Routledge, 1994. 1-18. Print.
- . "Of Mimicry and Man: The ambivalence of colonial discourse." *The Location of Culture*. By Bhabha. London and New York: Routledge, 1994. 85-92. Print.

- . Introduction: narrating the nation. *Nation and Narration*. Ed. Homi Bhabha. 1990. London and New York: Routledge, 2000. 1-7. Print.
- Brahms, Flemming. "Entering Our Own Ignorance: Subject-Object Relations in Commonwealth Literature." Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* 66-70.
- Brittan, Alice. "Australasia." *The Routledge Companion to Postcolonial Studies*. Ed. John McLeod. London and New York: Routledge, 2007. 72-82. Print.
- Carter, Paul. "Spatial History." Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* 375-377.
- Hutcheon, Linda. "Circling the Downspout of Empire." Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* 130-135.
- Tiffin, Helen. "Post-colonial Literatures and Counter-discourse." Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* 95-98.
- Walcott, Derek. "The Muse of History." Ashcroft, Griffiths and Tiffin, *The Post-Colonial Studies Reader* 370-374.

b) Mit i mitologizam

- Barthes, Roland. *Mythologies*. Trans. Annette Lavers. 1957. New York: The Noonday Press, 1991. Print.
- Bril, Žak. *Lilit ili Mračna majka*. Prev. Jelena Stakić. 1984. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993. Print.
- Campbell, Joseph. *Junak s tisuću lica*. Prev. Vladimir Cvetković Sever. 1949. Zagreb: Fabula Nova, 2007. Print.
- Clinton, Esther. "The Trickster." *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*. Eds. Garry, Jane and Hasan El-Shamy. London: M.E. Sharpe, 2005. 472-480. Print.
- Cotterell, Arthur. *The Encyclopedia of Mythology*. 1996. London: Hermes House, 2006. Print.
- Doty, William G. and William J. Hynes. "Historical Overview of Theoretical Issues: The Problem of the Trickster." Hynes and Doty, *Mythical Trickster Figures* 13-32.
- Doueih, Anne. "Inhabiting the Space between Discourse and Story in Trickster Narratives." Hynes and Doty, *Mythical Trickster Figures* 193-201.

- Eliade, Mircea. *The Myth of the Eternal Return*. Trans. Willard R. Trask. 1949. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005. Print.
- . *Aspekti mita*. Prev. Nataša Pejović. 1963. Zagreb: Demetra, 2004. Print.
- Elijade, Mirča. *Slike i simboli. Ogledi o magijsko-religijskoj simbolici*. Prev. Dušan Janić. 1980. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1999. Print.
- . *Sveto i profano*. Prev. Zoran Stojanović. 1972. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003. Print.
- Eliot, T.S. "Ulysses, Order and Myth." 1923. *University of Virginia Website*. Web. 4. novembar 2014.
- Fraj, Nortrop. *Anatomija kritike*. Prev. Gorana Raičević. 1957. Novi Sad: Orpheus, Nolit, 2007. Print.
- Frye, Northrop and Jay Macpherson. *Biblical and Classical Myths: The Mythological Framework of Western Culture*. Toronto: University of Toronto Press, 2004. Print.
- Henderson, Džozef L. „Drevni mitovi i savremeni čovek.“ *Čovek i njegovi simboli*. Ur. Karl Jung. Prev. Elizabet Vasiljević. Beograd: Narodna knjiga Alfa, 1996. 113-177. Print.
- Hynes, William J. and William G. Doty. "Introducing the Fascinating and Perplexing Trickster Figure." Hynes and Doty, *Mythical Trickster Figures* 1-12.
- , eds. *Mythical Trickster Figures: Contours, Contexts, and Criticism*. Tuscaloosa & London: The University of Alabama Press, 1997. Print.
- Hynes, William J. "Mapping the Characteristics of Mythic Tricksters: A Heuristic Guide." Hynes and Doty, *Mythical Trickster Figures* 33-45.
- Jung, C.G. *Four Archetypes*. Trans. R.F.C. Hull. 1959. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2010. Print.
- Loma, Aleksandar. Predgovor (Misterija praga: Obredi prelaza Arnolda van Genepa na pragu svoga drugog stoleća). *Obredi prelaza*, Arnold van Genep. 1909. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005. VII-XLI. Print.
- Makarius, Laura. "The Myth of the Trickster: The Necessary Breaker of Taboos." Hynes and Doty, *Mythical Trickster Figures* 66-86.
- Meletinski, E.M. *Poetika mita*. Prev. Jovan Janićijević. 1976. Beograd: Nolit, 1983. Print.

- Ostriker, Alicia. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs* 8.1 (1982): 68-90. *JSTOR Archive*. Web. 17. oktobar 2013.
- Slotkin, Richard. "Myth and Historical Memory." *The Fatal Environment: The Myth of the Frontier in the Age of Industrialization 1800-1890*. By Slotkin. 1985. Norman: University of Oklahoma Press, 1998. 13-32. Print.
- Smith, Jonathan Z. Introduction. *The Myth of the Eternal Return*. By Mircea Eliade. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2005. ix-xxi. Print.
- Van Genep, Arnold. *Obredi prelaza: sistematsko izučavanje rituala*. Prev. Jelena Loma. 1909. Beograd: Srpska književna zadruga, 2005. Print.
- Ziolkowski, Eric J. "Between Religion and Literature: Mircea Eliade and Northrop Frye." *The Journal of Religion* 71 (1991): 498-522. University of Chicago Press. *Lafayette Digital Repository*. Web. 5. septembar 2014.

c) Ostalo

- Anderson, Benedict. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. 1983. London, New York: Verso, 2006. Print.
- Auden, W.H. *The Enchafèd Flood: or, The Romantic Iconography of the Sea*. 1950. New York: Vintage Books, 1967. *Internet Archive*. Web. 7. novembar 2013.
- Batler, Kristofer. *Postmodernizam: Sasvim kratak uvod*. Prev. Predrag Mirčetić. 2002. Beograd: Službeni glasnik, 2012. Print.
- Bloom, Harold. Introduction. *The American Dream*. Ed. Harold Bloom. New York: Bloom's Literary Criticism (Infobase Publishing), 2009. xv-xvi. Print.
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms & Literary Theory*. 1977. London: Penguin Group, 1999. Print.
- Daglas, Meri. *Čisto i opasno: Analiza pojmova prljavštine i tabua*. Prev. Ivana Spasić. 1966. Beograd: Biblioteka XX vek, 2001. Print.
- Ferber, Michael. *A Dictionary of Literary Symbols*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. Print.
- Frank, Joseph. "Spatial Form in Modern Literature: An Essay in Three Parts." *The Sewanee Review* 53.4 (Autumn 1945): 643-653. *JSTOR Archive*. Web. 28. februar 2015.

- Jovanović, Aleksandra V. *Glasovi i tišine u kritičkom diskursu o britanskoj književnosti dvadesetog veka*. Beograd: Mono i Manjana, 2012. Print.
- Prop, Vladimir. *Morfologija bajke*. Prev. Petar Vujičić. 1928. Beograd: Biblioteka XX vek, 2012. Print.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place: The Perspective of Experience*. 1977. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001. Print.

III Opšte studije i članci o australijskoj književnosti

a) Istorijske i kritičke studije o australijskoj književnosti i kulturi

- Birns, Nicholas and Rebecca McNeer, eds. *A Companion to Australian Literature since 1900*. Rochester, New York: Camden House, 2007. Print.
- Bracalente, Lisa. "In the Shadow of the Australian Legend: Re-reading Australian Literature." Diss. Murdoch University, 2011. Print.
- Clarke, Donovan. "The Image of Australian Man." *The Australian Quarterly* 37.2 (June 1965): 67-78. *JSTOR Archive*. Web. 7. april 2014.
- Feingold, Ruth. "From Empire to Nation: The Shifting Sands of Australian National Identity." Birns and McNeer 61-71.
- Goldsworthy, Kerryn. "The Voyage South: Writing immigration." *Text, Theory, Space: Land, literature and history in South Africa and Australia*. Eds. Darian-Smith, Kate, Liz Gunner and Sarah Nuttall. London and New York: Routledge, 1996. 53-63. Print.
- Green, H.M. *A History of Australian Literature, Pure and Applied*. 2 vols. 1961. Sydney: Angus and Robertson, 1974. Print.
- Hadgraft, Cecil. *Australian Literature*. 1960. London/Melbourne/Toronto: Heinemann, 1962. Print.
- Hope, A.D. *Australian Literature 1950–1962*. Melbourne: Melbourne University Press, 1963. Print.
- Huggan, Graham. *Australian Literature: Postcolonialism, Racism, Transnationalism*. Oxford: Oxford University Press, 2007. Print.
- Kambasković-Sawers, Danijela. *Kratka istorija australijske i novozelandske književnosti*. Beograd: Balkanski književni glasnik, 2010. Print.

- Kampmark, Nataša. „Prozni pejzaž Australije.“ *Priče iz bezvremene zemlje: Antologija australijske proze*. Ur. Vajlding, Majkl i Nataša Kampmark. Prev. Nataša Kampmark. Zrenjanin: Agora, 2012. 9-35. Print.
- Nolan, Marguerite. “The Demidenko Affair and Australian Hoaxes.” Birns and McNeer 127-138.
- Pierce, Peter. *The Country of Lost Children: an Australian Anxiety*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. *Google Books*. Web. 23. avgust 2014.
- Rowley, Sue. “Imagination, Madness and Nation in Australian Bush Mythology.” *Text, Theory, Space: Land, literature and history in South Africa and Australia*. Eds. Darian-Smith, Kate, Liz Gunner and Sarah Nuttall. London and New York: Routledge, 1996. 131-144. Print.
- Tilley, Elspeth. “A colonising paradox: White presencing and contamination politics in the Australian white-vanishing trope.” *Critical Race and Whiteness Studies* 7, Post-racial States (2011): 1-20. Web. 1. mart 2015.
- . *White Vanishing: Rethinking Australia's Lost-in-the-bush Myth*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2012. *Google Books*. Web. 24. avgust 2014.

b) Studije i članci o australijskoj poeziji

- Ackland, Michael. “Poetry from the 1890s to 1970s.” *The Cambridge Companion to Australian Literature*. Ed. Elizabeth Webby. Cambridge: Cambridge University Press, 2000. 74-104. Print.
- Birns, Nicholas. “Australian Poetry from Kenneth Slessor to Jennifer Strauss.” Birns and McNeer 173-190.
- Brown, Pam. “Refuting Critical Bewilderment in Twentieth Century Australian Poetries.” *Jacket Magazine* 37 (2009): n.pag. Web. 30. septembar 2014.
- Buckley, Vincent. *Essays in Poetry, Mainly Australian*. Melbourne: Melbourne University Press, 1957. Print.
- Croft, Julian. “Poetry of the Nineteen Thirties.” *Westerly* 31.4, The 1930s (December 1986): 84-93. *Westerly Digital Archive*. Web. 3. mart 2014.
- Kirkpatrick, Peter. “‘New words come tripping slowly’: Poetry, popular culture and modernity, 1890-1950.” *The Cambridge History of Australian Literature*. Ed. Peter Pierce. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 199-222. Print.

- McAuley, James. *A Map of Australian Verse*. 1975. Melbourne: Oxford University Press, 1977. Print.
- Smith, Vivian. "Australian colonial poetry, 1788-1888: Claiming the future, restoring the past." *The Cambridge History of Australian Literature*. Ed. Peter Pierce. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 73-92. Print.
- Taylor, Andrew. "A Blameless Boyhood: Australian Poetry about the Great War." *Westerly* 32.2 (June 1987): 55-61. *Westerly Digital Archive*. Web. 18. februar 2014.
- Vickery, Ann. "A 'Lonely Crossing': Approaching Nineteenth-Century Australian Women's Poetry." *Victorian Poetry* 40.1, Nineteenth-Century Australian Poetry (Spring 2002): 33-54. *JSTOR Archive*. Web. 24. oktobar 2013.

IV Studije i članci o pojedinačnim pesnicima

a) Baladisti i *Knjiga Anzaka*

- Carlyon, Les. "Book Launch – The Anzac Book." Australian War Memorial. 1 Jan. 2010. *Australian War Memorial Website*. Talk transcript. 1. septembar 2014.
- Green, H.M. "The Bush Ballad." *Twentieth Century Australian Literary Criticism*. Ed. Clement Semmler. Melbourne: Oxford University Press, 1967. 224-228. Print.
- Matthews, Brian. "Lawson, Henry (1867–1922)." *Australian Dictionary of Biography*. Vol. 10. Melbourne: Melbourne University Press, 1986. *Australian Dictionary of Biography*. Web. 22. avgust 2014.
- Midford, Sarah. "From Achilles to Anzac: Heroism in the Dardanelles from antiquity to the Great War." *ASCS 31 [2010] Proceedings*. Ed. Neil O'Sullivan. Web. 31. avgust 2014.
- . "Constructing the 'Australian Iliad': Ancient Heroes and Anzac Diggers in the Dardanelles." *Melbourne Historical Journal*, special issue 2 (2011): 59-79. *Academia.edu*. Web. 31. avgust 2014.
- Pearson, Bill. *Henry Lawson among Maoris*. Wellington: Reed Publishing (NZ) Ltd, 1968. *New Zealand Texts Collection*. Web. 2. februar 2015.
- Semmler, Clement. "Paterson, Andrew Barton (Banjo) (1864–1941)." *Australian Dictionary of Biography*. Vol. 11. Melbourne: Melbourne University Press, 1988. *Australian Dictionary of Biography*. Web. 22. avgust 2014.

“The Man from Snowy River.” *Corryong Courier*. 6 Aug. 1914. *National Library of Australia Trove*. Web. 11. januar 2015.

b) Kristofer Brennan

Buhagiar, Michael. “The Erotic Secret Heart of Christopher Brennan’s *Poems 1913*.” *Sydney Studies in English* 38 (2012): 110-131. Web. 23. septembar 2013.

Clark, Axel. “Brennan, Christopher John (1870–1932)”. *Australian Dictionary of Biography*. Vol. 7. Melbourne: Melbourne University Press, 1979. *Australian Dictionary of Biography*. Web. 6. novembar 2013.

Hansord, Katrina. “C.J. Brennan’s Lilith: Representations of female sexuality in *Poems [1913]*.” *Journal of the Association for the Study of Australian Literature* 9 (2009): 1-10. Web. 23. septembar 2013.

Macainsh, Noel. “Christopher Brennan’s Poetics.” *The Pathos of Distance*. By Macainsh. 41-62. *Australian Nietzsche Society*. Web. 13. april 2013.

c) Kenet Slesor

Foyle, Lindsay. “The Life and Death of Joe Lynch.” *Quadrant Online* (October 1, 2012): n.pag. Web. 15. april 2014.

Haft, Adele J. “Introduction to Maps and Mapping in Kenneth Slessor’s Poetic Sequence *The Atlas*.” *Cartographic Perspectives* 70 (2011): 5-43. Web. 11. mart 2014.

---. “Who’s ‘The King of Cuckooz’? Maps and Mapping in Kenneth Slessor’s Poetic Sequence *The Atlas*.” *Cartographic Perspectives* 71 (2012): 5-51. Web. 11. mart 2014.

---. “John Ogilby, Post-Roads, and the ‘Unmapped Savanna of Dumb Shades’: Maps and Mapping in Kenneth Slessor’s Poetic Sequence *The Atlas*, Part Two.” *Cartographic Perspectives* 72 (2012): 27-66. Web. 11. mart 2014.

---. “Imagining Space and Time in Kenneth Slessor’s ‘Dutch Seacost’ and Joan Blaeu’s Town Atlas of the Netherlands: Maps and Mapping in Kenneth Slessor’s Poetic Sequence *The Atlas*, Part Three.” *Cartographic Perspectives* 74 (2013): 29-54. Web. 11. mart 2014.

Haskell, Dennis. "Slessor, Kenneth Adolf (1901–1971)." *Australian Dictionary of Biography*. Vol. 16. Melbourne: Melbourne University Press, 2002. *Australian Dictionary of Biography*. Web. 24. april 2014.

Stewart, Douglas. *A Man of Sydney: an Appreciation of Kenneth Slessor*. Melbourne: Nelson, 1977. Print.

d) Ern Meli

Ashcroft, Bill. "Reading Carey Reading Malley." *Australian Literary Studies* 21.4 (2004): 28-39. *Academic Search Complete*. Web. 10. avgust 2012.

Herron, Patrick. "Ruthven's *Faking Literature*, Forging Literature and Faking Forged Literature." *Jacket Magazine* 17 (June 2002): n.pag. Web. 16. avgust 2014.

Heyward, Michael. "The Importance of Being Ern." *National Review* (April 17, 1995): 66-68. *MasterFILE Premier*. Web. 20. avgust 2012.

Kane, Paul. "An Australian Hoax." *Raritan* 11.2 (Fall 1991): n.pag. *MasterFILE Premier*. Web. 20. avgust 2012.

Keri, Piter. *Moj krivotvoreni život*. Prev. Milan Marković. 2003. Beograd: Laguna, 2009. Print.

Kershaw, Alister. "Ethel's Storm in a Teacup." *Australian Book Review* (October 2003): 64. *Flinders University Archive*. Web. 20. avgust 2012.

Musgrave, David and Peter Kirkpatrick. "Friction as a Social Process: Reading Ern Malley." *Davidmusgrave.com*. Web. 20. avgust 2012.

Thompson, John. "The Ern Malley Story." *Jacket Magazine* 17 (June 2002): n.pag. Web. 16. avgust 2014.

e) Džudit Rajt

Brunet, Sandra. "Rewriting the Landscape: Judith Wright's Fragile Land and Haunted Self." *Journal of the Association for the Study of Australian Literature* (1997): 64-69. Web. 11. mart 2015.

Davidson, Toby. "'An Entangled Kind of Haunting': Judith Wright and *Uncanny Australia*." *Philament* 13, Hauntings (December 2008): 1-19. Web. 10. septembar 2014.

- Eagle, Chester. "Judith Wright: from *The Moving Image* to *Fourth Quarter*." *OZLIT 2nd Series (Truthful Fictions)*. By Eagle. 284-293. *Trojan Press*. Web. 8. septembar 2014.
- Harris, Stephen. "'Narratives from Another Creek': Judith Wright and the Poetics of Water in Australia." *Journal of Ecocriticism* 1.2, Poetic Ecologies (July 2009): 11-20. Web. 20. oktobar 2012.
- Hawke, John. "The Moving Image: Judith Wright's Symbolist Language." *Southerly* 61.1 (2001): 160-178. *Pdflibrary.org*: n.pag. Web. 10. septembar 2014.
- Kohn, Jenny. "Longing to Belong: Judith Wright's Poetics of Place." *COLLOQUY text theory critique* 12 (2006): 114-124. Web. 10. septembar 2014.
- Smith, Greg. "We are Turned into a Great Tree: Judith Wright's Strange Word about Trees." *Australian eJournal of Theology* 7 (June 2006): 1-8. Web. 10. septembar 2014.

f) Ostali pesnici

- Atherton, Cassandra. "'Fuck All Editors': The Ern Malley Affair and Gwen Harwood's *Bulletin* Scandal." *Jumping the Queue*. Eds. Espak, Gabrielle T., Scott Fatnowna and Denise Woods. St. Lucia, Qld.: University of Queensland Press, 2002. 151-159. Print.
- Brissenden, Alan. Introduction. *The Angry Penguin: Selected Poems of Max Harris*. By Max Harris. Canberra: National Library of Australia, 1996. vii-xx. Print.
- Phillips, A.A. Introduction. *Australian Poets: Bernard O'Dowd*. By Bernard O'Dowd. Sydney: Angus and Robertson, 1963. vi-xiii. Print.
- Stewart, Douglas. Introduction. *Australian Poets: Hugh McCrae*. By Hugh McCrae. Sydney: Angus and Robertson, 1966. v-xvi. Print.
- Wright, Judith. Introduction. *Australian Poets: Shaw Neilson*. By Shaw Neilson. Sydney: Angus and Robertson, 1963. vi-x. Print.

V Ostala citirana literatura

- Cheater, Christine. "Review of *The Country of Lost Children: an Australian Anxiety* by Peter Pierce." *The Electronic Journal of Australian and New Zealand History* (07-09-2000): n.pag. Web. 23. avgust 2014.
- Eliot, T.S. "Tradition and the Individual Talent." 1919. *Perspecta* 19 (1982): 36-42. *JSTOR Archive*. Web. 20. avgust 2012.

- Ingamells, Rex. "Conditional Culture." *The Oxford Anthology of Australian Literature*. Eds. Kramer, Leonie and Adrian Mitchell. Melbourne: Oxford University Press, 1985. 199-200. Print.
- Lang, Andrew. *The Brown Fairy Book*. *The Project Gutenberg*. 17 Jan. 2009. Web. 18. avgust 2014.
- Lindsay, Norman. *Creative Effort: an Essay in Affirmation*. Sydney: Art in Australia, 1920. *Internet Archive*. Web. 30. novembar 2014.
- Shaw, A.G.L. *The Story of Australia*. 1955. London: Faber and Faber Limited, 1975. Print.
- Taleb, Nassim Nicholas. *The Black Swan: The Impact of the Highly Improbable*. New York: Random House, 2007. Print.
- Vejts, Tom. „Četiri pesme.“ Prev. Ivan Velisavljević. *Mostovi: časopis za prevodnu književnost* 159-160 (2014): 163-169. Beograd: Udruženje književnih prevodilaca Srbije. Print.

Biografija autora

Tijana Parezanović je rođena 1983. godine u Beogradu, gde je 2007. završila studije engleskog jezika i književnosti na Filološkom fakultetu. Od 2007. do 2012. godine radila je kao honorarni saradnik i saradnik doktorand na Katedri za anglistiku pri matičnom fakultetu. Od 2009. zaposlena je na Fakultetu za strane jezike pri Alfa univerzitetu u Beogradu, najpre kao saradnik u nastavi, a od 2010. kao asistent za naučnu oblast Anglistika. U okviru nastavnih aktivnosti izvodi časove vežbanja iz nekoliko kurseva o britanskoj i američkoj književnosti 19. i 20. veka i vežbe prevođenja na sve četiri godine osnovnih studija. Šire oblasti naučnog interesovanja su joj moderna i savremena književnost na engleskom jeziku, postkolonijalna književnost, popularna kultura i teorija i praksa prevođenja. Književnim prevođenjem aktivno se bavi od 2007. godine, kroz saradnju sa nekoliko izdavačkih kuća. Član je Udruženja književnih prevodilaca Srbije, Udruženja konferencijskih prevodilaca Srbije i Udruženja anglista Srbije. Izvršna je urednica časopisa *[sic] – a journal of literature, culture and literary translation*. Učestvovala je sa izlaganjima na trinaest domaćih i međunarodnih konferencija i u letnjoj školi *The Politics of Difference* (septembar 2013, Zadar). Od 2012. godine obavlja dužnosti generalnog sekretara naučnog skupa koji se godišnje održava na Fakultetu za strane jezike i učestvuje u priređivanju zbornika radova. Do sada je u naučnim časopisima, tematskim zbornicima i priređenim knjigama objavila 13 originalnih i preglednih naučnih radova, samostalno i u koautorstvu.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписана _____ Тијана В. Парезановић _____

број уписа _____ 08179д _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Митске структуре у аустралијској поезији од 1890. до 1960. године

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, **3.04.2015.**

Тијана Парезановић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске
верзије докторског рада**

Име и презиме аутора _____ Тијана В. Парезановић _____

Број уписа _____ 08179д _____

Студијски програм _____ докторске академске студије _____

Наслов рада _____ Митске структуре у аустралијској поезији од 1890. до 1960. године _____

Ментор _____ проф. др Зоран Пауновић _____

Потписани _____ Тијана Парезановић _____

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предала за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, **3.04.2015.**

Тијана Парезановић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Митске структуре у аустралијској поезији од 1890. до 1960. године

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предала сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучила.

1. Ауторство
2. Ауторство – некомерцијално
- ☒ 3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, **3.04.2015.**

Јулијана Тафезановић

1. Ауторство - Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. Ауторство – некомерцијално. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. Ауторство - некомерцијално – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. Ауторство – без прераде. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. Ауторство - делити под истим условима. Дозвољавање умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.