

O MITU LIJEPE VIDE U USMENOJ I PISANOJ KNJIŽEVNOSTI

Mit deluje v izvornem sobesedilu (ustno slovstvo) drugače kakor v neizvirnem (pisano slovstvo). Prvi način določa predvsem mitska zavest; ta je nemetaforična in samosvoje pojmuje prostor in čas. To potrjuje tudi motiv lepe Vide v ustnem slovstvu. Isti motiv v pisanim slovstvu, tj. v Cankarjevi drami, kaže, da v neizvirnem sobesedilu preprosta oblika mita dobiva značilnosti mita sodobnosti, in sicer mita čakanja. V prvem primeru je bil mit zares jezik, medtem ko je v drugem preobličen v metajezik.

A myth in its simple form may appear in an original or secondary context. The manner of its functioning in either context is exemplified here by the myth of fair Vida in Slovene literature.

Kada se govori o mitu u XX. stoljeću, često se izgovara riječ remitologizacija, koja podrazumijeva povećan interes ne samo pisaca, nego i filozofa, sociologa, antropologa, književnih znanstvenika i drugih za mit. Suprotan proces, demitologizacija, karakterizirao je prosvjetiteljstvo XVIII. stoljeća kao i pozitivizam XIX. stoljeća.

Zašto se u XX. stoljeću, pored ostalog, i ono književno i ono književnoteorijsko okreće mitu? Vraćanje mitu nije puko vraćanje u prošlost, nije samo izraz nostalgije za njom. Smisao je mitologizma XX. stoljeća više »u očitovanju izvesnih nepromenljivih, večnih ishodišta, pozitivnih ili negativnih, koja se naziru kroz bujicu iskustvene svakidašnjice i istorijskih promena. Mitologizam je prouzrokovao da se prevaziđu socijalno-istorijske i prostorno-vremenske granice.«¹ Prema mišljenju E. M. Meletinskoga prisutnost mita u književnosti XX. stoljeća povezana je prvenstveno s idejom ponavljanja, sveopće zamjenljivosti heroja, cikličnosti, historijske i psihološke »zatvorenosti« čovjekovog svijeta.²

Budući da mit/ovi današnjice (ako se prvenstveno misli na zapadnoevropski svijet) ne živi na način Homerovog vremena, budući da se govori o mitologiji koja se živi³ i o onoj za koju se to ne može tvrditi, neće biti na odmet pogledati kako isti mit funkcioniše u usmenoj i pisanoj književnosti.

I U usmenoj književnosti

Kao predložak iz usmene književnosti poslužiti će tekst/ovi s motivom lijepe Vide, koji je u usmenom stvaralaštvu doživio brojne obrade, ponekad i vidljivo različite. Budući da i Ivan Cankar (a upravo će nam on, odnosno njegovo stvaralaštvo poslužiti kao predložak iz pisane književnosti) svojim dramskim stvaralaštvom oživljava isti motiv, potrebno je uočiti osnovne strukturne elemente

¹ E. M. Meletinski, *Poetika mita* (Beograd: Nolit, [1983?]), 302.

² O navedenom je pisao Meletinski u tekstu *Mitološke teorije XX veka na Zapadu, Mit, tradicija, savremenost*, Argumenti (Beograd: Delo, 1972), 816–26.

³ O tome usporedi K. Kerényi, O poreklu i osnovi mitologije, *Mit, tradicija, savremenost*, 313–27.

mita o lijepoj Vidi u usmenom stvaralaštvu, kako bi se moglo odrediti što Cankar od ponudenog mita aktualizira i na koji način.

Naime, poznato je da je u srednjem vijeku u hijerarhiji jezika prvo mjesto zauzimao latinski, kao jedini jezik pismenosti. Bio je pristupačan relativno malom broju ljudi, uglavnom svećenicima, dok je najbrojniji sloj feudalne Evrope – seljaštvo – registrirao, pamtio i prenosio na sljedeće generacije određene događaje uz pomoć narodne pjesme na narodnom jeziku. Osobine narodne pjesme proizlaze iz njezine bliske povezanosti s melodijom i usmenom komunikacijom:

»Ljudska pesem se razlikuje od umetne po načinu življenja, zanjo je značilen ustni slog in variantnost, njena produkcija in reprodukcija sta si zelo blizu. Ljudska pesem ne pozna originalnosti.«⁴ Da je jedna od osnovnih karakteristika narodne pjesme varijantnost, a ne originalnost, potvrđuju i pjesme o lijepoj Vidi. Naime, Ivan Grafenauer je u svojoj monografiji⁵ naveo devetnaest varijanti pjesme o lijepoj Vidi, koje je zatim svrstao u tri veće skupine:

Vsem je skupno, da zamorec, torej nekristjan, po ljudskem mišljenju 'pogan', 'nevernik', mlado ženo – mater na neki način zvabi na ladjo in jo odpelje, razločujejo se pa zlasti glede usode ugrabljene žene po ugrabitvi.⁶

S obzirom na sudbinu mlade žene–majke, koja je čeka nakon otmice, postoje sljedeće skupine varijanti:

– varijante s tragičnim završetkom, jer Vida ne želi biti nevjerniku/nekršćaninu prilježnica i ropkinja, zbog čega skoči u more i utopi se;

– varijante sa sretnim završetkom, u kojima Arapin odvodi Vidu u pogansku španjolsku zemlju, pri čemu ona postaje njegova prilježnica, gospođa i gospodarica; Vida se vraća iz tuđine u rodni kraj na čudesan način (uz pomoć sunča ili joj u tome pomaže muž Arapin), uzima sa sobom svog odraslog sina i svi se zajedno vraćaju u novi, španjolski dom;

– varijante s elegičnim zaključkom, u kojima Arapin odvodi Vidu u španjolski kraj iz kojega povratak nije moguć; na dvoru španjolske kraljice doji kraljevića, zbog čega njena vjera nije u opasnosti pred nevjernikom-nekršćaninom.

Utvrđeno je da pjesnički tekstovi iz usmene književnosti, koji na sebi svojstven način obrađuju motiv lijepe Vide, imaju u svojoj osnovi događaj koji se stvarno dogodio – arapske otmice po Sredozemlju⁷, a što je ujedno i jedna od bitnih

⁴ Marko Terseglav, *Ljudsko pesništvo*, Literarni leksikon – Študije, 32 (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1987), 15.

⁵ Motiv lijepe Vide, prve dame slovenske književnosti (M. Kmecl), suštinski je vezan uz biće slovenskog naroda, što potvrđuju i dvije iscrpne monografije o navedenom motivu: Ivana Grafenauera *Lepa Vida: Študija o izvoru, razvoju in razkroju narodne balade o lepi Vidi* (Ljubljana: AZU, 1943), 399, i Jože Pogačnika *Slovenska Lepa Vida ali hoja za rožo čudotvorno: Motiv lepe Vide v slovenski književnosti* (Ljubljana: Cankarjeva založba, 1988), 318 + (V). Prva govori o motivu lijepe Vide u narodnom stvaralaštvu, a druga je »nekakšno nadaljevanje ali drugi del Grafenauerjeve knjige« (Jože Pogačnik, n. d., 11).

⁶ Ivan Grafenauer, n. d., 19.

⁷ »Kulturnozgodovinsko ozadje je pokazalo tudi dobo, v kateri je morala ta prvotna balada nastati. To je bila doba od IX–XI. stoletja, doba, v kateri so Arabci-Mavri neovirano plenili po vseh obrežjih Zahodnega Sredozemlja in globoko v notranjost dežele (...), oblegali Dubrovnik (866) in plenili po Jadranu do Gradeža (875), uplenjene sužnje pa vozili v afriška i španska pristanišča in tam prodajali« (Ivan Grafenauer, n. d., 126–27).

odrednica mita kao jednostavnog oblika: »V jedru mita je bil vedno resničen dogodek, ki je neposredno vplival na način življenja in bil je usoden za celotno skupnost.«⁸

U varijantama s tragičnim završetkom Vidin skok u more/smrt razotkriva bitne odrednice funkcioniranja mita, a to su: pretvaranje kaosa u kozmos (Arapin svojom poganošću prijeti Vidinoj kršćanskoj vjeri, što znači da Vidinom uređenom svijetu prijete destruktivni elementi, koje čin smrti neutralizira, pretvarajući prijeteći kaos u kozmos); zamjenjivanje prolaznosti svakodnevice mitskom vječnošću (Vida je svjesna da svojom smrću sigurno dopijeva u raj, a raj funkcionira kao izrazito mitski svijet⁹, dakle mitska vječnost dominira mitskim prostorom) i binarnost kao bitnu odrednicu mitske situacije (u varijantama s tragičnim završetkom binarnost najbolje odražava spoj život – smrt).

U skupini varijanti sa sretnim završetkom pojavljuju se, u odnosu na prethodnu, kao novi sljedeći elementi: izostaje tragičan skok u more, zbog čega radnja započinje i završava na istom mjestu: rodnom kraju, što znači da Vidino premještanje iz jednog locusa u drugi nije uvjetovalo i promjenu njezine ličnosti (što je inače jedna od bitnih osobina mitskog prostora); zatim, pojavljuju se sunce i mjesec, kao novi likovi koji ne funkcioniraju kao dekorativan okvir, već kao likovi s osobinama ljudskoga. Mitska veličina Vidinog lika sadržana je u njezinom neprihvaćanju života koji joj nudi crni Arpin, nego se vraća u stari dom, tj. odraslom sinu i mužu, koji je, vjerojatno i dalje, ostao zao muž /hudi muž/. Činjenica da se Vida vraća zlom mužu govori o dvije stvari: prvo – naznačuje problem krize braka i drugo – Vidin povratak nosi u sebi protuslovlje »uživati u nesreći«, jer Vida je, s jedne strane, sretna zbog povratka u stari dom, ali je, s druge strane, i nesretna, jer u starom domu još uvijek živi zao muž. Opisana situacija, dakle, utemeljena je na spoju suprotnosti sreća – nesreća, odnosno održava binarnost kao bitnu odrednicu mitske situacije.

Tragičnost, koja je predstavljala srž prve skupine varijanti i uživanje u nesreći, kao srž druge skupine varijanti, biva u trećoj skupini varijanti zamijenjena elegičnošću, jer aktivan otpor (skok u more/smrt), odnosno povratak u stari dom zamjenjuje pasivno mirenje s kajanjem. Varijante s elegičnim zaključkom donose nove elemente vezane za Vidin lik. Naime, u trenutku kada postaje svjesna situacije u kojoj se nalazi i u kojoj Arapin nije iscjelitelj, već otmičar, ona ne nalazi u sebi onu mitsku hrabrost koja bi joj omogućila da sama izabere smrt. Vidina kolebljivost biva kažnjena premještanjem iz jednog locusa u drugi. Locus koji funkcionira kao mitološki shvaćen prostor ima sposobnost i moć oblikovanja, modeliranja drugih, novih osoba.¹⁰ U ovoj skupini varijanti o lijepoj Vidi kao mitski locus funkcionira daleka španjolska zemlja, jer upravo ona determinira novi, drugačiji Vidin lik i ponašanje. U novom, drugom locusu Vida negira postojanje prvoga locusa (a on obuhvaća stari dom: sinovljevi plač i muževljevo kašljanje). Vidina nespремnost da prizna egzistentnost prvoga locusa, potvrđuje kao ispravnu

⁸ Marko Terseglav, n. d., 61.

⁹ O tome usporedi Milan Komnenić, Krilata misao pod sumnjom, *Mit, tradicija savremenost*, 353–63.

¹⁰ O tome usporedi J. M. Lotman i B. A. Uspenski, Mit – ime – kultura, *Izraz* 1 (1974). 1–21.

pretpostavku, da je drugi locus sazdan na principima mitološki shvaćenog prostora, jer je potpuno ovladao Vidinim likom i svojom mitskom snagom izmodelirao novu osobu. Vida iz prvog locusa je žalosna, a Vida iz drugog locusa stvarnu žalost ne želi priznati, zbog čega ponovo pred sobom imamo situaciju koja održava spoj suprotnosti, odnosno binarnost kao bitno određenje mitske situacije.

Dakle, navedene tri skupine varijanti, koje obrađuju motiv lijepe Vide, pokazale su na koji način funkcionira jednostavni oblik mita u izvornom kontekstu, tj. u vremenu kada je mit bio shvaćen kao način života, zatim su pokazale osnovne osobine mitskog vremena i prostora, te osnovni princip na kojemu je utemeljena mitska situacija. Navedeno treba proširiti još i činjenicom, da mitsku svijest ne karakterizira pamćenje svih individualnih posebnosti nekog lika, već pamćenje posebnoga koje je svedeno na tipično, na obrazac, na arhetip. U navedene tri skupine varijanti o motivu lijepe Vide oblikom mita su zahvaćene, tj. na arhetip svedene sljedeće Vidine najjače naglašene crte: u varijanti s tragičnim završetkom mit zahvaća trenutak aktivnog otpora (smrt); u varijanti sa sretnim završetkom zahvaća sreću ili točnije rečeno »nesretnu sreću«, a u varijanti s elegičnim zaključkom mit zahvaća pasivno trajanje, odnosno čežnju.

2 U Cankarevom tekstu *Lepa Vida*

Cankareva se umjetnička obrada lijepovidinskog motiva naslanja na Prešernovu viziju lijepe Vide: »Igra, ki jo je Cankar imenoval dramska pesnitev, povzema motiv po Prešernovi priredbi ljudske pesmi o lepi Vidi, prestavlja pa ga v sodobno okolje in mu daje tipično idejno podlago.«¹¹ Iako Ivan Grafenauer tvrdi da Cankareva Lijepa Vida u biti i nije Vida iz narodne pjesme, ipak treba uočiti da na posredan način neke karakteristike narodne Vide postoje, jer, ako je Prešernova Vida najvećim dijelom naslonjena na Rudež-Smoleovu varijantu narodne Vide, a Cankareva na Prešernovu, onda i Cankareva Vida sadrži nešto od narodnog motiva.

Dramu je Cankar završio u travnju 1911. godine ali sama je ideja dugo sazrijevala u piscu: godine 1904. objavio je crticu istog naslova, s nagoviještenom čežnjom kao jedinog pravog stvarnosti i kao jedinog pravog života. Cankarevi mladenački tekstovi (posebno *Življenje in smrt Petra Novljana* i četvrta noć *Nine* kako ističe Dušan Moravec, priređivač pete knjige Cankarevog sabranog djela) potvrđuju prisutnost motiva čežnje. Iza toga slijedi napisan samo prvi čin drame *Hrepenenje*: »Prav tisto leto, ko je napisal *Nino*, je želel pripraviti Cankar tudi dramsko upodobitev zgodbe o lepi Vidi (1906), končal pa je le prvo dejanje drame z imenom *Hrepenenje*.«¹² Tek je pet godina kasnije bila završena drama *Lijepa Vida*.

¹¹ Janko Kos, *Pregled slovenskega slovstva* (DZS, 1987), 232.

¹² Dušan Moravec, u knjizi Ivan Cankar, *Zbrano delo*, V (Ljubljana: DZS, 1969), 207.

2.1 Čežnja kao označujuće bez označenoga

Već je bilo rečeno da je mit u skupini varijanti iz usmene književnosti o lijepoj Vidi s elegičnim zaključkom zahvatio i učinio arhetipom, paradigmatičnim djelom – pasivno trajanje/čežnju, a u svom dramskom tekstu Cankar želi pokazati kako je jedino čežnja ono primjerno djelo/čin koje je vrijedno oponašanje, ponavljanja i oživljavanja; sve drugo je bez značenja: crni Arapin, španjolska kraljica, stari muž, bolesno dijete.

Način na koji Cankar oživljava arhetip, način na koji ga čini suvremenim, odgovara postupcima koji su evidentni u jednom suvremenom mitu – mitu Čekanja. Naime, mit današnjeg doba ne karakterizira jedinstvo mita i jezika, kao u vrijeme Homera, jer mit danas uzima jezik kao jezik–objekt, kako kaže Roland Barthes, kako bi izgradio jedan novi jezik, metajezik. Barthesovo poimanje mita kao semiološkog sistema objašnjava o čemu je riječ: svaka semiologija podrazumijeva odnos između dva elementa, označujućeg i označenog, a ono što ih povezuje jeste znak. Navedena trodimenzionalnost prisutna je i u mitu:

Ali mit je osoben sistem, jer se on temelji na jednom semiološkom sloju koji postoji pre njega: on je drugostepeni semiološki sistem. Ono što je u prvom sistemu znak (to jest, asocijativni zbir pojma i slike), postaje u drugom sistemu označujuće. (...) mit sadrži dva semiološka sistema, od kojih je jedan (u odnosu na drugi) razgrađen: s jedne strane lingvistički sistem (...) koji ću nazvati jezikom–objektom, jer je on jezik koji mit uzima da bi izgradio vlastiti sistem; s druge strane sami mit koji ću nazvati metajezikom, jer je on drugostepeni jezik, u kome se govori o prvom.¹³

Ako je mit drugostepeni znak¹⁴ čije je označujuće odnosno forma već sama po sebi znak, onda je mit Čekanja poseban mit, čija se suština iscrpljuje u samom označujućem:

Forma ili označujuće ostaje u Čekanju da usamljeno lebdi. Čekanje je označavanje nečega, u kojem postoji ono što čeka ali ne i ono što se čeka, utoliko je Čekanje – Čekanje. Čekajuće isključuje čekano, jer da je drugačije, da je čekano tu, Čekanje ne bi bilo ono samo. U tom smislu Čekanje jest najčistija forma, koja nije znak nego jedino njegov konstitutivni deo.¹⁵

Ono što u drami funkcionira kao označujuće/čekajuće su likovi: Poljanec, Dioniz, Mrva, Damjan, Dolinar, a označeno/čekano je lijepa Vida, koja nije ovdje, jer je to osnovni preduvjet da Čekanje bude realizirano kao takvo.

Čekanje prožima cijelu dramu, jer, ako se Vida i pojavi, već u sljedećem trenutku njeno pojavljivanje biva osporeno, dovedeno u pitanje. Osporavanje, sumnju izriču: oni koji čekaju, oni koji čekanje ne prihvaćaju kao jedini smisao života i, na kraju, to čini i sama Vida. Citati iz drame to najbolje potvrđuju:

Damjan se pita:

Ali se je to godilo noćoj, ali se je godilo pred zdavnimi leti? (...) Ali sem jo videl s temi živimi očmi, ali pa z očmi spomina... tistega spomina, ki oznanja smrt... (81.)¹⁶

¹³ Roland Barthes, *Književnost, mitologija, semiologija* (Beograd: Nolit, 1979), 234–35.

¹⁴ O mitu kao drugostepenom znaku vizualno govori i grafički prikaz u knjizi Louis Jean Calvet, *Rolan Bart*, Biblioteka XX vek (Beograd: BIGZ, 1976), 43.

¹⁵ Jovica Aćin, *Čekaonica/mitski prostor, Mit, tradicija, savremenost*, 880.

¹⁶ Ovaj, kao i svi drugi citati iz teksta *Lijepa Vida* bit će citirani prema Ivan Cankar, *Zbrano delo*, V (Ljubljana: DZS, 1969), i to na sljedeći način: na kraju citiranog teksta bit će naveden u zagradi broj stranice na kojoj se citat nalazi.

Poljanec govori:

Zdelo se mi je, kakor da je govorila z nami od onkraj morja, od onkraj zvezd... (...) Daleč je, daleč, ne vrne se več... (81.)

Milena, pokrivši oči Dolinaru, govori:

Sanje so bile! Ne kliči je, ne glej za njo! (Mu odkrije oči.) Kje je? Ni je – nikoli je ni bilo, sanje so bile! (97.)

Vida sama govori Dolinaru:

Odpi na stečaj vse duri in vsa okna, da bodo sijala vsa sonca v ta tvoj sončni hram: glej, tvoje jutro! Vzdrami se, vesel ga pozdravi – sanje so bile! (97.)

Čekajući, dakle, jednostavno i očigledno opredeljuje čekanje/čežnju kao označujuće bez označenoga.

2.2 Čekaonica – prostor Čekanja

Kao što se svaki mit događa u određenom prostoru, tako se i mit Čekanja odvija u mitskom prostoru zvanom čekaonica. Čekaonica spaja kontfaste elemente: vanjski i unutrašnji prostor, svjetlost i tminu. Cankareva čekaonica je čak i scenski naglašena: »Pozorišće je za par pedi *niže od rampe*, kakor pogreznjeno.« (71, potrcrt. Z. Š.) Scena je tako uređena u I. i III. činu, dok u II. činu mitski, zatvoreni prostor narušava profanost vanjskog svijeta, jer je riječ o sobi koja ima verandu i u koju prodiru zraci sunca.

S obzirom na to koji se lik pojavljuje u određenom prostoru, može se govoriti o likovima unutrašnjosti i likovima vanjskosti. Iz vanjskog svijeta u unutrašnji ulaze: Damjan, Dioniz, Mrva, Dolinar, ali njihova je sudbina suštinski vezana za prostor u kojemu se čeka. U I. i III. činu je Poljanec, a u II. Dolinar sudbinski vezan za unutrašnjost, dok su njihova suprotnost Liječnik i Milena, jer se njihova sudbina ne rješava u sobi–čekaonici, već u vanjskosti. Njima je potrebno proljeće, sunce, a ne sjenke i priviđenja. Vida je iznad prvog i drugog prostora, jer ona pripada onostranom, neiskustvenom svijetu, jer se ona kao simbol čežnje ne može realizirati ni u vanjskom ni u unutrašnjem svijetu, nego, u krajnjem slučaju, samo u smrti ili onostranosti, negdje izvan stvarnog života.

Vidin lik karakterizira kretanje prema vječnom naprijed, prema zvijezdama, a jedini lik koji je u tome može slijediti jest Dioniz. Zato taj lik funkcionira kao afirmacija života, jer uspijeva doseći svoju lijepu Vidu. Njegova čežnja je doista velika i u trenutku kada dostiže vrhunac, djeluje u smislu mitskog poistovjećivanja imena i imenovanoga, tj. kao poistovjećivanje imena i tvorenja. Naime, sve do trenutka kada Dioniz izgovara riječi: »Zdaj gre po stopnicah, po hodniku... zdaj je pred durmi... Vida!« (79) – Vidino se ime uopće ne izgovara. (Izuzetak je samo priča koju pripovijeda Poljanec i koja se ne odnosi na stvarnost čekajućih!) Kada se govori o Vidi koja se čeka u sadašnjosti, upotrebljavaju se samo lične zamjenice, kao npr. »Ne bo je do polnoči.« (71); »Ne bova je dočakala.« (73); »Dočakala jo bova ... će nocoj ne, pa jutri!« (73); »Kje je ona?« (75); »Kaj sem jaz nji?« (75);

»Kadar *jo* vidim, bi *jo* najrajši udaril, naravnost v tisti beli obraz, na tiste svete oči, nato bi pokleknil *prednjo*« (78; potcrt. Z. Š.).

Kada Dioniz izgovori njeno ime – Vida – ona se doista i pojavljuje, jer u didaskaliji piše: »Na pragu v ozadju stoji Vida.« (79.) Izgovoreno ime prati Vidino pojavljivanje, a: »Uopšte uzev, biće i život su tako usko povezani sa imenom, da je čovek shvaćen kao neposredno prisutan i doživljen kao delotvoran, sve dotle dokle mu ime traje i biva izgovarano. (...) Ime nastupa kao predstavnik ličnosti, reći ime podaruje moć onom ko ga izgovori.«¹⁷ Dioniz prvi izgovara ime – Vida – i ona se pojavljuje, stvara pred očima onih koji čekaju, jer ona dolazi po naređenju njihove čežnje, njen je dolazak pripreman slutnjama.

Mitski prostor (čekaonica), koji je u drami ispunjen čežnjom, sagrađen je na principu kontrasta, jer predstavlja sudar različitih zakonitosti, jer se nalazi između dva svijeta: vanjskog i unutrašnjeg, dana i tmine, a:

Mitska logika se obilato služi binarnim (dvojnim) opozicijama čulnih svojstava, savlađujući, na taj način, »neprekidnost« opažanja okolnog sveta izdvajanjem diskretnih »kadrova« sa suprotnim predznacima. Ti kontrasti se sve više semantizuju i ideologizuju, pretvarajući se u razne načine izražavanja osnovnih antinomija kao što su život/smrt i sl.¹⁸

Cankareva *Lijepa Vida* svojim brojnim binarnim opozicijama potvrđuje navedenu mitsku logiku. Osim već navedenih opozicija (vanjsko – unutrašnje, dan – tmina), mogu se navesti i sljedeće: čežnja – realizacija čežnje, život – smrt, čekano – čekajuće, gore – dolje, dinamičnost – statičnost, ustajanje – sjedenje, toplo – hladno, itd. Drugi članovi navedenih binarnih opozicija (unutrašnje, tmina, realizacija čežnje, smrt, čekajuće, dolje, statičnost, sjedenje, hladno) opredeljuje jednu figuru čekanja, a to je – *tamnica*.¹⁹ Riječ *tamnica* je u tekstu i eksplicite izrečena, jer Mrva govori:

Resnica so te črne, vlažne stene, resnica je ta ječa, ki nam ni uklenila samo telesa, temveč tudi srce in misel, resnica je naša čisto živinska lakota po kosu belega kruha in po žarku belega sonca (...) in resnica je naš strah pred smrtjo in strahopetnost pred samomorom... (76, potcrt. Z. Š.)

Tamnica je tamno čekanje; u njoj se čeka na slobodu koja rijetko kada biva i dočekana, jer slobodu treba zadobiti, a ne dočekati. Zatvor/tamnica »je prinuda na Čekanje najgore vrste, prognaništvo koje bi se, štoviše, moglo da shvati i kao istinski dom čovekov. U tamnici nije teško razmišljati o sunčanom zavičaju.«²⁰ U tom smislu treba shvatiti t (a) m (n) i c u u kojoj Poljanec, Dolinar, Mrva, Damjan, Dioniz čekaju lijepu Vidu, jer njihov istinski, ljudski dom jest prostor čekanja:

Cankar si je (...) postavil vprašanje, ali se hrepenenje sploh ne more realizirati in ali se realizira vedno le v svojem nasprotju. Našel je svoj odgovor. Če se hrepenenje uresniči v nasprotju potem je bolje samo hrepeneti, ne pa si prizadevati za realizacijo.²¹

¹⁷ Ernst Cassirer, *Jezik i mit: Prilog proučavanju problema imena bogova* (Novi Sad: Tribina mladih, 1972), 49–50.

¹⁸ E. M. Meletinski, *Poetika mita* (Beograd: Nolit, 170–71).

¹⁹ O figurama čekanja pisao je Jovica Aćin u ovdje već navedenom tekstu.

²⁰ Jovica Aćin, n. d., 890.

²¹ Jože Pogačnik, n. d., 129–30.

Zbog navedenih je razloga smislenije čekati/čeknuti u t(a)m(n)ici, negoli dokinuti čekanje u svojoj suprotnosti.

2.3 Predmeti čekaonice

U mitskom prostoru, sobi-čekaonici, statičnost je sveprisutna: potrebno je, i poželjno, samo čekati, ništa ne pitati i nadati se da će čekano biti dočekano, jer jedino nadanje osmišljava čekanje. Čeznja doista mora biti velika i trajna, jer jedino takva može opstati unutar crnih *zidova*, koji ograđuju prostor čekanja. Onaj tko čezne/čeka, pokušava razrušiti zidove, ali oni su postojani čuvari, oni onemogućavaju bijeg, oni su neprijatelji. Na njima se pogled zaustavlja i ono što je iza njih ljudskom oku nije dostupno. Zato Dioniz želi porušiti crne zidove koji zure iz smrti u smrt, i u tome uspijeva, jer u jednom trenutku uzvikuje: »Ti . . . jaz pojdem . . . jaz sem jo našel . . . jaz jo vidim . . . daleč . . . daleč . . . daleč . . .« (82.) Zidovi su, dakle, konstitutivni elementi čekaonice, a upotpunjeni su određenim predmetima. Tako na primjer zidovi podižu *prozore*, koji nisu dostupni svima, nego samo onima koji su dovoljno uspravni i visoki, i koji s mogućnošću gledanja kroz njih mogu prekinuti čekanje i izići. U opisu scenskog prostora I. i III. čina u didaskaliji piše: »tam je *visoko tik pod stropom omreženo okno*« (71; potcrt. Z. Š.) iz čega se zaključuje da prozor nije dostupan onima koji čekaju: previsoko je za normalnu ljudsku visinu, zamreženo je i gleda u noć u kojoj se ništa ne može vidjeti, čak i ono što se čeka. Na takav se prozor stavlja samo svijeća (i to čini Dioniz: »Noć je zunaj . . . Daj svetilko, da bo videla najino ljubezen!« Vzame svetilko-z mize, odgrne zastor na levi, stopi na mizo ter postavi svetilko na okno« (71), kako bi netko izvana mogao ući unutra, kako bi netko izvana vidio one koji čekaju.

Sljedeći element koji upotpunjuje zidove jesu *vrata*.²² Mitski prostor čekanja – čekaonica – ima samo dvojna vrata: prva su ulazna i čekaonicu povezuju s eksterijerom, a druga se vladaju po mehanizmu tajanstva. U opisu scenskog prostora u tekstu piše: »Glavni vhod je zadaj, nekoliko na desno (od gledalca); troje stopnic drži do vrat. Na desni so duri v izbo Vide in njene matere.« (71.) Glavni ulaz povezuje sobu-čekaonicu s prostranstvom prije čekanja, s onim vanjskim. Kroz njega ulaze: Damjan, Mrva, Vida, Dioniz, ali vrata koja vode u sobu Vide i njezine majke nisu dostupna ni Mrvi, ni Dionizu, ni Damjanu: ona ostaju za njih zastvorena vrata. Ulazna su vrata dostupna i običnim smrtnicima, ali ona, ipak, stvaraju napetost, jer postoji mogućnost da se ono što se čeka pojavi na njima. U tom smislu Ppljanec govori Mrvi: »Rekel si: ‚Kaj je ona meni, kaj sam jaz nji?‘ – *pa se oziraš proti durim in roke se ti tresejo*.« (76; potcrt. Z. Š.) Vrata, dakle, imaju tu moć da se

²² »Vrata su jedna od jačih simbola kršćanske ikonografije, a simboličko su značenje posjedovala i u kulturama predkršćanske Evrope. Ona označuju granicu između vidljivoga i nevidljivoga, poznatoga i nepoznatoga, ovostranoga i onostranoga, svjetla i mraka, kadšto i između profanoga i sakralnoga. U nekim vrstama usmene književnosti, u kojima je organizacija prostora još uvijek mitski izvorna, motiv vrata ima doista funkciju granice između spomenutih opozicija. Stoga se on, poput neke vrste arhetipa, mogao nametati i pjesnicima koji više nisu osjećali ili razumijevali njegovu simboličnost.« (Zoran Kravar, *Barokni opis: Funkcija i struktura opisa u hrvatskom baroknom pjesništvu*, Zagreb: SNL, 1980, 152).

na njima pojavi ono što se iščekuje, ali i da zaklone ono što je dočekano. Tako se na primjer Vida pojavljuje na vratima, ali i nestaje iza njih.

Ono što posebno naglašava suštinu vrata jeste *prag*, jer prekoračiti ga znači prijeći iz vanjskog u unutrašnje, i obrnuto. Smjer kretanja iz vanjskog u unutrašnje karakterističan je za one koji čekaju, jer, iako istupe iz unutrašnjosti, ponovo se u nju vraćaju (Dolinar odlazi na more i vraća se; Mrva pokušava otići, ali se opet vraća). Jedino Dioniz hrabro prekoračuje prag i stupa u prostor slobode, nevinosti. Damjan, Mrva, Dolinar, pa i Vida, zaustavljaju se na pragu prije nego što uđu u mračnost čekaonice, jer prekoračujući prag, izlažemo sami sebe opasnosti da nas mitski prostor preoblikuje u druge osobe, što se s Vidom i Dionizom i događa: »In komaj je prestopila prag, so njena lica splashnela, so zatemnila solze njene oči.« (84); »V ozadju se počasi duri odpro; Vida in Dioniz; obadva upognjena, prideta s trudnimi koraki« (109).

Dakle, vrata u cjelini, zajedno s pragom, kao da ukazuju na rubna mjesta ljudske egzistencije: prije njih sloboda iza njih zarobljenost, prije njih život iza njih čekanje smrti.

Kada je već čovjek zarobljen crnim zidovima koji uokviruju čekaonicu, kada je već osuđen ili se sam osudio na čekanje/čežnju, onda je iščekivanje ugodnije ako se sjedi. Zato se kaže da je *klupa* simbol, koji »uz pomoć zidova, zapoveda da se sedne.«²³ Klupa je, dakle, još jedan predmet čekaonice, koji lomi uspravnost, ali istovremeno i potiče samo čekanje, jer pomaže čovjeku da ne klone. U I. i III. činu prostor čekaonice je ispunjen predmetima koji ukazuju na nužnost sjedenja: divan, sofa, stolice. Do dolaska lijepe Vide likovi, uglavnom, sjede i čekaju. Njeno pojavljivanje prati ustajanje, uspravljanje, koje je kratkotrajno, jer se čekanje nastavlja. Klupa (tj. sofa, divan, stolice) prisiljava čovjeka da sjedne, da se odmori, kako bi i dalje mogao čekati. U III. je činu naglašenija izmjeničnost sjedenja i ustajanja, jer se sjedenje vezuje uz čekanje, a ustajanje uz vanjsko, uz slobodu nesputanu čekanjem, uz Milenu i Liječnika. Naime, samo se u II. činu pojavljuju Milena i Liječnik koji preziru sanjalice, a propovijedaju životni polet, nagoni optimizam, praktični um.

Navedeni predmeti čekaonice (zidovi, prozor, vrata, prag, klupa), dakle, svojim primarnim značajem opredjeljuju karakter čekaonice: ona zarobljava (zidovi), daje slutnju vanjskoga (prozor), u nju se ulazi ili izlazi (vrata, prag) i u njoj se čeka sjedeći (klupa).

3 Zaključne napomene

Razmišljati o jednostavnim oblicima u izvornom i neizvornom kontekstu, odnosno o načinu njihove egzistencije u usmenoj i pisanoj književnosti ne može uvijek biti potaknuto prisutnošću istog motiva i istog jednostavnog oblika i u usmenoj i u pisanoj književnosti. Ponekad se pri odabiru tekstova za komparaciju mora uzimati u obzir kao presudni kriterij upravo određena duhovna zaokuplje-

²³ Jovica Aćin, n. d., 886.

nost koja ustrojava određeni jednostavni oblik, jer književna produkcija (usmena i pisana) ne nudi uvijek materijal koji bi potvrdio obradu istog motiva i u usmenoj i u pisanoj književnosti.

U ovdje konkretnom slučaju pružila se, ipak, mogućnost razmišljanja o mitu kao jednostavnom obliku, koji je oprimgjen obradom istog motiva i u usmenoj i u pisanoj (Cankarevoj) književnosti. Uspoređujući isti motiv obrađen u dva različita medija, došlo se do spoznaja o sličnostima i razlikama. Sličnost, ako ne i identičnost, odražavaju sami naslovi (jer i tekstovi iz usmene književnosti najčešće imaju naslov kao i Cankareva drama), a naslov, ipak, nije nevažan element književnog djela. Sličnost (ili identičnost) naslova kontinuirano narušavaju različitosti unutar tekstova.

Osnovna razlika proizlazi iz činjenice da u tekstu/tekstovima iz usmene književnosti Vida živi na drugačiji način i po zakonitostima stvarnosti koje nisu evidentne i u Cankarevom tekstu. Možda nije presmjelo ustvrditi da je u prvom slučaju još uvijek riječ o mitu i jeziku kao jednom (da je sama riječ ono što kazuje: mit), a da je u drugom slučaju riječ o mitu kao drugostepenom znaku, odnosno metajeziku. U prvom se slučaju izgovoreno tako doista i osjeća i čini, odnosno mit se živi (jer mit je riječ grčkoga porijekla, koja primarno znači i jeste riječ). U tom smislu i priroda (sunce i mjesec) potvrđuje mitsku realnost, jer ona nije shvaćena kao uljepšavajući element, već kao čovjeku ravnopravan lik: »I neizmerne moći mitskih junaka, i čudesnost sveta koji oni nastanjuju odgovaraju nekritičnosti arhaičnog čovjeka: slike koje mu daje uobrazilja on teško razaznaje od predstava koje mu pruža iskustvo i slabo poznaje granice mogućeg.«²⁴ Vidin razgovor sa suncem i mjesecom, dakle, treba shvatiti doslovno bez bilo kakve simbolike, onako kako je izrečeno.

Međutim, jedinstvenost jezika i mita nije moguće pronaći u Cankarevom tekstu: jezik je postao jezik–objekt koji samo označuje. Dok je u prvom slučaju Vida bila ta koja je konstituirala mitsku stvarnost (premještanje iz jednog locusa u drugi, razgovor sa suncem, binarnost), u drugom je slučaju svedana na samo jedan segment – označeno – koji tvori mit sadašnjice. Zatim, u prvom je slučaju Vida bila ona koja je čeznula/čekala, a u drugom je postala osoba koja se čeka, za kojom se čezne, postala je simbol. Kao takva Vida više ne konstituira mitsku stvarnost sama, ona ne živi mit, jer označeno (Vida) podrazumijeva i odgovarajuće označujuće (one koji čekaju/čeznu). Zbog toga Cankareva *Lijepa Vida* jeste mit, i to mit suvremenosti koji živi po pravilima drugačije stvarnosti, po pravilima stvarnosti u kojoj jezik više nije mit, u kojoj je jezik postao jezik–objekt, a mit meta-jezik.

SUMMARY

In its original context (oral literature) the myth functions in a different manner than in its nonoriginal context (written literature). Its manner of functioning in the original context is determined primarily by the mythical consciousness, which is nonmetaphorical and marked

²⁴ *Rečnik književnih termina* (Beograd: Nolit, 1986), 439.

