

Miomir G. Petrović*

Fakultet za kulturu i medije, Megatrend univerzitet u Beogradu
Srbija

**SLIČNOSTI I RAZLIKE IZMEĐU
MIMETIČKOG PRIPOVEDANJA (μίμησις) PO ARISTOTELU
I DIEGETIČKOG PRIPOVEDANJA (διήγησις) PO PLATONU
U OKVIRIMA KREATIVNOG PISANJA ****

UDC 808.1:1(38)
Originalan naučni rad

Već prilikom prvog susreta sa terminom *kreativno pisanje*, koji je kao takav u mnogo široj upotrebi u anglo-američkom ili atlanskom kulturološkom prostoru pod nazivom *Creative Writing* (mada se taj termin koristi i u drugim kulturama i jezicima, naročito u korporativnom izdavaštvu), čitaocu se namah javlja veoma logična dilema – na koju se to vrstu pisanja misli? Odnosno, kakva je to vrsta pisanja - ukoliko već ima umetničke pretenzije - a da, sama po sebi, nije kreativna? Već u samom uvodu u pojam kreativnog pisanja treba naglasiti da svaki produkt, artefakt umetničkog pisanja, bilo da je reč o pesmi, zbirci pesama, priči, zbirci priča ili, najzad, romanu, nužno sadrži normativne elemente, načela i druge karakteristike kreativnog pisanja - ali i da svako kreativno pisanje nije nužno umetničko. Jedan od osnovnih ciljeva ove studije jeste da pokaže kako se u savremenom poimanju medija, kada je reč o pripovedanju, ono (*pripovedanje*) pojavljuje u mnogim formama i pojavnim oblicima (romanu, filmskom i televizijskom scenariju, dramu namenjenoj pozorišnoj inscenaciji, radio-drami, poeziji ali isto tako i reklamnom spotu, čija je priroda dramska odnosno narativna, TV reklami, koja poseduje dramsku radnju itd., sve do muzičkog spota, koji je najčešće takođe „priča u malom“), ali da neki od osnovnih postulata, poznatih još od davnina, iz perioda usmene književnosti, i dalje imaju jasnu imanenciju i posledice. Rečju, sve što priča priču i svako ko pripoveda mogu se podvesti pod termin kreativnog pisanja, isto onako kako se svaki artefakt kreativnog pisanja ne mora - ili jednostavno ne može - *nužno* posmatrati kao umetničko delo. U tom smislu treba razgraničiti da ono što je plod kreativnog pisanja nije nužno umetničko delo. Odnosno da književno ili, jednostavnije rečeno, pripovedalačko delo, opet, nužno sadrži karakteristike o kojima će biti reči u ovoj studiji. Od očigledne konstatacije dilema na prvi pogled postaje komplikovana i gotovo nerazmrsiva.

Ključne reči: *kreativno pisanje, diegezis, mimezis, mimetičko, diegetičko, naratologija, poststrukturalizam*

* Fakultet za kulturu i medije, Univerzitet „Megatrend“, Goce Delčeva 8a, 11080 Beograd; e-mail: mpetrovic@megatrend.edu.rs

** Rad je deo udžbenika (u pripremi) pod nazivom „Kreativno pisanje, naratološki pristup tekstu i kontekstu“, Megatrend univerzitet u Beogradu, 2011.

U prvom poglavlju dela „Ars Poetika (O pesničkoj umetnosti)“ Aristotel piše: „Dakle, ep i tragedija, zatim komedija i ditiramb, i najveći deo auletike i kitaristike: sve te umetnosti u celini prikazuju podržavajući, a postoji između njih trostruka razlika: one podržavaju ili različnim sredstvima ili različne predmete ili različnim načinom, a ne na isti način“ (Aristotel, 1982).

Zanimljivo je tumačenje Slobodana Lazarevića, koji sugerše da Aristotel:

Pojam *poiesis* definiše u tesnoj vezi sa pojmom *mimesis*, pa se otuda stiče utisak da ovi pojmovi za njega imaju identična značenja. Preko ove činjenice kao da se bezbroj puta olako prelazilo, s obzirom da termin *poiesis* ne samo za Aristotela, već i za njegovog učitelja Platona, ne označava pesničku umetnost, nego jednu mnogo širu i načelnu pojavu - stvaranje - dok je pesnička umetnost tek jedan od njenih vidova... Poprilično nesporazuma bilo je i oko tumačenja termina *mimesis*, tim pre, jer se on gotovu po pravilu prevodio sa *imitatio*, što je neretko, upućivalo na značenje - *podražavanje*. Radi razjašnjavanja ovog, i za našu analizu, važnog termina valja se podsetiti kako se za indoeropski koren reči *mimesis* uzima *mei* što znači *obmanjivati*. U sanskritu koren je povezan sa rečju *maya* - *preobražaj*, nešto kao *privid* ili *prerušavanje*. Prerušavanje nije samo formalne prirode, nego je promena u punom smislu značenja te reči: promena načina na koji se biće ispoljava i obeležava“ (Lazarević, 2001).

Ako se obratimo primerima pesničkog stvaralaštva na koje Aristotel misli u svom delu, a to su Eshilove, Sofoklove i Euripidove tragedije i Aristofanove komedije, svakako ćemo videti da se u pomenutim delima sigurno ne radi samo o podražavanju prirode, već i o podražavanju mitova i legendi, dakle o *podražavanju podražavanog*. Već su jednom ranije podražavani sižei vezani za Elektru, Edipa, Antigonu, Hipolita, Oresta, Agamemnona, Klitemnestru, Medeju itd. Oni su tako dospeli u mitsko saznanje, kojim se u svom podražavanju služe antički pesnici.

Tako je tumačenje da Aristotel misli isključivo na podražavanje *ljudi koji delaju* prema našem mišljenju donekle pretenciozno i njima se poglavito služe teoretičari drame i pozorišta koji po svaku cenu, ne

prihvatajući da je dramsko delo samo jedan od pojavnih oblika *svekolike* književnosti, književnosti u širem smislu, pokušavaju da pisanje za pozorište odrode od kreativnog pisanja i daju mu poseban dignitet, dostojanstvo i autogeneričnost, koje čak ni rodonačelnik teatrologije Aristotel ne implicira na taj i takav način. Jer, ukoliko Aristotel *toleriše* podražavanje podražavanog i ukoliko su teme ili polazni sižei antičkih pesnika nešto već jednom podražavano, onda teško možemo govoriti o „originalnosti“ u onom isključivom, nedovoljno inventivnom i najzad nedovoljno preciznom određenju, prema kome originalnim delom smatramo samo ono čiji delovi ni u formi ni u suštini nikada ranije nisu interpretirani.

S druge strane, ukoliko posegnemo za terminološkim distinkcijama iste epohe, dakle antičke, brzo ćemo doći do zaključka da je Aristotelovom pojmu *mimesis* (*μίμησις*) suprotstavljen Platonov pojam *diegesis* (*διήγησις*), primenljiv u umetničkom stvaralaštvu na sličan ali sveobuhvatniji način od Aristotelovog pojma. Po Džeraldu Prinsu i njegovom delu „Naratološki rečnik“ (Gerald, 2003), *diegesis* predstavlja polje fikcionalnog, izmaštanog sveta koji svojim stilom i sintaksom dočarava pripovedač i u kome je pripovedanje (autorska itendacija) na mestu Aristotelovskog prikazivanja.

Kako pripovedač pripoveda ne samo delanje fikcionalnih junaka već često i njihove misli, atmosferu, psihološko stanje karaktera, koje određuje njihovu motivaciju i slično, *diegetički* postupak nastoji da prikaže širi aspekt lika i njegovih postupaka, a pripovedač je neka vrsta Demijurga, kosmotvorca sveg, pa i fikcionalnih likova.

Pripovedač može govoriti kroz svoje likove, ali i lično presuđivati i komentarisati sve što obuhvata polje njegovog fikcionalnog sveta. U trećoj knjizi „Republike“ (Platon, 1980), Platon kaže da za razliku od tragedije i komedije kojima vlada *mimesis*, ditirambom i epom caruje upravo *diegetički* postupak, odnosno autorska itendacija. Naravno da je prema Platonu pozicija pripovedača daleko kreativnija ali i moralnija od uloge glumca, jer se narator nikada ne pretvara da je neko ko nije, i

govori u svoje ime, za razliku od onoga koji prikazuje i pretvara se da je *neko ko nije*. Tako, dok Aristotel daje komparativnu prednost tragediji nad epom, Platon se, putem teorije o diegezisu, zalaže za prednost epa nad tragedijom.

Dok se kroz mimezis određeni kontekst predstavlja, u diegezisu se o njemu pripoveda; jedan transformiše, dok drugi daje indikacije transformacije; jedan postupak poznaje samo sadašnjost, drugi istovremeno saobražava prošlost, sadašnjost i budućnost. Ipak, ono što je najvažnije, a proizilazi iz prethodnog, jeste činjenica da se u diegetičkom postupku naratoru omogućava da se poziva na druge izvore, događaje i radnje (bočne radnje); da priča priču u priči; da vrši digresije i citira, a ne samo da pripoveda centralnu, osnovnu priču.

Savremeni naratolozi, kao što je Žerar Ženet, slažu se da je osnovna karakteristika diegetičkog postupka sadržana u formuli diskurs-siže/priča-fabula. Ženet razlikuje tri diegetička nivoa:

1. *ekstradiegetički nivo* (nivo pripovedačevog pripovedanja, pripovedač nije deo priče koju priča);
2. *diegetički nivo* (prostor koji pripada junacima pripovedane priče i karakterišu ga njihove misli, osećanja, psihologija);
3. *metadiegetički* ili *hipodiegetički nivo* (polje diskursa, priča u priči, bočnih radnji, istorijskih pojašnjenja, komentari pripovedača...).

Ipak, ukoliko podražavaju mit, šta pesnici zapravo podražavaju? Mit je priča, najčešće spornog autorstva, koja pokušava da objasni razloge za određene pojave u prirodi, da objasni verovanja i prirodne fenomene. Posebna karakteristika mita leži u činjenici da je ta priča uvek vezana za religijske rituale i verovanja. Verodostojnost mita se gotovo po pravilu ne da utvrditi, već je za verovanje u mit potrebno generalno pripadanje određenoj zajednici. Mit govori o bogovima ili pojedincima koji se po svojim delima približavaju bogovima i često su i sami polubogovi. Njihova dela prevazilaze sfere svakodnevnog života ili ih potpuno

premašuju, ali su svakodnevni život i svakodnevne moći nešto što je postojano u mitu, reper prema kome zajednica može da uporedi dela mitskih junaka i donese sud o njima.

Prethodno izneto tumačenje govori i o tradiciji prema kojoj se tumači značenje mita i mitološkog, i karakteristično je za zapadnoevropsku kulturu, ili preciznije za anglosaksonsku tradiciju, u kojoj se zbog konzervativnijeg pristupa tradicionalna verovanja ili samo tradicionalni načini za definisanje određenih pojmova, pa bili oni i iz sfere oniričnog, nemogućeg i fantastičnog, poštuju istovetno kao da su naučne činjenice.

Zanimljivo je, zbog upoređivanja, videti kako se mit shvata u po mnogo čemu drugačijoj sredini ili ideološkoj atmosferi, na prostorima bivše SFRJ:

Mit, od grčke reči *mytos* - priča, je osnovni oblik ideološkog stvaralaštva u doklasnom društvu; dok legenda izlaže događaje heroja i ljudskih bića koja su bilo čim obdarenija od običnih ljudi, mit se više drži božanskih bića. Kod naroda u fazi lovačke i sakupljačke privrede najčešće predstavlja priču čija je tema poreklo sveta, bogova, nekog predmeta, prirodne pojave, nebeskog tela, životinje, biljke, verskog obreda, značajnije društvene ustanove; mitova ima svuda, npr. o poreklu vatre koja je obično negde sakrivena, a zatim oteta da bi je ljudi mogli upotrebiti. Helenski mit je prvi i osnovni oblik u kojem su mislila helenska plemena; sjajna poezija skupljena u Homerovom i Hesiodovom imenu očuvala je glavne helenske mitove i dala polet mnogim drugim; za pesnika i umetnika mit je idealno ogledalo ljudskog života; kako se njegovo bogatstvo ne može iscrpsti, on je nepresušan izvor gradiva za nova umetnička uobličavanja. S druge strane, mitologija je izlaganje i pretresanje različitih predstava koje su stari Heleni, Rimljani i drugi narodi imali o bogovima i herojima, o njihovoj moći da utiču na sudbinu ljudi, kao i o atributima pojedinih božanstava. *Pokazalo se da mnogi mitovi nisu samo ideološki oblici kod Helena i Rimljana, nego da uz neke sitne razlike pripadaju indoervopskim narodima u doba prvobitnih zajednica i da su baš tada nastali* (kurziv M.P.). Otud uporedna mitologija daje veliku pomoć u shvatanju helenske i rimske mitologije (Prosveta, 1986).

Na osnovu prethodnih redova možemo, dakle, zaključiti da je druga koncepcija uloge čoveka u uobličavanju sveta, sasvim drugačija ideologija, spremna da odmah odrekne mitu verodostojnost, i da je prema tome mit nešto što je uvek izmišljeno, a razlog takvog izmišljanja je u pragmatičnoj, posebice ideološkoj (dakle manipulativnoj) prirodi mitologije.

Neki su filozofi, poput Šelinga, u mitu videli neraskidivo jedinstvo *postojećeg* i onoga što je postojeće stvorilo. Tako Šeling nudi nešto jednostavniju klasifikaciju mitova, deleći ih na tri osnovna tipa. To su:

1. *Idealistički tip mitologije* koji se javlja u civilizacijama poput indijske, persijske i hrišćanske. Alegorijsko prikazivanje bogova i heroja u ovakvim mitovima je česta i najplastičnija forma kojom se inkorporira mitski obrazac.

2. Drugi tip, *Realistički tip mitologije* najčešće se sreće u kineskoj, vavilonskoj i egipatskoj civilizaciji. Težište u pojavnom određenju mita je ovde u sferi čulnog, telesnog, proživljenog. Forma prikazivanja božanstava je simbolička.

3. Na kraju, tu je *Real-idealistički tip mitologije* koju pronalazimo u antičkoj Grčkoj. Za nju je karakterističan napor prevazilaženja razlike između materije i ideje, tela i duha. I za nju je karakterističan simbolički način prikazivanja (Šeling, 1989).

Hegel pak smatra da je: „Mit... uopšte jedno prikazivanje koje se služi čulnim oblikom, koje unosi čulne slike koje su udešene za predstavu a ne za misao, u njemu se nalazi izvesna *nemoć misli* (podvukao M. P.) koja još ne ume da se čvrsto drži za sebe, ne ume da izađe na kraj. Mitsko prikazivanje kao starije jeste takvo prikazivanje u kome misao još nije slobodna... Mit pripada pedagogiji ljudskog roda.“ (Hegel, 1983)

Upravo se u ovom razmišljanju o mitu, pogotovu u delu koje je naglašeno (*nemoć misli*) krije odgovor na pitanje kolike su i gde se nalaze razlike između rituala i mita, o čemu će biti reči kasnije, jer uopštavanje ovih termina dovodi do površnog zaključka da je ritual u sferi nerazjašnjenog, instinktivnog, dok bi mit sledstveno trebao da

bude artikulacija sadržaja koje nosi ritual. S druge strane, tvrdnja da mit pripada pedagogiji ljudskog roda odgovara na pitanje o angažovanosti umetničkog dela koje bi mitom da „misionari“ svoje vjeruju, kako je već karakteristično za metod Žan-Pol Sartra.

Kako su artefakti kreativnog pisanja, bilo da je reč o romanu, drami, filmskom ili televizijskom scenariju, poeziji ili nekoj drugoj vrsti pripovedanja (naracije) plod mašte pisca, treba već na početku naglasiti demijuršku, kosmotvoračku prirodu narativnog dela. Dok je u ostalim umetničkim medijama (likovnim umetnostima i muzičkoj umetnosti), naročito nakon moderne i prihvatanja modernog (nekanonskog) oblika umetničkog dela, recipijentu (primaocu poruke) odmah jasno da je tu reč o predstavi nečega, a ne o samom predmetu, kod pripovedanja primalac poruke često pomišlja da se predmet pripovedanja zaista dogodio ili da se zaista odvija (događa). To potiče od prirode medija koji, za razliku od likovnih i muzičkih umetnosti, ne utiče na širok spektar naših čula istovremeno, već najpre i najviše apeluje na naš razum.

Pre svega, ukoliko izuzmemo diskurse kao što su dadaističko i nadrealističko „automatsko pisanje“, književnost bi trebalo da dobrim delom bude realistična i uverljiva, da bi uopšte komunicirala s primaocem poruke. Tako možemo reći da su i fantastika i naučna-fantastika, kao žanrovska određenja nekog narativnog dela, vid opsene – ukoliko i u kosmičkom brodu u dalekoj budućnosti i još daljoj galaksiji protagonisti dela na psihološkom i motivacionom planu ne reaguju kao živa bića s kojima realno možemo da se poistovetimo onda nema komunikacije. Tako je pripovedanje nužno realističko, ili nije pripovedanje, već neka vrsta buncanja.

Ipak, nije sve što pročitamo u romanu, a čini nam se poznatim, viđenim, jasnim, prepoznatljivim u sopstvenom iskustvu, nije sve što vidimo na pozorišnoj sceni ili zapažamo u filmskom kadru realno. Odnosno, gotovo da ništa nije realno. Ta na prvi pogled kontradiktorna oksimoronska izjava ukorenjena je u činjenici da je sve posledica

spisateljskog stvaranja, pre koga je pisac bio usamljen pred ontičkom belinom, pred belim papirom ili kompjuterskim ekranom. Dakle sve, pa i najmanju sitnicu koja uopšte nije važna za sam tok naracije, svaki *rekvizit*, svako stanje, svaki delić *scenografije* stvorio je pisac. Otuda je pisac, kao i svaki umetnik koji kreira (a ne reprodukuje delo), „mali bog“ kada je reč o njegovom delu.

Sve u tom delu, ma koliko podsećalo i trudilo se da podseća na realni svet koji nas okružuje, ne postoji samo po sebi, već je to svet koji je napravio pisac (narator). On je uredio ili „ispravio“, harmonizovao, rastavio delove sveta, pa ih ponovo sastavio u drugačijem poretku. Onakvom kakvim ga on vidi, ili kakav misli da treba da bude. Tako pozornica književnog dela nije realan već mitopoetski svet, sazdan od autorovih ličnih preferencija. To je svet koji, samim tim, poseduje svoju ličnu mitologiju, u širem smislu te reči.

Mitopoetski model sveta najčešće pretpostavlja tesnu vezu, pa čak i identičnost makrokosmosa i mikrokosmosa, prirode i čoveka. Po ovom konceptu sve je upleteno u kosmos, izvedeno iz njega i potvrđuje se poredeći se sa njim. U određenim tradicijama model sveta pretpostavlja ispoljavanje kosmologiziranog modusa vivendi i osnovnih parametara vasiona: *prostorno-vremenske veze*, veze prostora i vremena i odgovarajuća predstava jedinstvenog kontinuuma; nebo, godina, drvo sveta; *organizacija vremena* koja ukazuje na maksimalno kosmologizirane tačke: centar sveta i njegove konkretne i apstraktne predstave koje se reprodukuju u glavnom godišnjem ritualu i prema tome na sakralno označene tačke prostora – „sveto mesto“, „svetinja“ i vremena – „sveti dan“, „praznik“. U mitopoetskom modelu ovaj ritual „kosmologizacije“ upravo je orjentisan na „red“ koji *sređuje haos, odnosno preobražava ga u kosmos* (kurziv M.P.) (Lazarević, 2001).

U tom smislu, mitopoetski model sveta jeste predstava nakon artikulacije *priroda-ritual-mit-priroda*, i može se reći da se mitopoetska kategorija suprotstavlja naučnom objašnjenju, time što ga ne potire već ga ignoriše preuzimajući za sebe ekskluzivitet stvaranja. To je red koji sređuje haos i pretvara ga u kosmos, u sveobuhvatnu, mikro-makrokosmičku sferu u kojoj vladaju određena pravila.

Poreklo sveta određuje se upravo intervencijama u mitopoetskom smislu, i samo je to svet dela. Kako je uvek neophodna aktuelizacija, opredmećenje ili ritualizacija verujućeg sadržaja, to znači da je potrebno delanje koje možemo samo uslovno nazvati umetničkim da bi se kaos uredio, odnosno svet stvorio i objasnio. Umetnik je u okviru pomenutog modela pre svega vrač, „džu-džu“, šaman, onaj koji rukovodi ritualom i sprovodi odnosno aktuelizuje osnovne nivoe rituala.

U mitopoetskom smislu cilj rituala je „stvaranje“ sveta, odnosno njegova preformulacija, i stoga je često u umetničkim delima koja u sebi sadrže mitsku matricu vidan pokušaj snažnijeg stvaralačkog delovanja nego što se očekuje, jer je cilj umetnika prevazišao mimetičke (podražavalačke) uslove.

Sasvim namerno izabравši u studijama slučaja umetnička dela koja pripadaju različitim medijima a zajednička im je naracija (pričanje priče), namera nam je da pokažemo univerzalnu primenu mitske matrice, kao i da pokažemo da je po pravilu reč o prilagođavanju a ne o izmeni dubinske strukture, tj. da se, samim tim, radi o transformaciji površinske strukture. Tako su intertekstualne veze najtačnije analitičko polje za analizu mitske matrice u delima.

Danas se sva tri termina ritual, kult i mit često koriste bez pravog poznavanja stvari, naročito kada je reč o popularnoj kulturi (pop-kulturi), ali i o popularnoj, rudimentarnoj psihologiji, gde se ovim terminima određuju stvari potpuno suprotne izvornom značenju ovih termina. Tako je „ritualno“ sve ono što u bihevioralnom smislu individua ponavlja na isti način, dakle navika, dok je „kultno“ sve ono o čemu se često govori, nešto što je neprozirno, definisano i petrifikovano u svojoj veličini. Naravno, budući da je jezik živa stvar i da se neprekidno transformiše, te pojedini termini dobijaju nova značenja i ulaze u upotrebu, ne želimo da na ovom mestu propagiramo jezičko čistunstvo, već da ukažemo na labave veze između pravog značenja postojećih termina i novonastalog, žovijalnog smisla u kome se upotrebljavaju. U tom smislu ritual je možda najčešće upotrebljavan termin koji je na

velika vrata u umetnost prošlog veka uneo Antonen Arto teorijom o Novom ritualnom pozorištu.

Ritual je veoma složena simbolička i praktična aktivnost jedne religije, vere. Svuda gde postoji religijska vera, postoje i određene čulne, opipljive radnje njenih učesnika, koje često prate ples, muzika, prinošenje žrtve, izgovaranje molitve. Mirča Elijade je tačno primetio da u onom što se vidi, kaže i radi, ritual izražava psihički, društveni i religiozni svet svojih učesnika. Potrebno je skrenuti pažnju kako se često susrećemo sa oblicima vere, odnosno religije koje ne poznaju hram, niti koriste molitvu, da i ne govorimo o tome, kao kod našega naroda, kako često izostaje mitski jasno definisani teorijski korpus vere... Što se kulta tiče, on je kudikamo složeniji fenomen nego što su to ritual i obred. Dok je obred isključivo praktična strana religije, dotle kult, istovremeno, uključuje i a) praktičnu ali i b) duhovnu stranu, pa je zbog toga nerazdvojno povezan i sa religijom, odnosno sa mitom i obredom. Često ga je veoma teško razlikovati od religije i mita. Ernst Kasirer je, čini se, tačno odredio odnos mita i kulta, uveravajući kako je mit teorijski, a kult praktični element sistema vere. *Stoga, na pravo objektiviranje fundamentalnog mitsko-religioznog osećanja ne nailazimo u pukoj slici bogova, nego u njihovom kultu. Kult je čovekov aktivan odnos prema svojim bogovima. U njemu se ono božansko ne samo posredno predstavlja i prikazuje, nego se na njega i neposredno utiče. Tako kult predstavlja predstapanj mita i njegovu objektivnu osnovu* (Kasirer, II, 1985: 208). Dakle, jedno duboko unutrašnje religijsko osećanje ne može se nikada konkretno ispoljiti, niti zadovoljiti i ispuniti. Objektivizovati se može samo i jedino u prostoj mitskoj priči, u misaonoj ideji boga apstraktno zamišljenog u domenu svesti, već samo i jedino u kultu, u kome, kroz ritual, žrtvu i molitvu, *ja* - kao jedinka, ili *Ja* - u zajednici sa drugima, uspostavlja aktivan odnos prema bogu, i u *ritusu* se identifikuje sa njim. Kult je, tako, objektivna, stvarna osnova mita. A ideja boga je subjektivna, misaona predstava. Mogli bismo kult najjednostavnije odrediti kao način da se kroz ritual ostvari identifikacija sa višim bićem i to kroz obogotvorenje: a) neke stvari, predmeta i bića iz prirode - iz čega sledi kult prirode, ili kroz b) obogotvorenje duša ili duhova predaka (kosti ili mošti umrlih, relikvije, grobovi predaka) - tako da na toj liniji imamo kult predaka. Dakle, kult se nužno vezuje za obožavanje nečeg čulno opipljivog, zbog čega je posebno karakterističan za tzv. prirodne, paganske ili politeističke religije. Razume se, tragove kulta nalazimo i u monoteističkim religijama, prema tome i u pravoslavlju i katoličanstvu, u čijim verskim ritualima dolazi do izražaja

obožavanje ikona, mošti svetaca, relikvije. Izvesno je da ni Islam nije lišen primesa drevnog kulturnog obožavanja, kakav je, na primer, sveti kamen (Petrović, 1999).

Otuda nas jasna distinkcija između pomenutih termina okreće ka zaključku da je ritual materijalizacija (u svom najvećem domenu na nivou estetike predstavljačkog) mitološke predstave, te da je kult kategorija koja miri misao sa radnjom, odnosno stoji između ta dva. Kult je aktivniji od mitološke predstave, ali manje konkretan u odnosu na ritual. On je skup predradnji u religijskom, ali i u estetskom (predstavljačkom) smislu. Treba ponoviti da Levi-Stros razlikuje primarni i sekundarni mit, a ta se terminologija, iako se donekle razlikuje od naše, može upotrebiti i kada je reč o razlici između mita i kulta. Za njega je primarni mit onaj koji je izražen rečima, a sekundarni onaj o kome se iz igre zaključuje o njegovom sadržaju. Podela se može napraviti u određenju prisutnog nivoa čulnog ili razumskog u saobražavanju mitskog materijala. Primarni mit posledica je racionalizacije a sekundarni je u vezi sa mitom preko čulnih opažaja.

O odnosu mita i kulta mislilo se različito u pojedinim epohama. Nešto drugačije mišljenje od uobičajenog iznosi već citirani Sreten Petrović u svojoj knjizi „Sistem srpske mitologije“:

Smatralo se da mit predstavlja ono što je prvo i prvobitno, dok je kult forma koja mu se kasnije pridružila i znači neku vrstu njegovog prikazivanja, tačnije operacionalizovanja mita. Mišljenja sam, međutim, da se, ontološki posmatrano, mit i kult teško mogu razdvojiti. Na prethodno postavljeno pitanje o ontičkom prvenstvu mita i kulta, danas je prevladalo mišljenje prema kome je kult kompletnija i kompleksnija forma, koja je čak u toj meri samostalna da joj mit bezuslovno i nije potreban. Sa druge, pak, strane: mit je taj kome je potreban kult... Ako mit znači slikovito pripovedanje, onda je samo to kazivanje, kao neposredno događanje, neka vrsta kultne delatnosti. U tom smislu Grcima je mit istovremeno označavao nešto što je iskazano - izgovoreno, ali on je i neposredno prisustvo nečega što jeste. Jednom reči, izlaganjem, pričanjem mita obrazuje se jedan poseban akt u činu kultne ceremonije. Od kultne delatnosti očekuje se isto blagosloveno delovanje kao

i od izlaganja mita. Prilikom proslavljanja novogodišnjih praznika u staroj Mesopotamiji, na primer, u trenutku kada je trebalo da se simbolički iznova rodi i obnovi novi svet, nova godina, recitovala se Pisma o stvaranju, koja je, u stvari, *bila jedna vrsta ponavljanja udesa stvaranja* (Vries, 1961: 313). Prilikom kulturnog pripovedanja mita, Reč treba da ima posebnu snagu kako bi izazvala čudo. Mitska reč u carstvu stvari ne označava prosto neku apstraktnu misao, ideju, neko transcendentno biće, već je sam taj govor jedno autentično događanje, pojavljivanje same stvari, Bića. Tako je, prvobitno, u grčkom jeziku bilo zamišljeno značenje. Jedinstvo Izraza i Bića, svakako, neshvatljivo je racionalnom $\mu\upsilon\theta\omicron\sigma$ - reči = mišljenju. Jednom rečju, slušanjem mita, izlaganjem *živog oblika*, čoveku se kroz verovanje istovremeno otkriva nerazlikovano jedinstvo Mišljenja i Bića. Kult nije sa mitosom samo nerazlučivo povezan, nego je suštinski Jedno. Pravi, iskonski mit jeste svojevrsna forma kulta, kao što je i drevni kult samo poseban oblik mita. Oni su Jedno, utoliko, što se u obema formama oblikujuće otkriva božanska blizina i to tako što je u a) kultu u formi delanja, a u b) mitu je kao istinska reč. Zato pravom kultu pripada mit na isti način kao što istinskom mitu odgovara kult (Petrović, 1999).

Na taj način kult možemo shvatiti i kao kategoriju koja se stapa sa kategorijom rituala, koja je u uzročno-posledičnom odnosu sa mitom. Bilo kako bilo, na planu predstavljačkog ili šire, estetskog, za nas je kult (ritual) sve ono čime se predstavlja mit, te je tako i pripovedanje mitske priče deo rituala. Tako je i književnost zasnovana na mitu kulturna, odnosno ritualna, dok je njen sadržaj mit. Jer nema pripovedanja bez autorske itendacije, bila ona informativna ili stilska. Ili oboje.

Nortrop Fraj, poznati teoretičar književnosti koji se u mnogim svojim delima bavi mitskim implikacijama u književnosti, piše da je mit

kao vrsta priče oblik verbalne umetnosti, i pripada svetu umetnosti. Kao umetnost, nasuprot nauci, mit se ne bavi svetom o kome čovek razmišlja, već koji stvara. Totalna forma umetnosti... predstavlja svet čija je sadržina prirodna, forma ljudska, stoga ona *podražava* prirodu izjednačavajući je sa ljudskim oblicima... Svaka razvijena mitologija teži da se zaokruži, da prikaže ceo jedan univerzum u kojem bogovi predstavljaju celokupnost prirode u humanizovanom obliku i, istovremeno, u perspektivi pokazuju poreklo čoveka, njegovu sudbinu, granice njegovih moći, i širinu njegovih

nadanja i želja. Mitologija može da se razvije pomoću srastanja, kao u Grčkoj, ili pomoću strogog kodifikovanja i odbacivanja nepoželjne građe, kao u Izraelu, ali je ista težnja ka verbalnom obuhvatanju ljudskog iskustva vidljiva u obe kulture. Analogija i identitet predstavljaju dva velika pojmovna načela koja mit koristi da bi prirodu saobrazio ljudskoj formi (Fraj, 1991).

Sve ovo smo pomenuli jer je pričanje priče, kao i slušanje priče, vrsta ritualne radnje i u prošlosti je *zaista* bila neodvojivo povezana sa ritualnim ili religijskim. Ova studija naravno ne pretenduje na to da govori o ritualu u užem smislu te reči ili o religiji. Ipak, pripovedanje je i danas ritualna radnja: pisac kreira, stvara novi svet; on je *prvosveštenik*, predvodnik svih onih koji žele da ga prate na putovanju (kroz priču), a to su čitaoci ili recepcijenti uopšte. Kao recepcijenti, mi prihvatamo uslovnosti i okolnosti spisateljskog sveta, postajemo na tren deo njega. Bez te uzročno-posledične veze između pisca i čitaoca, preko književnog (narativnog) dela nema komunikacije. Zato su nam neki romani dragi i čitamo ih po nekoliko desetina ili stotina puta tokom života, iako dobro znamo o čemu govore, šta opisuju i kako će se radnja završiti, jer želimo da se iznova na tren osetimo delom tog mitopoetskog sveta.

Sa priličnom sigurnošću možemo konstatovati da je stvaralačko interesovanje za mit toliko vitalna kategorija da se – čak i kratkim pregledom ustaljenih trasa istorije umetnosti, a pogotovo savremene – skoro izjednačava s vitalnošću mita u širem smislu, kao i sakarakteristikom mita da „preživi“ potiranje i iskrivljenje, ili da se prilagodi novim, mlađim formama i konvencijama (delujući, u tom slučaju, subverzivno i prikriveno). Mit, bez obzira koje provinijencije, zadire u predele praprostosti, kolektivnog, i ma koliko proizvoljno bilo tumačenje mita uvek postoji aura mističnog oko prostiranja mitske priče. Zato se, često iz potpuno pomodnih razloga i bez utemeljenja, mitu okreće svako (stvaralac ili receptor) ko želi da u nanosima prošlog i kolektivnog pronađe odgonetku na pitanja sadašnjeg i individualnog.

Ovde je, međutim, potrebno učiniti jednu ogradu. Pojedini, pa i noviji mitolozi prirode, među njima pre svih Zike, Hizing, Erenrajh, Štuken i Frobenius, prave metodološku grešku kada pretpostavljaju kod svih grupa svetskih naroda istovetnu psihičku strukturu, a to znači i postojanje kod svih naroda *a priori* iste tendencije ka prirodno mitskom načinu mišljenja. Oni pri tome ne uvažavaju značajnu ulogu društvenih faktora, odnosno činjenicu da je čovečanstvo diferencirano na kulturne grupe, što je u biti dovelo do izgradnje različitih mitoloških sistema. Upravo stoga se danas može sasvim jasno uočiti kako pojedine grupacije naroda uopšte nemaju nikakav smisao za mitsko oblikovanje, na primer, astralnih događanja; drugi narodi, pak, poseduju upravo takav smisao u naglašenoj meri, kao što, opet, treći narodi u središte svoga mitološkog zanimanja stavljaju mesec, a četvrti isključivo sunce. Iz toga je i rođena sociološki opravdana pretpostavka da matrijarhatske kulture pretpostavljaju lunarnu mitologiju, dok je patrijarhatskim kulturama svojstven solarni mit (Vries, 1961: 331) (Petrović, 1999).

Ipak, ne može se poreći da je najinspirativniji domen rada za svakog mitologa upravo ukrštanje, prepoznavanje mitskih obrazaca jedne kulturne grupe u uzorku druge kulturne grupe, što ne govori samo o komunikaciji između te dve grupe (plemena), već i o mogućem zajedničkom prapočetku koji, u istorijskom smislu, opovrgava same identifikacione ideje pomenute dve grupe, stapajući ih u treću, pređašnju, zajedničku.

Šta je mit? Danas je preovladalo mišljenje da je mit najstarija forma, u kojoj su ljudi antičkog doba sagledavali svet i božanske stvari. U mitu se istina otelovljuje u slici kao simbolu, tako da je mit, u stvari, misaona slika. Opažanja antičkog čoveka zaodevala su se u pričama o događajima i doživljajima bogova, i mi upravo ove slike, ove priče nazivamo mitom. *Mit sadrži istinu u formi lepote: mit je poezija, najstarija i najuzvišenija poezija naroda. Mit je istovremeno i istina i pesništvo; istina se nalazi u njegovom sadržaju, a poezija i poetsko u njegovoj formi. Opažena istina u formi lepote upravo je poezija.* Iako se može ustvrditi da se *istina i stvarnost često uzajamno prožimaju*. Treba ovaj stav precizirati u smislu koji mu je dao Zimrok: *Iako ono Stvarno nije mit, ali je zato Mit i istinit i stvaran* (Simrok, 1878. U tumačenju termina „mitos“ Štelin tvrdi da *μῦθος* stoji nasuprot reči

do *γοθρυ* 1-2). Reč polazi od korena *meudh - mudh*, u značenju *setiti se, videti se*, te bi mitos, konačno, označavao *obaveštenje, vest, istoriju, glas, u smislu vesti, priče, sage, fabule*. Tako se ova reč nalazi u misaonoj blizini onim pripovedanjima, čiji karakter, svakako, nije nešto što je istinito - što čini Logos. Prema teoretičaru Out, mit je autoritativna reč koja govori o stvarnom i o bogovima. Jednom reči, mit je u starom veku predstavljao temelj celokupne religioznosti, bio je osnova vere. Kao što je njegovo prisustvo u poetskom, imaginarnom tvoraštvu naroda omogućavalo njegovu popularizaciju ili poetizaciju, tako je, sa druge strane, ritual, odnosno obred, predstavljao praktičnu demonstraciju jedne vere, religije. Obred i ritual su u izvesnom smislu sinonimi i označavaju istu stvar. Malinovski je bio uveren da je jedna od značajnih uloga mitova *da regulišu ljudska delanja, a naročito u odnosu prema verskim dogmama i obredima*. Jednom reči, snevajući o bogovima, antički ljudi hteli su da prodru do onoga što se nalazi *iza* pojavnog sveta. Tek uz pomoć mitologije u stanju smo da shvatimo taj duhovni napor antičkog čoveka, da shvatimo istinu za kojom je tragao, i koju je zaodevao u mitsko-poetskim slikama. Drevni čovek je, nema sumnje, u tim izmaštanim, mito-poetskim slikama, koje bi snabdeo mislima i osećanjima, video stvarna bića. Osnovni elementi svake religije jesu: mit, vera, kult, ritual, žrtvovanje, molitva, hram. Izraz religija vodi poreklo od latinskog *religare* - što doslovno znači: *povezati, svezati*. Najjednostavnije bi se moglo reći da svaka religija pretpostavlja duhovnu povezanost jedne zajednice ljudi, katkada i samo jednog njenog člana i nekog zamišljenog *natprirodnog* ili *moćnog bića*. To biće kojem težimo označavamo kao nešto Sveto. Njemu se čovek klanja, uvažava ga, ali i strepi od njega. Isto tako, za religiju je karakteristično da čovek, uz pomoć molitve ili magijskih praktičnih radnji, konkretno, prinošenjem žrtve svojim *bogovima, višim silama, ili duhovima*, zahteva, zauzvrat, pomoć i blagostanje, milost. Svaku religiju odlikuju tri stvari: 1) teorijsko uverenje čoveka u postojanje *natprirodnog* sveta, i u tome najvišeg bića, 2) verovanje u mogućnost odnosa između *natprirodnog* i *prirodnog* sveta - koji je za čoveka koristan, i 3) čovekovo faktičko uspostavljanje odnosa s *natprirodnim* svetom, što se izražava u organizovanju kulta - vršenjem obreda ili rituala u kome vernici ostvaruju praktično sjedinjavanje sa Svetim ili Sakralnim, kao i u odgovarajućim intelektualnim i emotivnim reakcijama. Dakle, ljudi najpre veruju - imaju svest o nekom nadljudskom biću, o Svetom - što čini teorijsku, pojmovnu stranu religije, a zatim izvode rituale - koji predstavljaju praktičnu, obrednu stranu religije, kako bi se na delu, stvarno, uspostavila veza ili savez jedinice ili zajednice s višim ili najvišim bićem, koje je predmet vere, kulta ili

obožavanja. To najviše biće ne mora obavezno biti personifikovano. Naša narodna vera, a zatim budizam, na primer, ne poseduju predstavu takvih bića (Petrović, 1999).

Sofisticirana drama, drama koja se dakle ne plaši da zakorači u pesništvo, hermenautiku, filozofiju i postmoderno poigravanje sa istorijskim faktima, drama koja tretira mit kao predložak za ostvarenje autentičnog dramskog teksta, sredinom prošlog veka postaje markantni *izam*, karakteristiku koja premrežuje Evropu. Ova karakteristika može se pronaći mnogo dalje od kruga frankofone književnosti, odakle je prvobitno krenula na estetičko putovanje. Tako primera radi, u predgovoru knjige „Izabrane drame Velimira Lukića“, teoretičar drame i pozorišni kritičar Vladimir Stamenković komentariše odnos stručne publike prema prvim delima domaćih pisaca ostvarenim u ovom stilu:

Štaviše, izgledalo je da svi oni imitiraju prosede uveden u evropsku dramu od Andre Žida i Žana Žirodua, da su naši pokušaji te vrste samo provincijski odjek sa četrdesetak ili čak šezdesetak godina zakašnjenja - u zavisnosti od toga da li u obzir uzimamo Židovog „Filokteta“ (1889) ili Žiroduovog „Amfitriona“ (1929) - odavno prohujalih strujanja u evropskom pozorišnom prostoru. Ali, tvrditi tako nešto značilo bi grubo prevideti činjenicu da su naši dramski pisci, ma koliko da su ih inspirisali Židov ili Žiroduov primer, u stvari razvijali tu liniju francuske drame, koju su, krajem četrdesetih i početkom pedesetih godina, revitalizovali Kokto, Anuj, Sartr i Kami. Valja znati da je Lukić u onoj istoj godini, 1965, kada je Sartr, u skladu sa svojim filozofskim stavom... već objavio četiri takve drame - „Okamenjeno more“, „Dugi život kralja Osvalda“, „Valpurgijsku noć“ i „Bertove kočije“. Ne sme se zaboraviti ni to da su *Livingovci*¹ otprilike tada, 1967, kada smo na Bitefu gledali njihovu verziju „Antigone“ pribegavali antičkom mitu za definisanje jednog novog avangardnog pozorišnog pokreta sa izrazito političkom, društvenom dimenzijom“ (Stamenković, 1987).

¹ Misli se na američki „The Living Theatre“.

Analizirajući dramski opus pisca Velimira Lukića, Vladimir Stamenković dolazi do zaključaka o uzroku nastajanja *antimitske drame* i o njenom mestu u tadašnjoj domaćoj dramaturgiji:

Ali, on je (Velimir Lukić, prim. M. P.) na sličan način postupao i kasnije kada je, izbegavajući da se bavi mitom u izvornom obliku, počeo sam da konstituiše pseudomitove, da stvara mitske legende kako bi mu poslužile kao pozorišno ogledalo u kome će oslikati, prikazati dramu savremenog čoveka, njegovo mučno iskustvo sa društvom i istorijom... Kada je počeo da piše drame u teatru je bilo isteklo vreme plitkog, površnog optimizma, tog nužnog nusprodukta u umetnosti što ga proizvodi svako društvo u poletu. U vazduhu se prosto osećao pritisak tragičkog doživljaja života, ljudi su počinjali da govore o politici i istoriji kao o zamci, da ih doživljavaju kao neku vrstu moderne sudbine" (Stamenković, 1987).

Već u prvom susretu sa građom - kako sam pisac daje odrednicu - farsičnog moraliteta u deset slika, tragikomedije „Tebanska kuga“ Velimira Lukića, pada u oči sličnost tematskog okvira ove drame i drame „Muve“ Žan-Pola Sartra. Kako kod Sartra strašna epidemija kuge koju prenose muve kažnjava grad Arg, kojim - na krvavom prestolu preotetom od Agamemnona - vladaju Klitemnestra i Egist, tako kod Lukića drama počinje mračnim otkrićem da kuga hara Tebom u jubilarnoj dvadesetoj godini vladavine Edipa i Jokaste. Ipak, ako posmatramo još jednog savremenog domaćeg dramatičara koji je u formi antimitske ili polemičke drame komentarisao svoje vreme - mislimo na Jovana Hristića i na njegove drame „Čiste ruke“ (1960) i „Orest“ (1961), koje su nastale kao komentari na Sofoklova, Eshilova, Euripidova, Senekina, Kornejeva, Volterova, Šelijeve, Židova, Koktoova, ali i Sartrova dela - videćemo da je, i pored sličnog tematskog okvira i zapleta, viđenje poznatih antičkih mitova u savremenoj dramaturgiji svojevrсна gradacija ideje, dovođenje u sklad sa vremenom i njegovom ideologijom. Zbog toga, uporedne analize radi, možemo reći da Sartr posmatra „Orestiju“ očima radikalnog egzistencijaliste, koji omogućava likovima da se definišu kroz postupke i kroz delanje, a ne kroz apriorni

fatum (Sartrov Orest ubija Egista ali u njemu nema one raskalašne strasti osvetnika), dok kod Hristića u radnji „Orestije“ ima skepticizma i humanog egzistencijalizma, koji je mnogo bliži filozofiji Albera Kamijsa (Hristićev Orest dolazi sa namerom da se osveti, ali vremenom gubi veru u osvetu videći u njoj samo čin ubistva nekih živih ljudi).

Žan Kokto, s treće strane, Edipa vidi kao roba (Koktoov Edip u drami „Paklena mašina“ ima vezane ruke i trpi i kada veruje da dela), dok ga Hristić vidi kao neporočnu ličnost kojom manipuliše Tiresija, glavna, ovozemaljska siva eminencija.

Literatura

- Aristotel. (1982). *Ars Poetika (O pesničkoj umetnosti)*. Rad: Beograd.
- Lazarević, S. (2001). *Preinačenje mitskog obrasca*. Kragujevac: Centar za mitološke studije Srbije.
- Prosveta (1968). *Mala enciklopedija Prosveta*. Beograd: Prosveta.
- Plato (1980). *Republic. Book III*. Oakland: Sifrin Press.
- Prince, G. (2003). *A Dictionary of Narratology*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Petrović, S. (1999). *Sistem srpske mitologije*. Niš: Prosveta.
- Stamenković, V. (1987). *Izabrane drame Velimira Lukića*. Beograd: Nolit.
- Fraj, N. (1991). *Mit i struktura*. Sarajevo: Svetlost.
- Hegel, G.F. (1983). *Istorija filozofije*. Beograd: BIGZ.
- Šeling, F.V. (1989). *Filozofija umetnosti*. Beograd: BIGZ.

Zusammenfassung

GEMEINSAMKEITEN UND UNTERSCHIEDE ZWISCHEN DEM MIMETISCHEN ERZÄHLEN NACH ARISTOTELES UND DEM DIEGETISCHEN ERZÄHLEN NACH PLATO

Schon bei der ersten Begegnung mit dem Begriff *Kreatives Schreiben*, der im angloamerikanischen oder atlantischen Kulturraum weitaus geläufiger ist, unter der Bezeichnung *Creative Writing* (wenngleich dieser Terminus auch in anderen Kulturen in Umlauf ist, ins Besondere im korporativen Verlagswesen), wird der Leser umgehend vor ein durchaus logisches Dilemma gestellt - welche Art des Schreibens ist damit eigentlich gemeint? Oder, was für ein Schreiben ist dies, welches - sofern es bereits künstlerische Präensionen hat - nicht von sich aus kreativ ist? Bereits in der Einführung in den Begriff des kreativen Schreibens soll betont werden, dass in jedem Produkt, in jedem Artefakt des künstlerischen Schreibens: ob es sich um ein Gedicht, eine Gedichtsammlung, eine Erzählung, eine Erzählsammlung oder, letztendlich, um einen Roman handelt, normative Elemente, Prinzipien und andere Merkmale des kreativen Schreibens mit enthalten sind - wobei jegliches kreative Schreiben nicht notwendig künstlerisch ist. Eines der grundlegenden Ziele dieser Studie ist es auch, aufzuzeigen, dass dem modernen Medienverständnis zufolge, wenn es um das Erzählen geht, dieses (*das Erzählen*) in vielfältigen Formen und Erscheinungsweisen vorkommt (im Roman, in Drehbüchern für Film und Fernsehen, in für das Theater zu inszenierenden Dramen, im Hörspiel, in der Lyrik, aber nichtsdestoweniger im dramatisierten bzw. narrativ strukturierten Werbespot, in der Fernsehwerbung mit dramatischer Handlung ... bis hin zum Musikvideo, das ebenfalls meist auch eine „Geschichte im Kleinformat“ ist), wobei einige der seit Menschengedenken und aus der Zeit der oralen Literatur bekannten Grundpostulate auch weiterhin eine eigene, eindeutige Immanenz sowie begleitende Nachwirkungen haben. Mit anderen Worten, alles, was eine Geschichte erzählt, und jeder, der eine Geschichte erzählt, können unter den Begriff kreatives Schreiben subsummiert werden, ebenso wie jedes Artefakt des kreativen Schreibens nicht *notwendig* als Kunstwerk zu betrachten ist. In diesem Sinne sollte auch differenziert werden, dass alles aus dem kreativen Schreiben Hervorgegangene nicht notwendig als Kunstwerk zu gelten hat. Dies bedeutet, dass das literarische oder, besser gesagt, erzählerische Werk wiederum notwendig Merkmale in sich trägt, die in diesem Aufsatz näher erörtert werden. Dieses Dilemma, welches anfangs noch eine selbstverständliche Feststellung war, wird auf, so scheint es zunächst, immer komplizierter und nahezu unentflechtbar.

Schlüsselwörter: *keatives Schreiben, Diegesis, Mimesis, Naratologie, Poststrukturalismus.*