



Универзитет „Св. Кирил и Методиј“

ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ

Институт за филозофија

С К О П Ј Е



**ОДНОСОТ НА ТРАДИЦИОНАЛНИОТ МИТ СО СОВРЕМЕНИОТ МИТОПОЕЗИС ПРЕКУ
ИСТРАЖУВАЊЕ НА ТВОРЕШТВОТО НА Џ.Р.Р. ТОЛКИН**

-магистерски труд-

Кандидат:

Александар Симоновски

Ментор:

доц. д-р Марија Тодоровска

2015

С К О П Ј Е

СОДРЖИНА

ВОВЕД	3
I. ОПРЕДЕЛБА НА МИТ И МИТОПОЕЗИС.....	8
1. Мотив за мит и митопоезис и нивна определба	8
2. Настанот како митска категорија	27
3. Односот на митот со јазикот	38
4. Имагинација и фантазија	50
4.1. Лингвистичка естетика	56
5. Патувањата во Опасното царство или теоријата за сказната на Џ.Р.Р Толкин	62
II. МУЗИКАТА ЗАД ЛЕГЕНДИТЕ НА СРЕДНАТА-ЗЕМЈА	79
1. Метафизика на Големата музика	79
2. Воведот на дисонанцата	90
3. Сенливата природа на злото	96
4. Подарокот на смртта	102
III. ПАТУВАЊЕ ВО СРЕДНАТА-ЗЕМЈА	113
1. Обичната секојдневна маѓепсаност на светот	113
2. Прстен ех machina	134
3. Адаптација и рецепција	150
ЗАКЛУЧОК	159
БИБЛИОГРАФИЈА	164

ВОВЕД

Искуството и потребата за трансценденција биле отсекогаш присутни во човечката свест. Тоа чувство и таа потреба кои се исконски за човечкото суштество се присутни и исполнети во човечки активности како митологијата, религијата и уметноста. Тоа што нив ги прави карактеристични, посебно религијата и митологијата е афирмацијата на отаде конкретното стварно во едно време и простор. Тие се определени во една поширока смисла како унифицирани во нивното споделување на ефективна визија за трансцендентното и оностраното. Потребата да се разгледа односот на она што се нарекува традиционален мит со митопоезисот е првенствено насочен од нивната определба. Традиционалниот мит е оној мит кој бидува пренесен преку традицијата или споделување на искуството и знаењето. Тоа што посебно го определува како традиционален мит е не само фактот што е пренесен но и фактот што е структурно стабилен и фиксиран во перспективи на повеќе рамки и тоа историски, културни, религиски. Ако под традиционален мит се разгледува митот што бил испитуван и оној мит кој се поврзува со традиционални шеми и контекст, митопоезисот е карактеристичен по тоа што не само што функционира како инклузивен на традиционалниот, но и тоа што во односот со него, се чини дека структурно од повеќе аспекти шематиката се повторува. Тоа е така бидејќи традицијата не само што е инклузивна туку и флексибилна и прилагодлива. Таа како таква определува но и поттикнува да биде еден чекор или два премината. Тоа е имплицитна претпоставка на која се темели ова истражување. Така, не се справуваме само со репродукција на структури туку и со продукција на нешто што може да се нарече ново во контекст на времето во кое настанало. Покрај тоа што митот, религијата и секако митопоезисот како мито-творење се сврзани во таа ефективна визија за отаде конкретната стварност тие се држат на едно исто тло во нивната поетичка перспектива. Поетичкото или творечкото е она што ги унифицира под едно тло на повеќе нивоа кои ќе бидат разгледани. Разгледани се од овој аспект бидејќи поетичкиот нацрт во кој тие се развиваат, настануваат или едноставно функционираат ја открива врската во која во една или повеќе перспективи може да се согледа нивната блискост. Тие се експресии на поетичка Форма или експресии на свест која активно го населува светот со значења. Затоа, модуси на таа активност не се само митот, религијата, митопоетичните конструкции туку и поезијата и уметноста. Затоа, традиционалниот мит и митопоезисот всушност потпаѓаат

под капата на митопоејата во поетичка односно митопоетичка перспектива во која се разрешуваат како различни и блиски. Со тоа, иако ќе биде разгледано прашањето и проблемот на претпоставена афирмирана или негирана есенцијалистичка позиција зад овие форми, независно може да се стигне до заклучок за односот на митот и митопоезисот воопшто, како и традиционалниот мит и митопоезисот во негова поконкретна современа форма односно форма која временски е определена како таква. Она што митот и митопоезисот видно ги поврзува е не само структурното што го споделуваат туку и мотивот или импулсот на едно условно ниво, како белег на оваа свест што посегнува по трансценденција и инвентивно ангажирање во светот. Истражувањето е насочено кон формалните аспекти на овој однос првенствено во рамки на јазикот но и кон конкретните специфични белези што современиот митопоезисот ги носи, во овој случај, конкретната митопоеја на Џон Роналд Руел Толкин (John Ronald Reuel Tolkien). Тоа е така бидејќи со неговата митологија се наидува на една свест во современото време каде што има откривање на значајни аспекти на митот воопшто. Тоа е првенствено видливо од тесната врзаност на неговиот мит со јазикот што води кон јазичната структура на митот од генерална перспектива. Така, митот како приказна е приказна која мора да биде кажана, која едноставно мора да се огледа во конкретна наратива. Традиционалниот мит, сфатен како архаичен мит, и современиот митпоезис, сфатен како митолошка структура настаната во конкретно време и место, во својот однос го споделуваат мотивот за митотворење и се поврзуваат преку јазичките аспекти и имагинацијата како клучна за разбирање на нивното настанување.

Во првата глава истражувањето е насочено кон определба и експликација на поформални и поуниверзални аспекти на односот кој е разгледан. Така, насоката води кон определба на архаично, исконско, импулсивно инвентивно домување во светот. Со тоа, насоката на истражувањето води кон определба на смртноста и конфликтот на човекот со себе, светот и божественото како конфликт кој овозможува приказна. Во тој контекст ќе биде разгледана природата на приказната и светото како услови за зачувување на човекот во светот во кој опстојува што е цел и намера на ова изворно конфликтно искусување. Како и да е, ако митот и митопоезисот се поврзани со некакво искуство тогаш легитимно е да се претпостави дека всушност може да имаат поважен и побитен статус од само фикција, измислица или нужна заблуда која мора да биде заменета или елминирана со

рационални вистини и рационален начин на мислење. Смртта и конечноста наспроти поминувањето на Времето се доволен мотив за приказна, мотив што ќе биде подетално разгледан во неговата трансформација како цел и функција на сказната во перспектива на самиот Толкин, перспектива што може да се согледа и од одредени теоретски позиции кон митот воопшто. Така, ако современиот митопоезис и традиционалниот мит се поврзани на ниво на наративна експресија тогаш исто така митопоејата актуелизира нешто што е составен дел на митот воопшто, а тоа е настанот. Тоа е можно бидејќи ако веќе има настан тогаш е мошне тешко да се исцрпи раскажувачката функција на митот како приказна бидејќи настанот изобикува со значења. Затоа, настанот не мора да биде свет настан или настан за кој се раскажува како настанало нешто и неговото потекло. На ниво на јазик врската на митовите со митопоетички конструкции кои се определени како со-времена во временскиот контекст во кој настанале е клучна и бидејќи не само што помалку или повеќе јазичкиот нацрт на шематиката и структурата се повторува туку бидејќи тоа овозможува да се достигне нова целина. Затоа традиционалниот мит и современиот митопоезис може да кажат еден за друг повеќе нешта кои им се својствени. Но, исто така, она што посебно ги поврзува е имагинацијата земена како клуч за разбирање на нивната природа но и на нивната генеза. Ако митот е на некој начин насочен кон фантастичното и натприродното секако тогаш потребно е да се разгледаат концептите за фантазија и имагинација во контекст на современиот митопоезис кој е разгледуван. Така, истражувањето е насочено кон имагинацијата и фантазијата како духовни способности и квалитети на духот кои се способни да произведат приказна и да го достигнат креативниот чин во митопоетичка перспектива. Разгледувањето на овие е насочено во контекст на процесот на профанизација, дедивинизација, демитологизација и десупернатурализација на светот. Конечно, разликите и сличностите со традиционалниот мит, традицијата што Толкин ја наследил како и сопствената теорија за сказната, ќе бидат разгледани во светло на специфичноста на неговата митологија но и компаративно со други одредени митолошки концепции и идеи. Ќе биде покажано како и на кој начин митот е врзан со јазикот. Основната идеја е дека јазикот, приказната и духот се тесно сврзани и зависни на тој начин што каде што има јазик веќе има приказна односно мит. Тоа е така бидејќи зборовите може да бидат митски употребени и да раскажуваат приказна. Теоријата за сказната на Толкин ќе биде разгледана во светло на структуралистичка перспектива

бидејќи структурата е таа што инволвира успешно достигнување на секундарниот свет кој во рамки на теоријата на Толкин е вистинит доколку е заоснован на основни закони кои овозможуваат настаните во него да бидат стварни. Што значи дека условот за приказна може да биде третиран како услов за секундарен свет. Теоријата за секундарните светови како светови на сказната основани на примарниот свет е инспирирана од метафизичките позиции на Толкин за односот на (под)творечкиот потенцијал на човечкото суштество наспроти вистинскиот Творец, Бог.

Во втората глава ќе бидат разгледани основните ставови на космогонискиот мит на Толкин, ако приказната има почеток тогаш се упатуваме до таму каде што Толкин почнал да раскажува: Почетокот на сè. Се навлегува во поспецифичните белези на неговата митологија така што првенствено компаративно и аналитичко-синтентички ќе биде разгледана неговата митологија на раните почетоци и нејзиниот однос со останатите митови кои фигурираат како можни и погодни за компарација. Така истражувањето е насочено кон аспектите на новото и елементите добиени од комбинираната структура од повеќе општите митолошки идеи до поспецифичните белези што ја одвојуваат неговата приказна од другите приказни. Тоа е видно на метафизичко и космогониско ниво каде што Песната претходи на Логосот, каде што Бог вистински создава наспроти Светите кои ја делегираат неговата волја и кои го носат оној автентичен вистински потенцијал на под-создавање. Во основа, неговата космогонија продуцира антропологија која иако не е експлицитен фокус на митолошкото јадро на приказната сепак води кон имагинарно испитување на позицијата на човечкото суштество како смртно и под-творечко во однос на други митолошки фигури како елфовите преку кои Толкин ги истражува позитивните и негативните аспекти на смртта и бесмртноста. Но и преку Едното, Светите и падот на Мелкор тој ги истражува аспектите на божественото и светото.

Во третата глава, насоката на истражувањето конечно води кон читање на сагата за Прстенот и неговото уништување каде што веќе видно е најавена митологијата на моќ која инкорпорира идеи во однос на моќ и владеење што се анахрони на модерниот свет. Секако, идејата е дека Прстенот е Машина, но не конкретна реална машина од примарниот свет туку единствено дека функционира како Машина и има машинска структура. Така, идејата за моќните прстени не е алегија на некоја машинерија од

примарниот свет. Тука се состои грешката во читањето на целото дело на Толкин бидејќи тој првенствено не пишува алегорија која ја нивира творечката смисла на делото. Тоа е така бидејќи ако алегоријата има надворешни референци кон примарниот свет тогаш естетската и философска димензија на секундарниот свет се губи како свет кој е само реплика на примарниот. За да се покаже како приказната е условена од својот сопствен контекст потребно е да се разгледа Средната-земја како свет кој е навистина нашиот свет, а не негова алегорија. Тоа е така бидејќи се работи за реконструкција на легендарно минато на пред-историско време на нашиот свет. Со тоа, Средната-земја навистина упатува кон стварниот со своите земјени референци но не алегорично туку применливо. Идејата за алегорија наспроти применливост е водилка во читањето на митологијата на Толкин но и кон третирање и на други митологии и приказни. Бидејќи применливоста овозможува примена на приказната на значењето кое читателот може да го определи, конечно, може да се исчита делото на Толкин како отворено дело.

I. ОПРЕДЕЛБА НА МИТ И МИТОПОЕЗИС

1. Мотив за мит и митопоезис и нивна определба

Првиот значаен исконски импулс да создаваме митови и да раскажуваме приказни веројатно се должи на фактот што човекот е смртен. Во основа, може да се смета дека смртноста е голем мотив за активната свест да го насели светот со значења во кодови на мит и приказна што раскажуваат или прераскажуваат вистини за светот и за заедницата во која се наоѓаме. Митовите говорат за светото и световното или за човековата позиција во светот и неговото искуство за светот што го населува како од макро–перспектива така и од микро–перспектива што допира до подлабоките и поиндивидуални аспекти на човечкиот живот. Она што посебно го поврзува човечкото суштество со другите суштества во светот, но и со другите луѓе, е самиот мит или приказната. Карен Армстронг (Karen Armstrong) додава дека човечките суштества отсекогаш биле митотворци, човечките суштества размислуваат за смртта на начинот на кој нивните блиски суштества не го прават тоа¹. Затоа, различни култури различно ја концепираат и искусуваат смртта во рамки на раскажани приказни со кои даваат значење на сопствената смртност и индивидуалност во светот. Во оваа смисла може да се смета дека Џозеф Кемпбел (Joseph Campbell) е во право кога посочува дека препознавањето на смртноста и потрагата таа да се трансцендира е првиот голем импулс за митологија². Така, митологијата е приказ на начинот на кој човечките суштества на една место и во едно определено време се соочуваат со сопствената смртност и начинот на кој како овој конфликт е пренесен во рамки на приказна, сказна, легенда, мит. Смртноста може да биде земена предвид како универзален мотив за митотворење како исконски импулс што стои позади и што го поддржува раскажувачот на приказната– човекот, но и како импулс кој го насочува, поттикнува, едноставно „тера“ да бара трансценденција, да има потреба од нешто отаде конкретната стварност. Митологијата, во таа смисла, може да биде земена предвид како уште еден модус на егзистенција и модус на разбирање на светот и на наоѓање место во тој свет, односно поставување релација со тој свет. Покрај тоа, таа може да биде сметана и како искуство: искуство да се биде, за себе, искуството за светот, да се биде во светот и да се

¹ Karen Armstrong, *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate Books Ltd., 2008, 1.

² Joseph Campbell, *Myths To Live By*. Viking Penguin, Inc., 1993, 21.

биде жив. Ова искуство е искуството на митот, она што приказната го носи, пренесува, при кое еден учествува во светот на овој или оној начин. Митологијата насочува кон природата, како искусување на себе и природата и припадност во природниот свет, но и кон социјалната припадност на еден човек во заедницата во која живее, што значи дека искуството на поединецот е веќе *таму*, во митот. На некој начин, светот веќе е *таму* во митот и митот е *таму* во светот. Со митот или приказната секако, веќе има значење на тоа искуство што е повеќестрано и се однесува на оние нешта со кои човекот се среќава во светот. Митот, како што посочува Кемпбел, помага да се биде во врска со искуството да се биде жив. Кажува што е тоа искуство³, или едноставно митот кажува за значењето на тоа искуство. Со митот човекот обезбедува значења кои го позиционираат во светот и овозможуваат да постави релации на искусено значење. Армстронг во таа смисла е во право кога посочува дека човечките суштества се суштества кои бараат значење⁴. Но, сепак, тоа е значење на светот, и на тоа да се биде во светот. Затоа човекот всушност егзистира низ перспектива на повеќе модуси на суштествување. Како науката и технологијата, така ниту митологијата, не е повлекување од овој свет туку овозможување поинтензивно да се живее во него⁵. Ако се работи за *животот* пред сè и *искуството да се биде жив* и препознавање на конфликтот на сопствените граници (својата смртност) со светот тогаш што е со *живата* митологија? Што е живиот мит и како може да се пристапи кон живиот мит? Живиот мит, или митот кој барем бил жив дава примери за човечкото однесување то ест примери како тоа однесување да биде организирано и да се даде темелно значење и вредност на постоењето. Живиот мит е митот на традиционалниот човек, се работи за архаичен, примордијален или „традиционален“ мит. Разбирањето на тој човек, на архаичниот човек, на неговиот идентитет и реалност е можно преку третирање на митот како жив мит, а не како мит кој постанал фикција или „измислица“ како што укажува Мирча Елијаде (Mircea Eliade)⁶. Секако дека функцијата на измислување може да се третира како составен елемент на митопоетичниот процес или „декодирање“/искусување. Елијаде посочува на третирањето на митот како вистинита приказна и реалност, а не како фикција во смисла на обична „измислица“. Тоа е така

³ Joseph Campbell. *The Power of Myth*. New York: Anchor Books, 1991, 13.

⁴ K. Armstrong. *op.cit.*, 4.

⁵ Ibid.

⁶ Мирча Елијаде. *Аспекти на митот*. Скопје: Култура, 1992, 13.

бидејќи митот овозможува пристап кон парадигми или архетипи на секое свесно однесување на архаичниот човек кој тежнее да биде, да постои во светот, да учествува во стварноста преку парадигми чиј живот е непрекинато повторување на постапки воведени од страна на некои други⁷. Тоа се божествените светии или претците. Ако митот е жив и регулира живо искуство чие значење е поврзано со знаењето да се биде во светот тогаш мора да функционира, да носи некакви функции кои овозможуваат да биде живеен, да биде стварен, да биде вистински. Кемпбел посочува функции на митот кои вреди да се споменат⁸. Првата функција на која тој посочува е *мистичката* функција или будење и одржување чувство на благодарност и страв кај поединецот во релација со мистериозната димензија на универзумот. Што значи дека оваа функција поединечно овозможува еден да воопостави релација со себе и со универзумот преку која ќе се препознава и преку која ќе учествува во светот. Втората функција на митологијата е да понуди слика на универзумот што ќе биде во согласност со знаењето на времето, науките и дејствата на народот на кој митологијата се обраќа. Тука се наоѓаат *социолошката* и *гносеолошката* димензија на митот, односно неговото регулирање на животот на една општествена група преку знаење односно знаење кое се интернализира и пренесува и кое има смисла во границите на времето во кое настанало. Третата функција на живата митологија е да потврдува, поддржува и вметнува норми на еден даден специфичен морален поредок во кој поединецот и една група живеат. Тука се наоѓа *етичката* функција. Последната четврта функција на живата митологија е да го води поединецот низ неговиот живот, во смисла на здравје, сила, духовна хармонија. Тука се наоѓа *педагошката* функција. Овие четири, може да се забележи, се поврзани непосредно во живото искуство на поединецот и потесната и поширока околина на која припаѓа. Иако Кемпбел не ги именува како што тука беше систематизирано сепак може да се забележи дека се меѓусебно поврзани за поинтензива намена, тие имаат практична смисла. Практичноста и искуството за себе може да бидат разгледани и од друг аспект на митологијата, секако, на онаа жива митологија. Тоа би биле искусувањето но и потребата за трансценденција, искуство за кое, како што вели Армстронг, отсекогаш било дело од човечкото искуство⁹. Но, не секоја митологија е религија или религиски определена, односно не секоја вклучува и паралелни

⁷ М. Елијаде, *Митот за вечното враќање*, Скопје: Слово, 2007, 13.

⁸ J.Campbell. *Myths To Live By...*, 139-140.

⁹ K.Armstrong, op.cit., 6.

религиски ритуални практики. Ова чувство на трансценденција, на искусување на стварноста како повеќе од она што е конкретно стварно во едно време и еден простор, е карактеристично за митологијата и религијата кои афирмираат отаде конкретното секојдневно. Поинтензивното живеење и искусување на светот и на неговата мистерија е она што е јадро или срцевина на религиското искусување на човекот како *homo religiosus*. Истите интензивни параметри на живо искусување на суштествување и партиципација во трансцендентна стварност и вистината за неа ја споделува и митологијата. Како и да е, митот без разлика дали е религиски инвестиран во практика или не, не ја намалува неговата вредност и смисла. Потребата за оваа трансценденција не се наоѓа само во религијата и митологијата, човечкото суштество флексибилно наоѓа нејзино задоволување или потхранување, точката од која е манира таквото искуство може да се најде и во уметноста, поезијата и музиката. Тоа е така бидејќи како и митот, како и религиската практика, така и овие се делотворни во афирмацијата и споделувањето на тоа искуство и чувство. Она што посебно е карактеристично за митот, религијата, поезијата до одреден степен, и митопоезисот е носталгичноста за трансцендентното. Религиската носталгичност на пример, во однос со митопоезисот или митопоејата, може да биде забележена во романтичарската поезија на Шилер (Schiller), Вордсворт (Wordsworth) и Хелдерлин (Hölderlin)¹⁰, поезијата споделува аспекти со религијата, митот и митопоезисот. Но и го споделува тој исконски копнеж и конфликт на смртноста и конечноста на човекот во светот. Како што посочува Кемпбел, митологиите и религиите и големите поеми секогаш покажуваат преку ствари и настани на сеприсутноста на „секогашноста“ или „вечноста“ цела и целосна во секоја од нив¹¹. Затоа, во митологијата и митопоезисот, религијата и поезијата се наоѓа визија за трансцендентното. Тоа е тоа што ги унифицира како општ поддржувачки мотив, импулс и потреба за нивно исполнување и реализирање преку духовните творби на човекот но и што ги определува во една поширока смисла. Роберт Елвуд (Robert Elwood) посочува на три главни разлики што го определуваат митот наспроти модерното концепирање на човекот. Тој посочува дека митскиот свет се однесува на колективно општество, а не индивидуалистичко, па неговата креативност според него е

¹⁰ Andrew Von Hendy, *The Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University Press, 2001, 19.

¹¹ J. Campbell, *op.cit.*, 168.

поскоро колективна, а не индивидуална креативност¹². Без разлика, митот како рефлексija на еден колектив се должи на креативен чин во смисла на тоа дека инвенцијата и едно митско поинакво сфаќање на нештата е присутно во една култура. Тоа не значи дека секој мит во релација со друг мит е ист или сличен но од аспект на структура митовите споделуваат општи карактеристики. Колективното наспроти индивидуалното во полза на последново може да биде согледано од аспект на митопоезисот. Митопоезисот често се наоѓа во едно конкретно време како инвентивен производ на личност која митотвори и која е достапна за јавноста. Понатаму, според него, во митскиот свет природата не е некаква туѓа инертна материја што е подметната на технолошка употреба туку поседува субјективност и тоа континуирано со човечкото и божественото. Тоа е така бидејќи митот, како и митопоетичката визија, има одредена визија за природата која често може да биде разбрана и како место на престојување на светото. Елвуд додава дека во митот го има она поетичко или интуитивно знаење кое не е посебно рационално. Според него митот го обединува себството со општеството и светот, додека рационалното деперсонализира и објективира. И тој е во право кога посочува на поетичкото сфаќање, нешто што го делат митот и митопоезисот и што несомнено ги насочува еден кон друг но и на претпоставените безвремени вистини или универзалии за кои тие се наоѓаат на истиот пат. Ако се работи за „поетичко гледање“ тие се поконкретни облици на тоа гледање, просто исцрпуваат формално—содржински и се појавуваат во некакви модуси без разлика дали е можно да се исцрпи тоа поетичко гледање. Митологиите, во таа смисла можат да бидат дефинирани како поетички експресии на само такво трансцендентално гледање¹³. Како и да е митологијата и митопоезисот споделуваат такво гледање без разлика дали ќе се прифати трансцендентално или емпириско стојалиште, нивните конкретни форми може да вклучуваат различни идеи што, пак, се помалку или повеќе универзални или пак партикуларни. Затоа, митското и митопоетичното споделуваат поетички аспект, истиот го споделуваат и религијата и поезијата, односно и религиското и поетичното. Поетичкото е она што општо ги опфаќа на едно тло, поезијата, митологијата и религијата, и што овозможува да бидат и насочени едни кон други но и нивното значење да се меѓузаменува и пренесува, модифицира и кодифицира, репродуцира, трансформира. Традицијата е еден

¹² Robert Elwood. *Politics of Myth. A Study of C.G.Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*. State University of New York, 1999, 28.

¹³ J.Campbell. op.cit., 26.

начин на реализација на тие процеси, и тоа преку јазикот како медиум на пренос и презентација на искуството. Ова истражување всушност почива на имплицитната претпоставка дека традицијата е инклузивна. Затоа, јазикот обезбедува средства за објектифицирање нови искуства и дозволува да бидат инкорпорирани во веќе постоечкиот „склад“ на знаење¹⁴. И искуството кое претходно беше споменато во релација со митологијата се пренесува преку јазикот како медиум, така што овозможува да биде посредно достапно за поединецот и за неговата потесна и поширока средина. Новото искуство или искуството за она што во митологијата е актуелно посочува кон митопоезисот или митопоејата како валидна форма и експресија на искуство или за искуство што е веќе таму, искуство кое е споделувано или културно вреднувано. Во оваа смисла митот потпаѓа под рецепција и трансформација, јазикот овозможува да биде пренесен и актуелизиран што покажува на неговата флексибилност. Битен е односот на митот со јазикот откако ќе се определат митот и митопоезисот засебно и релационо. Тоа ќе помогне да се расветли и оној креативен и имагинативен момент на митот и митопоезисот бидејќи покрај искуството инволвирана е и имагинацијата.

Друг аспект кон мотивот за творење на митови и верување во нив е вообичаената идеја за „падот“ на човекот. Тоа исто така се поврзува со човечката потреба за трансценденција или за поврзување со она „отаде“ за надминување на профаното постоење. За *Будењето на Финеган (Finnegans Wake)* на Џејмс Џојс (James Joyce) Кемпбел посочува дека е моќна алегоричка за падот и воскресението на човештвото¹⁵. Се посочува на ова дело на Џојс бидејќи структурно ја споделува митската варијанта на идејата за падот на човекот но и затоа што претставува дело од модерното доба и дело во кое митското е присутно во прозна форма. Се работи за идеја чие засилено значење може да биде забележано низ богатата историја на христијанската митопоеја, тема што е посебно истакната, на пример во романтичарските поезија и митопоезис, идеја што е присутна дури и кај самиот Толкин. Тоа посебно може да се увиди и од филозофската мисла од тој период, секако, во делото на Ф.В.Ј.Шелинг (F.W.J.Schelling). Неговите ставови се посебно релевантни бидејќи тој укажува на *создавањето* митологии. Според него, човекот поради оваа оригинална позиција и падот од нејзе и губењето непосредна врска со божјата едност, се појавува

¹⁴ Peter L. Berger. Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality*. London: Penguin Books, 1991, 86.

¹⁵ Joseph Campbell. *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New World Library, 2013, 3.

посредниот свет на боговите, свет кој за човекот настанува недоброволно, како последица на потребата што му е наметната од губењето на неговата оригинална врска. Затоа, според Шелинг митологијата е последица на недоброволен процес на кој човек потпаѓа како жртва преку неговото оддалечување од неговата оригинална позиција¹⁶. Од културен аспект, неговите ставови како што забележува Ендрју Вон Хенди (Andrew Von Hendy) , водат кон позицијата според која се работи за продукција на посреден свет или дадена уникатна културна визија на универзалната интуиција,¹⁷ односно откинување од таа оригинална позиција. Така, според него, Шелинг следи Платоновска позиција според која благодарение на инхерентното секавање на нашето оригинално единство со Бог, *немаме друг избор освен да произведуваме митологија*¹⁸. Ова „немање избор“ да се произведува мит и да се влегува во митска структура благодарение на губење врска со некаква оригинална позиција може исто да важи и за митопоезисот. Имено, ставовите на Шелинг беа посочени за да се пристапи кон друг интересен момент од ова гледиште за мотив за претпоставено неизбежно посегнување по митолошка продукција, а тоа е мотивот на препознавање на конфликтот. Конфликтот се одвива помеѓу човекот и светот во кој живее, и секако, во рамките на својата митолошка сфера во која се препознава како смртен наспроти божественото, и секако светото, односно нивната поинаква природа. Сузен Лангер (Susanne Langer) има интересна забелешка кога посочува дека митот е препознавање на природни конфликти, човечка желба исфрустрирана од нечовечки моќи, непријателско угнетување или спротивни желби; и е приказна за раѓањето, страста и поразот од смртта што е вообичаената човечка судбина¹⁹. Ако е така, тогаш конфликтот е доволен мотив за настанување на приказната. Во оваа смисла Толкин посочува дека не може да има приказна без пад,²⁰ односно без идејата за одвоеност од оригинална позиција, или потребата за трансцендирање на конкретниот свет. Несовршената човечка состојба како што посочува Џонатан Еванс (Jonathan Evans) е една од начелните теми што митопоејата— создавањето на митологија, и книжевната инвенција во неа, мора да се бори

¹⁶ Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling. *A Historico – Critical Introduction to the Philosophy of Mythology*. Translated by Sydney Grew, 1989, 194-195.

¹⁷ A.Von Hendy. op.cit., 41.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Susanne Langer. *Philosophy in a New Key*. The New American Library, 1954, 143.

²⁰ J.R.R.Tolkien. *Letters of J.R.R.Tolkien*. Ed.by Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin, 2000, 169.

да ја изрази дури и ако целиот труд на објаснување не успее²¹. И по мотив и по тема, митопоезисот кој е разгледан е во ваква релација со митот, односно традиционалниот мит. Митот, митското и неговите можности му се при рака на човека за препознавање, за помирување можеби и надминување на овој конфликт. Ханс Блуменберг (Hans Blumenberg) посочува дека човештвото е ангажирано во справување и (ментална) дигестија на нешто што нема самото да се разреши, што го држи во состојба на неспокој и вознемиреност²². Тој смета дека светот не е транспарентен за човечките суштества кои дури и за себе не се транспарентни. Тоа, според него, не значи дека митовите се некои рани начини на справување со тешкотијата на недостиг од теорија. Митовите во таа смисла не треба да бидат земени како неуспешни, наивни и „детски“ обиди да се објасни светот и човек да најде наивен задоволителен одговор на прашањата кои ги предизвикуваат тие чувства на неспокој и вознемиреност. Како и да е, и тоа е легитимен пристап кон природата на митот и неговата функција чиј главен недостаток е психологизирањето на митот и редукцијата на неостварливи човечки желби во смисла дека митот е само „патологија“ на „примитивната“ свест или древна фантазма која треба биде конечно заменета со вистината на рационалното. Лангер, затоа, посочува дека крајната цел на митот не е „желбена дисторзија на светот“ туку сериозно замислување на неговите фундаментални вистини; морална ориентација, а не бегство²³. Ако создаваме митови слободно, во смисла на ангажирана инвенција на фундаментални вистини, и нужно бидејќи не можеме поинаку, колку и да е тоа парадоксално митот не е дисторзија на светот. Митот се должи на свесна човечка активност во светот, на легитимирање или определба на светот како свет во кој вистината се огледува преку ангажманост. Митот функционира, а не препишува. Митот е перформативен и препишува преку функционирањето. Митот не служи само ја задоволува потребата за одговор и помирување со исконските конфликти на сопствената природа со светот и божественото, во препознавање на сопствената ограниченост, смртност, конечност. Во таа смисла, митот и митопоезисот може да биде свесно и поцврство активно согледување на човечките можности и граници во светот во кој престојува и легитимни обиди да се надмине, без

²¹ Jonathan Evans. 'The Anthropology of Arda. Creation, theology and the race of Men.' *Tolkien The Medievalist*. Ed. by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003, 208.

²² Hans Blumenberg. *Work on Myth*. Trans. by Robert M. Wallace. Cambridge: The MIT Press, 1985, 274.

²³ S. Langer. op.cit., 143.

разлика дали е тоа можно или не. Тоа е начелната тема што го засегнува митското во негови различни форми: конфликтот како присутен и како препознаен и во самата структура на митот како приказна.

Ако религиската носталгија е во митопоезисот очигледна во митопоетички и поетични творби, тогаш може да се праша зошто се случува тоа. Тоа води кон разгледување на феноменот на демитологизација на светот. Овој феномен може да биде разгледан преку теоретските позиции на Макс Вебер (Max Webber) за процесот на дедивинизација или поточно разомаѓепсување. Вебер го има позајмено терминот од Фридрих Шилер (Friedrich Schiller) кој го користи терминот *Entgötterung* или дедивинизација на природа, природа од која боговите се елиминирани²⁴. Вебер зборува за *Entzauberung*, или разомаѓепсување како превод²⁵ на елиминацијата на божественото од природата на Шилер. Вебер го разбира ова како процес на интелектуализација и на рационализација. Како таков, подразбира дека не постојат мистериозни непресметувачки сили кои фигурираат туку дека начелно може да се господари со сите нешта преку калкулација²⁶. Во оваа смисла, според Вебер, светот е разомаѓепсан, што значи дека нема повеќе потреба од дејствување на магични сили или некакви магиски акти за да се дејствува. Техничкото дејствување и калкулацијата (интервенцијата во светот и над природата) го заменуваат тоа и го превземаат перформансот над природата, а тоа за него е процес на интелектуализација и на рационализација што значи дека во современата култура науката, а не магијата (ниту религијата или митологијата) е основната водилка на поставувањето на однос со светот. Овој процес се должи на научниот поим и на научниот експеримент па науката е ирелигиска моќ иако не дава одговори на многу прашања кои прашуваат „зошто?“. Како процес на рационализација и насоченост кон прогресивност, процесот на разомаѓепсување е процес на демистификација или елиминирање на Божјата присутност во светот, и како процес на десакрализација на светот и негова профанизација. Ако тоа е патот што западната култура го поставила, тоа подразбира дека интуитивните митски модуси на мислата се запоставени во полза на попрагматичен, логички дух на научна

²⁴ Според Bruce Robbins. 'Enchantment? No Thank You!' *The Joy of Secularism*. ed by George Levine. Princeton: Princeton University Press, 2011, (74-95), 75.

²⁵ Mariano Artigas. *The Mind of the Universe: Understanding Science and Religion*. Philadelphia and London: Templeton University Press, 1999, 300.

²⁶ Max Webber. *Essays in Sociology*. New York: Oxford University Press, 1946, 139.

рационалност²⁷. Во овој процес митските модуси на мислење постепено се отуѓуваат од модусите на мислење кои преферираат дејствителен логос што се потврдува во свет на факти. Во овој процес на демистификација и дедивинизација може да се изведе консеквентното третирање на митот како фикција или обична измислица. Помеѓу другите современи феномени на секуларитетот науката е дел од овој општ процес во западната култура. Други такви примери се книжевноста и нејзините тематика што повеќе се насочени кон секуларниот светоглед на отсуство на божественото и на светото. Секако, во сферата на културата и книжевноста може да се најдат феномени кои дејствуваат и спротивно односно кон повторно омаѓепсување на светот. Несомнено, современата митопоеја, современата фантазија и фантастичната литература блиска до модусите на мислење кои реактуелизираат митос, се дел од овие процеси, како што тоа е и сместувањето на митот во фикцијата во смисла на фиктивно место и време. Како и да е кога се зборува за митското во литературата како што посочува Марија Тодоровска можеби треба да се разликуваат структурата и митското потекло на литературата и митолошката функција која ја врши читањето врз читателите. Затоа, може да се забележи дека постојат митски тематика и шеми присутни во литературата, на што претходно беше посочено на Џојс, за истите да се најдат и секако во дела на Толкин и К.С.Луис (C.S.Lewis). Преку нив и бројни други автори како што посочува Тодоровска има обиди за современ митопоезис т.е воведување на современа митологија во литературата.²⁸ Се посочува на митолошката функција на читањето бидејќи е врзана за митотворечкиот процес или вклучување на аспекти и елементи на традиционалниот мит во митопоеја. Лоренс Куп (Lawrence Coupe) посочува на фактот дека читањето на митот, или митографијата, и творењето мит, или митопоејата, се комплементарни активности и вклучуваат митско читање²⁹. Митографијата е така врзана за митопоејата, но и рецепцијата на митот и митопоезисот може да вклучува митско читање. Куп понатаму посочува на алегориско или реалистично или типолошко или не-реалистично читање како две различни митски читања. Веќе во можностите на митското читање, алегориско или типолошко, се наоѓа доволната потпора да се постави врската на традиционалниот мит со

²⁷ K.Armstrong. op.cit., 51.

²⁸ Марија Тодоровска. *Дијаболничната природа на светото*. Дис. Универзитет „Св.Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје, 2013, 272.

²⁹ Lawrence Coupe. *Myth*. London and New York: Routledge, 1997, 56.

оној митопоезис кој во релација со него е митографија, а не само митопоеја. Рецепцијата и актуализацијата на митот во митопоезисот може да оди и надвор од границите на книжевните форми. Митот е присутен во современиот свет на неколку начини на кои укажува, меѓу другите, Тодоровска како митски теми кои се задржуваат во литературата, сликарството, музиката, преку ликовите кои имаат функција слична на онаа на митските парадигматски ликови, како и преку митските теми кои стануваат сè поинтересни со развојот на технологијата во филмската индустрија и индустријата на видео-игрите, со младата популација како демографска група од интерес³⁰. Во современиот свет, не само што наидуваме на едно специфично враќање кон митологијата се наидува и на митопоетични формации. Елвуд во однос на Елијаде, Кемпбел и Јунг (Jung) смета дека се работи за навраќање кон претмодерниот свет онака како што е замислен од модерниот свет³¹. Според него тоа е така бидејќи митовите биле одбрани од страна на овие митолози и така поврзани за да соодвествуваат на модерните потреби. Навраќањето кон митологијата во модерното време е можно благодарение на светската модерна фантазија за претмодерното на 19-от и 20-от век како духовно враќање кон митските димензии на свеста и искуството. Елвуд оди кон заклучокот дека за митот да биде доволно слушнат во модерното време на извесен начин мора да биде и направен доволно модерен³². Несомнено е дека навраќањето кон митот преку митопоеја може да биде согледано од модерниот свет или светот во кој еден митопоет се наоѓа и оној свет на кој тој се навраќа. Во една извесна смисла, невозможно е во модерниот свет да се остане изолиран од идеите кои струјат и доминираат во една култура. Митопоезисот на Толкин е современ токму поради ова, тој не е само реактуелизација на традиционалниот мит и неговите аспекти или повторената шема и структура која не само што унифицира туку и произведува ново. Принципот на *ποίησις* или едноставно творечкиот принцип е она што ја завршува сложувалката. Затоа може да се најде *ποίησις*, или поетичкото во митологијата, митопоезисот, поезијата.

Определбата на митот треба да опфати некои битни аспекти што ја дофаќаат неговата комплексна природа. Еден пристап кон определба кој е посебно релевантен е оној на

³⁰ М.Тодоровска. *op.cit.*, 274-275.

³¹ R.Elwood. *op.cit.*, 7.

³² R.Elwood. *op.cit.*, 184.

Елијаде, пристап кон митот преку идејата за архетипот и повторувањето. Свесните човечки активности на архаичниот човек не се одвиваат по некаков груб автоматизам туку напротив се свесно апсорбирани од свеста на човекот како *homo religiosus*. Секое дејство, секоја постапка имаат своја митска парадигма или архетип и се повторувања на она што некогаш било направено *ab origine*. Ако е така, од аспект на вредносно квалитативна смисла согласно овие митски примери, модели или архетипи, сите постапки кои се релевантни за *homo religiosus* за одржување на својот живот, веќе биле направени. Сè што е постојно, вклучително и она што произлегува од човекот, се исполнува со една реалност која е парадигмична, „небесно архетипска“, а постапката свесно се повторува, и како што посочува Елијаде, се исполнува со смисла, со *реалност*, само во ексклузивни размери, при што таа е повторување на некоја првобитна реализација³³. Реалноста е обезбедена од архетипот и можноста постапката да биде повторена. Елијаде од оваа позиција зборува за разликата на свето и профано за да посочи дека „поларитетот на свето и профано е често изразен како спротивност помеѓу *стварно* и *нестварно* или псевдореално. (Секако, не треба да очекуваме да најдеме кај архаичните јазици философска терминологија, стварно – нестварно итн., но го наоѓаме *тоа*). Затоа лесно е да се разбере дека религиозниот човек длабоко сака да биде, да учествува во стварноста, да биде (пре)заситен со моќ“³⁴. Со тоа, *homo religiosus* тежнее да ја презервира иницијалната состојба, светото ја има таа улога да презервира. Оттаму и потребата да се одржува врска со светото и да се одржува сеќавање за светото, нешто што е имено и присутно низ митопоезисот што го врзува со традиционалниот мит преку настанот за чие сеќавање се работи. Тоа е видно во митопоејата од романтичарскиот тип која се навраќа на теми од „класичната“ митологија и христијанството, но и во современиот свет или конкретно митопоезисот на Толкин каде презервационата природа на светото е веќе најавена во *Силмарилионот*³⁵. (Каде, без разлика, нема експлицитно присутно религиско чувство). Во смисла дека светото презервира, а не нихилира, може да се надоврземе на Тодоровска кога посочува дека: „*Грижата* на човекот за светото, како во примордијалните, така и во развиените монотеистички религии, е поради *потребата* творечката и *одржувачката моќ* на светото

³³ М. Елијаде. *op.cit.*, 13.

³⁴ Mircea Eliade. *Sacred and the Profane*. Trans.by Williard R.Trask. New York: A Harvest Book, 1987, 13.

³⁵ Толкин смета дека не е потребно сказната да има експлицитно религиско или морално значење, посочува дека митот и сказната, иако може да содржат елементи на религиска или морална вистина или грешка, сепак, тоа не треба да биде во позната форма од примарниот свет (J.R.R.Tolkien *op.cit.*, 167).

да ја гарантираат *безбедноста* на човековиот свет. Одржувањето и обновувањето на светото во човековата средина се нужни за одржување на човековата заедница како безбедна, кохерентна и просперитетна“ (под А.С.)³⁶.

Посочено е на грижата и потребата да се одржува светото и да се носи сеќавањето за почетоците или други митски настани кои фигурираат како свети или важни за да се одржува безбедноста на човековиот свет, неговата средина, култура, социјалниот и индивидуален идентитет. Како што посочува Елијаде, митот е една културна и сложена реалност, на која може да пријдеме и да ја толкуваме од повеќе гледишта кои се надополнуваат³⁷. Неговите истражувања нудат едно повеќе општо и поширокоопфатно гледиште и пристап кон сложената природа на митот бидејќи опфаќа аспекти што митовите ги споделуваат без разлика на нивното просторно–временско растојание. Па така, тој посочува дека митот „...соопштува една света приказна; тој раскажува едно доживување кое се случило во фиктивното време на самиот „почеток“³⁸. Елијаде нуди една мошне „театрална“ претстава за митот доколку се разгледуваат неговите основни својства на приказна што раскажува. Тие ја опфаќаат неговата поопшта застапеност или присутност во култури кои продуцираат митологии односно каде што свеста митски дејствува во рудиментирани, или стабилни, поразвиени форми. Тие својства, се следниве:

а). Митот секогаш раскажува како почнала една реалност да постои: целокупната стварност, космосот, некој предмет: растение, животно, земја и сл и некое човечко однесување или некоја важна постапка. б). Во митскиот „театар“ секогаш се работи за создавање. Се раскажува како е нешто создадено, како почнало нешто да постои. Митот раскажува, зборува, за она што навистина се случило на самиот почеток во едно друго, прекрасно „златно“ време. в). Ликовите на овој „театар“ се натприродни суштества. Благодарение на нив, постоечкото ја има својата стварност и својот почеток. Човекот е таков каков што е (смртно, културно, сексуално суштество) благодарение на нив. Овие суштества, ја разоткриле својата творечка активност при што светоста или она што е „натприродно“ се излеало како создавање или она што го направило светот да биде таков каков што е. Митот е во таа смисла приказна и тоа света приказна и затоа мора да биде

³⁶ М.Тодоровска. *op.cit.*, 277-278.

³⁷ М.Елијаде. *Аспекти на митот...*, 17.

³⁸ *Ibid.*

вистинита приказна, разгледан не како „фикција“ или „измислица“ туку како центар и точка на еманација на стварното на архаичниот човек и неговиот светоглед. Митот открива модели кои се битни за суштествувањето на *homo religiosus*. Како таков, тој не само што се сеќава за митските настани, туку и ги повторува, и тоа преку ритуали кои овозможуваат поништување на ова конкретно, профано време и навраќање кон, односно партиципација во или обновување на светото време, она време на прекрасниот Почеток (настанот како митска категорија ќе биде наскоро разгледан).

Ако со митот се грижime за нешто, тогаш потребно е определбата да биде развиена и во таа насока. Ако со митот се презервира, може да се пристапи кон митот како кон она што на тој кој го слуша митот му е потребно, а тоа е да се биде дома во светот³⁹. Домуваме во светот преку митот како приказна за тој свет, домувањето ја олеснува во поширока смисла онаа несигурност, непознатост и големина на самиот свет пред човекот како само еден дел од тој свет. Затоа, на некој начин, светот е потребно да се направи „попријателски“. Тоа се постигнува преку митот како приказна, преку поставување релации со тој свет. Така може да се толкува Блуменберг кога посочува дека митот претставува свет на приказни што ја локализира точката на слушателот во време на таков начин што количеството на чудовишното и неподносливото опаѓа во релација со него⁴⁰. Преку позициите на Блуменберг може да се стигне до позицијата според која митот е домување во светот. Во светот на приказната, доколку човекот домува во светот тогаш тоа ја намалува опасноста на светот и помага да се постави релација не само со наидечкото чудовишно во светот туку и чудовишното во себе. Опаѓањето на чудовишното и неговото смирување во приказната можат да варираат во повеќе форми. Како што посочува самиот Блуменберг, во таа смисла, елиминацијата на чудовиштето (чудовишноста) од светот и неговите форми на чудовишност што постепено преминуваат во антропоморфни може да биде согледано од аспект на функцијата на митот да произведе дистанца од необјасливост. На пример, во приказните митските предци убиваат змејови или други чудовишта или се среќаваат со чудовишното демонско во човечка форма, или се работи за приказни за Почетокот и примордијалната жртва. Имањето на приказната треба да го ублажи хостилното во светот. Хенди посочува на сфаќањето на митот кај Блуменберг како

³⁹ H.Blumenberg. op.cit., 113.

⁴⁰ H.Blumenberg. op.cit., 117.

посебна културна институција што непосредно се поврзува со регулирање на егзистенцијалниот *Angst* на човештвото⁴¹. Тој го толкува Блуменберговото „дејствување на митот“ како незавршено сè додека оној ужас на сопствената фрленост во светот не престане да нè измачува. Ако домувањето и скротувањето на непријателското чудовишно треба да ја ублажат загриженоста на човечко суштество во свет што не е потполно сигурен, митот е такво домување кое зборува за човекот но и на човекот. Иако навистина се наидува на честа отсутност или не сеприсутност на човекот во митските структури. Во митот можеби се работи за човекот и светот (релационо) но не само за тоа. Како свет од приказни тој може да посочува на светот воопшто, не само на човекот-во-светот. На некој начин митот го легитимира човечкото постоење во светот, но тој не е ексклузивно антропоцентричен. И митологијата на Толкин не е антропоцентрична, и тоа уште од *Силмарилионот*, централен интерес за него се всушност елфовите, а не луѓето, од митски контекст приказната е елфо-центрична⁴². Неговата митологија е елфоцентрична иако преку митските фигури како елф и човек тој разгледува позитивни и негативни аспекти на смртта и бесмртноста. Како што вели самиот Толкин:

„Човекот се појави неизбежно: сепак, авторот е човек, и ако тој има публика тогаш тоа ќе биде луѓе и луѓето мора да се појават во нашите приказни, како такви, а не само трансфигурирани или делумно претставени како елфови, џуџиња, хобити итн. Но тие остануваат периферни – доаѓаат подоцна, и колку прогресивно да се важни, не се први“⁴³.

Објаснувањето на почетоците не тргнува со создавањето на човекот, митот колку и да е насочен кон човекот кој со митот перспективно се проектира во светот, објаснува како настанало нешто пред човекот и тој не престанува со приказната за создавањето на човекот. Митовите, според Блуменберг, се приказни што се разликуваат по висок степен на константност на нивното наративно јадро и по еднакво определување на капацитет за маргинала варијација⁴⁴. Тоа овозможува митовите да бидат пренесени преку традицијата. Но кои митови се пренесувани односно кои митови се одржуваат? Кои митови се долготрајни, „вечни“, зошто е тоа така, зошто истрајуваат? Блуменберг го ползува

⁴¹ A.Von Hendy. op.cit., 322.

⁴² J.R.R.Tolkien. op.cit., 300.

⁴³ J.R.R.Tolkien. op.cit., 169.

⁴⁴ H.Blumenberg. op.cit., 34.

концептот за прегнантност за да ја разреши оваа проблематика. Концептот на прегнантност посочува на селекцијата на приказните и нивното важење што е како некаква природна селекција на приказната. Тоа значи дека зачуваните приказни се зачувани бидејќи на некој начин не покажуваат индиферентност. Така примачот на мит не е инволвиран во приказна што е индиферентна кон себе и светот во кој живее. Приказната треба да има прегнантно врежана форма, да биде можна и да биде способна да истрае наспроти факторите на промена и влијание.

Определбата на митот и разбирањето на митот треба да го земат предвид искуството и неговите општествено индивидуални димензии, искуство што се преточува во самиот мит, што го поврзува човекот со приказната и стварноста во која суштествува. Искуството што се објективизира во митот го претвора митот во некаков акт, во некакво дело, во некаква експресија на некакво искуство што е интензивирano. Тоа води кон позициите на Ернст Касирер (Ernst Cassirer). Кога веќе се работи за искуство, тој почнува со компарација на општи поими односно категории на емпириско научниот и митскиот светоглед. Касирер го прави тоа бидејќи не го смета митот како оддалечен од емпирииската стварност односно смета дека митскиот светоглед има објективен аспект, категориите за него се истите општи форми на мисла и интуиција во митот како и научната мисла, обете насочени кон објективната стварност. Како што посочува Касирер, разликата се состои во нивниот модалитет, а не квалитет⁴⁵. Симболичката експресија на митот се состои според него во објектификација на чувства, поточно, на човечкото социјално искуство, а не на индивидуалното. Иако, како што посочува самиот Касирер, се наоѓаат поединечни митови создадени од поединци како на пример Платоновите митови но за него недостига она што е карактеристично за автентичниот мит, а тоа е неслободното создавање односно несвесната објективација. Во фокусот на ова истражување е всушност митопоетичкиот процес или митопоезисот и неговите формални аспекти и интересот е насочен кон овие поединечни митопоетички конструкции или поскоро можноста и условите на нивното формирање со претпоставена традиција или искуство но и нивното поединечно претставено искуство. Според Касирер, во митот објективизираме насилни чувства и страв или поточно метаморфози на страв, во митот и со митот учиме да организираме.

⁴⁵ Ernst Cassirer, *Philosophy of Symbolic Forms*. Vol 2. Trans.by Ralph Manheim. New Haven: Yale University Press, 1955, 60.

Организирањето е најсилно кога човекот е соочен со најголемиот проблем, а тоа е смртта⁴⁶. Тоа пак, може да води кон перспективата на позициите на Бронислав Малиновски (Bronislaw Malinowski). Малиновски смета дека големата криза на дихотомијата живот–смрт е од најголема важност како изворна за религијата, за да посочи дека „човек го живее животот во сенка на смртта, и тој што го сака животот и ужива целосно во него мора да стравува од заканата на неговиот крај. И тој кој е соочен со смртта се врти кон ветувањето на животот. Смртта и нејзиното негирање – бесмртноста – секогаш ги формирале, како што ги формираат и денес, најострите теми на човечкото претчувство“⁴⁷. Овие насилни настани во животот на човекот како поединечно и колективно суштество, оваа непријателска закана на смртта и соочувањето со крајот на животот тука и сега се чини дека се пресудни за доволно потхранување на мотивот и импулсот да се произведуваат митови и така да се објективизираат искуството или емоциите на страв односно нивните метаморфози. Емотивната природа на митот е можеби најмногу ефективна во изведувањето на ритуалот или оној практичен емотивен елемент на религиското (следејќи ја тезата дека митот е примарен, а ритуалот секундарен од него зависен). Не секој мит подложи на ритуална практика (следејќи дека ритуалната практика го воспоставува и/или оправдува митот). Како и да е, митот генерално го мобилизира емотивниот капацитет на човекот. Но и покрај тоа секако се работи за давање значење на емоции и стравови што човекот како поединечно и социјално суштество ги носи целиот свој живот и со кои се справува на различни начини. Еден од тие модуси е митот, неговиот ефект во однос на ова е на некој начин анестезиски: може да ја ублажи подносливоста или неподносливоста на егзистенцијата во свет кој не може тотално да биде контролиран, а уште помалку тотално предвиден. И тука може да се вклучат традиционалните концепции за магијата кои не се од примарен интерес за нашето истражување. Овие исконски стравови, емоции, стремежи, објективации се доволен мотив за митотворење и инвестирање на себе и целата култура во религиското чувство и сензибилитет. Поединечната митопоеја, онаа митопоеја на еден поединечен автор во едно време на едно место, не остапува од овие. И таа како и митот е грижа и е објективација на искуство и вложување на имагинацијата. Секако дека е важно колективното или

⁴⁶ E. Cassirer. *The Myth of the State*. New Haven: Yale University Press, 1946, 48.

⁴⁷ Bronislaw Malinowski. *Myth, Science and Religion and Other Essays*. Glencoe: The Free Press, 1948, 29.

социјалното во митските претстави. Меѓутоа, тоа може да води кон „трикот на еднодимензионалноста“ на што посочува Елвуд односно митот како мит на едно посебно племе или народ, кој има потекло од посебно време во историја, полн алузии за нешта кои би биле најдобро познати за луѓето од тоа место и време⁴⁸. Сепак, треба да се земе предвид еден интересен став на Кемпбел кој посочува дека:

„... низ целиот населен свет, во сите времиња и под секоја околност, митовите на човекот цветаат; и тие биле жива инспирација од било што друго што можеби се појавило од активностите на човечките тело и ум. Нема да биде премногу ако се каже дека митот е тајното отворање преку кое неисрпчивите енергии на космосот се истураат во човечка културна манифестација“⁴⁹.

Тоа е она што ги поврзува различните митови од различно време и место, нивната универзална тематика, нивните посебни и засебни белези не ги исклучуваме, ако се поврзани со емоции секако емоциите се колку толку фиксно определени. Нема нивно тотално менување поради едно време и место. Блуменберг е во право кога вели дека „приказните се кажани за да „убијат“ (*vertreiben*) нешто. Во најбезболниот но не најмалку важен случај– за да го убијат времето. Во друг и најсериозен случај– за да го убијат стравот“⁵⁰. Бегањето од конкретното време и место, како и од смртта, можеби и од самото Време, е една од најважните цели на сказната според Толкин, нешто што несомнено ја поврзува неговата митопоеја со исконското и архаичното преточено во митска форма односно приказна или сказна. Сите определби или перспективи кои беа разгледани ќе бидат земени предвид кога ќе се определува релацијата на митот со митопоезисот или поконкретно митопоезисот во современото време преку творештвото на Толкин. Митопоезисот ќе биде разгледан преку основни аспекти на митотворечкиот процес кои ја поврзуваат митологијата со една поконкретна поединечна митологија. Во истражувањето се насочуваме кон Толкиновиот митопоезис поради неколку разлози. Секако, битно е тоа што неговата митологија е нова. Во делата *Силмарилионот* (*The Silmarillion*), *Недовршените сказни* (*Unfinished Tales*), *Хобит* (*The Hobbit*), *Господарот на прстените* (*The Lord of the Rings*) како и во *Децата на Хурин* (*The Children of Húrin*) Толкин зема шеми од класични, средновековни и подоцнежни митолошки традиции, но ги

⁴⁸ R.Elwood. op.cit., 7.

⁴⁹ J.Campbell. *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004, 3.

⁵⁰ H.Blumenberg. op.cit., 34.

трансформира во комбинација со богатство на целосно оригинален материјал во разбирлива нова митологија⁵¹. *Историите на Средната –земја (The Histories of Middle-earth)* во дванаесет тома пак, покажуваат на долгиот процес на создавањето на неговата митологија. Неговата митологија е земена предвид бидејќи го експлицира оној творечки момент кој е во фокус на нашето истражување и тоа со осврнување кон теоријата за подтворене на самиот Толкин што е на некој начин и метод и принцип на неговото дело. И универзалноста кон која се стреми природата на неговата приказна, но и повторното откривање на душата, јазикот како средиште на стварноста на приказната, човечкиот однос со себе, природата, светот, божественото и светото. Бредли Џ.Бајрзер (Bradley J.Birzer) посочува на Толкин, чие комплексно дело е оригинален збир на најдоброто од западната теологија и философија, како најголем митотворец од времето на Данте навака, и дека, со својот *легендарium* тој ја има понудено најкомплетната митологија на последните неколку века⁵². Кемпбел смета дека во современиот свет, модерниот процес на културна трансформација како целина е неповратно неотповиклово и се работи за научниот метод на истражување и машината движена од моќ⁵³. И токму во Машината се поврзува митологијата на Толкин со светот и времето во кое настанала и тоа со прашањето за моќта, поединецот и односот кон Машината. Така, традиционалниот мит сфатен како архаичен мит и митопоезисот на Толкин споделуваат исти аспекти на мотивот за нивната креација, неговиот митопоезис вклучува идеи на неговото време.

⁵¹ Carl Phelpstead. 'Myth – making and Sub – creation.' *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014, 80.

⁵² Bradley J.Birzer. 'The "Last Battle" as a Johannine Ragnarök: Tolkien and the Universal'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, 279.

⁵³ J. Campbell. *The Masks of God: Creative Mythology*. Penguin Compass, 1976, 588.

2. Настанот како митска категорија

Она за кое што митот раскажува и што се карактеризира како негова фундаментална функција е расказот за она што било и како тоа настанало. Во основа, архаичниот жив мит постојано го ревитализира настанувањето на почетоците, станува збор за еден оригинален, првичен значаен настан. Искусувањето на светото и неговото симболично повторување е поврзано со оригиналниот настан во смисла дека како што посочува Елијаде секој религиозен фестивал, било кое литургично време ја претставува реактуализацијата на светиот настан што се случил во митско минато, „на почеток“⁵⁴. Враќањето кон почетоците во релација со светото во основа посочува на неговата улога во зачувување на меморијата за светиот пра-почеток и неговата симболичка и практична реактуализација фундирана во ритуални практики. Во рамки на традиционалниот мит ритуалните практики го обезбедуваат повторувањето на овој првичен настан при интензивирање на реалитетот на учествување во неговото враќање. Оригиналниот настан воведува плурална перспектива за важноста на почетокот во смисла дека го конституираат повеќе митолошки настани, а не само еден. Традиционалниот мит овозможува настанот да биде симболички повторен и прославен но секако не и на ниво на оригинално случување во тој даден миг на стварност. Затоа ритуалот симболички инволвира враќање кон почетокот во рамки на искусување на светиот карактер на првичниот настан обезбедувајќи презервација на неговата важност но и на неговото значење. Помеѓу настанот и значењето од онтолошка перспектива постои интимна врска. Настанот е во основа лежиште на значења кои временски ја овозможуваат неговата актуализација. Бидејќи настанот е атемпорален навраќањето кон него не ја нарушува неговата привилегирана позиција на вон временост, туку, напротив, овозможува да биде повторуван не само во ритуални практики. Оригиналниот настан е во основа опфатен од митолошката структура на која се потпира ритуалната практика но и оперативната вредност на митот, така што како што посочува Клод Леви-Строс (Claude Levy-Strauss), митот ја објаснува сегашноста како и минатото така и иднината⁵⁵. Рамката во која што митот функционира како тежиште на презервирана стварност на изворно, првично свето настанување е безвремена, настаните на

⁵⁴ M.Eliade, *Sacred and the Profane...*, 68-69.

⁵⁵ Claude Levy Strauss. *Structural Anthropology*. Trans.by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, Inc., 1963, 209.

секојдневното време не подлежат на атемпорализација иако и нивното значење и толкување може да биде определено од митот. Релевантноста на оригиналниот настан не ги исклучува туку ги субординира настаните кои се релевантни во однос на неговиот фундаментален карактер, и затоа и сегашноста и иднината како она што треба да биде раскажано се вклучени во функцијата на раскажување. Функцијата на раскажување на митот, приказната, сказната во основа е она што ја обелоденува и одржува нивната структура. Прераскажувањето го открива значењето на оригиналниот настан, затоа Лангер посочува дека приказната е прераскажана затоа што го открива карактерот на светото⁵⁶, но приказните кои раскажуваат за настани што во основа може и да не реферираат на свет настан, на оригинален настан, ја откриваат природата на основната функција на митското во самото раскажување. Раскажувањето може да биде легитимирано кога веќе преминува во сферата на традиционалното културно нормирање. Затоа, митот, приказната, сказната се врзуваат за аспекти на личен и колективен живот на човекот. Четирите функции на кои Кемпбел укажува: мистичка, космолошка, социолошка и педагошка функција во основа се поврзани во функцијата на раскажување. Приказната навистина треба да биде раскажана за да го стекне значењето кое што го припишуваме на приказните, па и на митот и сказната. Тоа значење се дисперзира во овие четири функции. За митот, приказната и сказната да бидат тоа што се треба да бидат кажани, раскажани, прераскажани, со тоа претпоставените фундаментални вистини кои ги носат се зачувани. Функцијата на раскажување што се препишува на митот, приказната и сказната, не се исцрпува. Додека се работи за наративна експресија на фундаментални вистини, раскажување на митот како мит, одржлив тек на човечкиот говор за првото, оригиналното, фундаменталното, тогаш има одржување на таа функција која произведува наративна експресија. Раскажувањето не е исцрпено во една или друга форма, во мит, приказна и сказна, четирите функции што се поврзуваат во раскажувањето може да дадат конечни форми. Бидејќи се има работа со фундаментални вистини имаме нивно огледување како вистини на самиот свет, затоа митот целосно не ја исцрпува функцијата во кажувањето, и затоа оделни митови не можат да бидат целосно неповрзани еден со друг⁵⁷.

⁵⁶ S. Langer. op.cit., 125.

⁵⁷ S. Langer. op.cit., 143.

Доколку се работи со фундаментални вистини дали може да се зборува за фундаментален мит? Дали митот кој раскажува за почетокот, митот за оригиналниот настан може да се третира како фундаментален мит? Во основа потрагата по оригиналниот мит како фундаментален е проблематична ако се претпостави дека мноштво централни митови, митови кои се некакво митолошко јадро, водат кон некаков оригинален мит. Потрагата е проблематична ако се насочи кон опфаќање на теоретско ниво на некаков сингуларен или оригинален почеток бидејќи и митското барање на некаков почеток или потекло во апсолутна смисла никогаш не може да биде достигнато. Меѓутоа во културната состојба на една традиција не ретко се наоѓаат одредени митови што се третирани како изворни митови. Диверзитетот на митови на една култура може да побара воопоставување на основен, изворен, фундаментален мит. Фундаменталниот мит, како што покажува Блуменберг, може да биде третиран како не оригинален мит. Митот го носи капацитетот да биде примен. Применоста на митот генерално ја овозможува неговата трансформација така што варирањето на митот е можно благодарение на прераскажувачката функција но и на историската рецепција како историја на митот кој е примен, трансформиран, аплициран. Во однос на настанот и неговата актуализација имаме и негова актуализација. Во таа смисла, преку рекреацијата, преку реактуализацијата, оригиналниот настан е актуализиран, примен, трансформиран, аплициран. Во основа, оригиналниот настан варира и не мора да содржи расказ за почеток или потекло кога веќе е примен, трансформиран и аплициран. Што значи дека не секогаш станува збор за потеклото на Сè или за почетокот во космолошко онтолошка смисла, нешто што е мошне видливо во наративната содржина на митот што се однесува на било друго. Настанот е фокусот на наративната експресија и конститутивна единица на митот. Во раскажувањето на приказната го откриваме настанот кој е актуелизиран, а фундаменталниот мит сфатен како не оригинален мит ако се следи Блуменберг не е тоа што е пре-дадено, туку она што останува на крајот видливо, што може да ги задоволи рецепциите и очекувањата⁵⁸.

Откривањето на значајниот настан и неговата реактуелизација, како и актуализација и реактуализација, е водено од обидот да се задржи меморијата за настанот како митски настан. Треба да се посочи дека митот како приказна што раскажува не раскажува за што

⁵⁸ H.Blumenberg. op.cit., 175.

и да е, и не е било каква приказна, во спротивно секоја приказна би била квалификувана како мит. Блуменберг е во право кога посочува дека митот може да изведе било што од било што, но и не може да каже било каква приказна за било што. Како што тој заклучува, ова зависи од фактот дека митските моќи не се способни да направат сè иако се способни за нешто што оди преку сè друго— тие се *kreittones* и *kreittona* (посилни, супериорни)⁵⁹. Затоа во традиционалниот мит се соочуваме со презервација на настани кои се важни и кои имаат пресудно значење, примордијалниот мит презервира вистинска историја, во митот начелата и парадигмите за секое однесување мора да бидат видени и повторно најдени⁶⁰, митот наративно пренесува значење за настаните кои се битни, како што посочува Елијаде се зборува за тоа како нешто е создадено, како почнало да постои⁶¹. Познавањето на потеклото на нештата во рамки на приказната што митот ја раскажува секогаш се однесува на различни аспекти на стварноста. Митскиот расказ е вистинит бидејќи се однесува на самата стварност, имено Филип Вилврајт (Philip Wheelwright) посочува дека митот не само што го изразува внатрешното значење на нештата, го прави тоа на специфичен начин со кажување на приказна⁶². Раскажувачката функција на митот е тешко исцрплива бидејќи митот во границите на сопствената логика на функционирање е способен да произведува значења кои ќе се однесуваат на различни аспекти на стварноста. Оперативната вредност да објаснува е поврзана со неговата претпоставена вистинитост па Елијаде посочува дека на пример, космогонскиот мит е 'вистинит' бидејќи него го докажува постоењето на Светот, митот за потеклото на смртта е исто така 'вистинит', бидејќи тоа го докажува смртноста на човекот итн.⁶³ Приказната во основа ја потврдува својата 'вистинитост' во стварниот фактички свет на кој се однесува. Настанот кој е битен и чие значење е пресудно за фокус на митската нарација, како настан што се случил во едно друго време, носи вистинитост што ја подредува вистинитоста на други настани кои се од секундарна важност или кои што припаѓаат на временскиот тек на профаното време. Во митот и митската поезија го наоѓаме принципот на *poίησις* видно присутен. Митскиот јазик и поетскиот јазик принципиелно се поврзуваат во присутноста на поетичкиот момент што може да биде земен предвид како „митоген“. Ниту митската, ниту епската

⁵⁹ H.Blumenberg. op.cit., 128.

⁶⁰ M. Eliade. op.cit., 102.

⁶¹ M. Елијаде. op.cit., 18.

⁶² Philip Wheelwright. *Metaphor and Reality*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1962, 133.

⁶³ M.Елијаде. op.cit., 18.

поезија не застрануваат во градењето тема околу настан чие значење и важност е преточено во фокусот на темата, настанот може да биде во фокус независно неговиот материјален аспект за потребата на тематската содржина на поемата. Она што може да се издвои е всушност некакво случување околу кое се одвива драмата на настанувањето.

Во контекст на *Изгубениот рај* и *Добиениот рај* (*Paradise Lost & Paradise Regained*) на Џон Милтон (John Milton), Луис забележува дека функцијата на почетната реч е да даде чувство дека нешто големо ќе започне да се случува⁶⁴.

„За првата непослушност на човекот и овошката,
од тоа забрането дрво чиј смртен вкус,
донесе смрт во Светот и сета наша несреќа,
со губење на Рајот, додека еден поголем Човек,
нас нè врати, и го доби тоа блажено место“⁶⁵.
(препев А.С.)

Луис не греша кога посочува на ова, во митопоезисот на Милтон навистина се соочуваме со настани од библиска наратива и тоа настани што се однесуваат на човечката смртност и човечкото протерување од рајската градина. Како митопоеја од и на своето време, традиционалниот мит, во овој случај библиската наратива, е примен, трансформиран и аплициран и односот од формални аспекти на митот и митопоезисот е опфатен во овие три, во примање, трансформирање и аплицирање. Значењето на оригиналниот настан е пренесено во митопоетична конструкција изразена во поетски јазик. Митската поезија не мора да изрази експлицитно идеја за потеклото на нештата иако навистина може да го фаворизира настанот што го објаснува потеклото на нештата, настанот може да биде земен предвидзасебно, односно исклучително. Така во *Поетската Еда*, во поемата посветена на наоѓањето на руните од страна на Один читаме:

⁶⁴ C.S.Lewis. *A Preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press, 1961, 41.

⁶⁵ John Milton. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: Harper Press, 2011, 1.

„Знам дека висев,
на дрво надвиснато,
цели девет ноки,
од копје ранет,
и на Один понуден,
сам на себе,
на тоа дрво,
за кое никој не знае,
од чиј корен извира.
Никој не ми даде леб,
ниту чаша да пијам,
надолу сиркав,
кон руни кои на себе ги ставив,
во крик ги научив,
и тогаш надолу паднав”⁶⁶.
(препев од англиски А.С.)

Читањето на митот за пронаоѓањето на руните навистина го вклучува настанот за нивното потекло, меѓутоа присутни се повеќе значења на митот во рамките на настанот врз кој е ставен фокусот. Така, неговото значење не се поврзува само со потеклото на рунската азбука туку и со жртвата на Один да ги пронајде, настанот е исклучителен, нешто големо

⁶⁶ *The Poetic Edda*. Translated from the Icelandic by Benjamin Thorpe. Lapeer: The Northvegr Foundation Press, 2004, 80.

наистина се случило, не била пронајдена само рунската азбука. Врховниот бог страдал, сам, девет ноќи, само—жртвувајќи се. Тоа е исклучителен настан способен за митска меморија односно за презервација во однос на други настани кои поминуваат но не фигурираат да бидат зачувани и повторувани во ритуални практики или во митопоетична реактуализација. Настанот кој раскажува за првобитниот грев раскажува и за Божјата казна, за заведувањето на Ева, човечката непослушност, во основа неговото значење е мултиплицирано, секако, во толковни рамки.

Ерик Гулд (Eric Gould) го толкува митот во рамки на онтолошка бездна помеѓу настанот и значењето⁶⁷ што значи дека оваа празнина е пополнета со процес на бесконечни толкувања, она што митот го прави е „имагинативен скок преку таа бездна“⁶⁸. Во основа теоретските консеквенци од неговото гледиште водат во спротивната насока од Јунг, Елијаде, дури и Нортроп Фрај (Northrop Frye) кои претпоставуваат некаков вид на ентитети преку и позади јазичките настани⁶⁹. Овие теоретичари според критиката на Гулд припаѓаат на „есенцијалистички“ теории за архетипот, концептот за оригиналниот настан фигурира како појдовна точка во нивните позиции, истиот не е читан како склоп на знаци од семиотичка перспектива. Позициите на Гулд се расветлуваат кога го воведува својот концепт за „митичност“. Под митичност, Гулд подразбира состојба на пополнување на бездната со знаци на таков начин да Битието продолжува да го прикрива Ништото како предикација за понатамошно знаење⁷⁰, па митот е откривање на Битието и Вистината⁷¹. Во основа ако го следиме Гулд митот е исполнување во значења. Следствено од неговите позиции митот е на некој начин третиран како нужна фикција во процес на пополнување онтолошка бездна помеѓу бидување и ништо па на некој начин, според Гулд, далечината меѓу настанот и значењето никогаш не може целосно да биде надмината, она со што се обидуваме да ја пополниме таа празнина се знаците. Во однос на традиционалниот мит се сретнуваме со анонимно авторство. Зошто се неговите позиции релевантни за односот на традиционалниот мит со митопоезис? Ако митот како јазик и толкување ја достигнува таа отсуност (во смисла на отсуност на значење од каде и фундираноста на митот во своја

⁶⁷ Eric Gould. *Mythical Intentions In Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981, 6.

⁶⁸ E.Gould. op.cit., 134.

⁶⁹ A.Von Hendy. op.cit., 317.

⁷⁰ E.Gould. op.cit., 43.

⁷¹ E.Gould. op.cit., 42.

отсутност) тогаш има воведување на значење што не е помалку релевантно и за модерните митотворци и рецептори на мит⁷². Во основа митската интенција за која зборува Гулд, интенција на воведување значења во рамки на неговиот концепт за митичност е релевантна и присутна во модерното доба во литературата, па вели дека митот во модерната е апстрахиран до софистикација со што само литературата може да се справи⁷³. Затоа, во модерното доба, ако се следи Гулд се наидува на самосвесни конструкции (на митотворење на овој или оној автор) со оглед на оваа митска интенција кои го вклучуваат и читателот (примателот на мит).

Со тоа што митовите се приказни карактеристични по високиот степен на константност на нивното наративно јадро и капацитетот маргинално да варираат како што смета Блуменберг, нивната константност ја предизвикува привлечноста на нивното препознавање како *уметничка или ритуална претстава* исто така (како во рецитирање), а нивната варијабилност ја произведува привлечноста на обидите да се пробаат *нови и лични средства да се претстават*⁷⁴ (под.А.С). Овие својства овозможуваат митовите да бидат преносливи преку традицијата. Во основа митопоезисот е сврзан за овие клучни својства на традиционалниот мит бидејќи го овозможуваат неговото формирање. Секако кога се вели *митопоезис* се посочува на митопоетични конструкции кои историски се формирале во едно конкретно време во граници на некаква традиција и култура. Преносливоста во основа овозможува еден настан да биде во различни модуси претставен во митопоетична форма, но настанот е секогаш таму без разлика дали фигурира како еден настан или се работи за повеќе настани кои конститутивно ја определуваат приказната и нејзината раскажувачка функција. Митовите, ако се следи Гулд, се земени предвид доколку овозможуваат да се толкува нуминозното—што тоа и да е—во светот на знаците⁷⁵. За да го поткрепи своето тврдење Гулд преминува на концептуализација на алегоријата сметајќи дека мотивот за алегорија е мотив за мит⁷⁶. Консеквентно ако се следи Гулд митскиот јазик е во основа алегоричен јазик, а (обидот за) конечно исполнување на празнината помеѓу настанот е значењето е толкувањето на светото во митот. Тој смета дека светото во

⁷² Sophia Heller. *Absence of Myth*. New York: State University of New York Press, 2006, 52.

⁷³ E.Gould. op.cit., 134.

⁷⁴ H.Blumenberg. op.cit., 34.

⁷⁵ E.Gould. op.cit., 179.

⁷⁶ E.Gould. op.cit., 212.

митот и нуминзоното во литературата се потенцијално едно исто па митската интенција истрајува во модерното доба преку литературата и така самата е презервирана. Во митот се насетува потребата и активноста на населување на светот со и во значења. Ако го следиме Гулд, под митско мислење би го подразбирале трансформирањето на светот во значења, тоа беше и нашата основна позиција. И традиционалниот мит и митопоејата ја споделуваат оваа трансформација, таа не е спорна. Од неговите ставови следи дека митичноста сама по себе е потребен и доволен мотив да се продуцираат фикции што може да се земат предвид како обид да се пополни бездната помеѓу настанот и значењето, а митот е една од тие фикции. Теоретската позиција на митичноста кај Гулд е навистина релевантна доколку се земе предвид јазичкиот принцип на претпоставен континуитет меѓу традиционалниот мит со модерната литература⁷⁷. Ако митот навистина го населува светот со значења, ритуалот (како искусување) е всушност оној конститутивен елемент на религиското чувство што го обезбедува интензитетот на реалитетот на искуството што митот го промовира. Касирер е во право кога посочува дека кога се изведува религиски ритуал или церемонија човек не е едноставно во спекулативно или контемплативно расположение, човекот живее во свет на емоции не на мисли⁷⁸. Ритуалот како практична димензија на митското и религиското дејство дава значење на настаните за кои станува збор на емотивен и искуствен план. Архаичниот човек во ритуалните практики учествува во една стварност чија достапност е дофатена во искуствено доживување на светото. Не се работи за спекулативно дејствување туку за партиципација во оностраното. Оттаму е проблематично да се третираат митското или религиското дејство како фиктивна конструкција на јазикот и толкувањето, без разлика дали ќе се прифати трансцендентна реалност оттаму јазичките конструкции. Затоа, може да се смета дека Малиновски е во право кога посочува дека митот во „примитивните“ општества не е само кажана приказна туку живеена стварност, и тој со право ја проблематизира претпоставената фиктивна природа на митот каква што ја среќаваме со читањето роман⁷⁹. Гулд не го зема ритуалот сериозно предвид, а сепак посочува дека потребата да се пополни празнината меѓу настанот и значењето е фундирана во потребата од нешто повеќе од стварноста. Архаичниот човек за кој зборува Елијаде тежнее кон стварно постоење, стварно

⁷⁷ A.Von Hendy. op.cit., 320.

⁷⁸ E.Cassirer. op.cit., 24.

⁷⁹ B.Malinowski. op.cit., 78.

суштествување во архетипите на реалното што ја откриваат и легитимираат неговата себност како и постоењето на сè друго што има врска и смисла со животот што го живее па затоа човекот на традиционалните општества според Елијаде тежнее кон одржување на контакт со битието⁸⁰. Настаните што за *homo religious* ја витализираат и одржуваат неговата архетипична митска стварност имаат примарна важност во неговиот нехомоген свет во кој суштината на светото бидува манифестирана во хиерофанија. Сепак, ритуалот може да се тргне на страна и да се разгледува позицијата на Гулд од гледна точка само на митичност и литература. Тоа може да биде изведено доколку наместо ритуалот поставиме искусување на стварноста на ваков или онаков начин просто лишено од организирано религиско или ритуално значење. Третирањето на митот како фикција, и способноста на модерната литература да се справи со апстрахиран митски софистикиции за кои пишува Гулд е сепак изведено од модерна гледна точка. Иако самиот посочува дека не мора да се прави разлика меѓу оригинален и модерен мит, сепак, неговите аргументи почиваат токму на таа разлика⁸¹. Прифаќањето на бездна помеѓу настанот и значењето води кон множење на бездните. Ако митот како што смета Гулд е историја на нашата неможност да го направиме автентично нашето знаење за Битието, а сепак истовремено и историја на нашите обиди да ја разбереме таа неможност,⁸² ваквата позиција поставува бездна меѓу теоријата за митот и самиот мит. Митот својот контекст го обезбедува во сопствените граници, значењето што го носи е внатрешно благодарение на сопствената конституција, значењето се добива кога неговите елементи се поврзани. Што значи тоа? Леви-Строс посочува дека митската вредност на еден мит се зачувува дури и во случај на лош превод, што е во контекст на одговарање на прашањето дали митовите се преведливи? Во една извесна смисла се преведливи бидејќи субстантивно раскажуваат приказна⁸³. Претпоставената бездна се продлабочува со алегоризација на митскиот јазик. Во основа се поставува уште една бездна меѓу значењето на *овие* зборови со кои се истакнува значењето на *другото*. Претпоставката дека мотивот за мит е всушност мотив за алегорија поставува бездна меѓу значењето на она што алегоријата треба да го изрази и самата алегорија. Јазикот на едно племе може да биде алегоричен но мотивот за мит не е импулс

⁸⁰ М.Елијаде. *Митот за вечното враќање...*, 97.

⁸¹ S.Heller. op.cit., 53.

⁸² E.Gould. op.cit., 10.

⁸³ C.Levy-Strauss. op.cit., 210.

за формирање алегии, тоа што јазикот е метафоричен или алегоричен не ја открива искомската потреба да се раскажуваат приказни, односно мотивот за митско мислење не е нужно сврзано со значење што само алегоричата го обезбедува.

3. Односот на митот со јазикот

Начелно, појдовниот став во истражувањето е разгледувањето на односот на митот со јазикот, и тоа преку некои аспекти кои јазикот на митот, на поезијата и на религијата ги делат. Затоа ќе бидат разгледани некои основни својства на поетскиот јазик за да се расветли односот на поетичното со митот и религијата или поконкретно да се определи тоа што ги обединува, а тоа е поетичкото. Кемпбел посочува на овој аспект кога вели митологијата е поезија и поетскиот јазик е многу флексибилен⁸⁴. Тоа е така бидејќи го отвора патот на имагинацијата и нејзината продуктивност но и бидејќи секако го реализира творечкиот потенцијал на јазикот. Имагинацијата може да води кон митот како негов клуч. Така, Куп толкувајќи го Џиамбатиста Вико (Giambattista Vico) посочува дека не разумот, туку имагинацијата е клуч за митот, па, митот не е неуспешен обид да се артикулира рационална вистина, туку креативен импулс што ја обележува човековата историја. Тој посочува во тој контекст и дека примитивната митопоеја била извор на сето искуство и на целата експресија⁸⁵. Следствено Куп посочува и дека преку Вико се стигнува до гледиштето според кое митот ги обликува историјата и културата, и дека клучот кон разбирање на она што е зад логосот и што го подржува и што му претходи е митот, или типологијата на имагинацијата. Во однос на гледиштата на Вилврајт пак, Хенди посочува дека се наоѓа ставот според кој митот, поезијата и религијата се едно во афирмација на некаква стварност *отаде* границите на зборовите⁸⁶. Тоа секако е на некој начин есенцијалистичко гледиште што прифаќа трансцендентна стварност *отаде* јазичките конструкции. Тоа е така затоа што зад тие конструкции стои искуство кое е овозможено од нив, односно е можно да се пристапи до него низ екстернализација преку јазикот. Прашањето дали е единствено дофатливо преку јазикот или засекогаш останува *отаде* јазикот ќе биде разгледано во однос на релацијата на зборовите и тоа што тие го означуваат. Ако станува збор за некакво искуство тогаш треба да се тргне од експресијата за него: во самиот јазик, без разлика дали ќе се прифати есенцијалистичко гледиште или ќе се тргне кон насока на деконструктивна техника или конструктивна техника која ќе посочи на градењето на тоа искуство преку јазикот. Во разгледувањето на односот на

⁸⁴ J. Campbell. *The Power of Myth...*, 115.

⁸⁵ L.Coup. *op.cit.*, 72.

⁸⁶ A.Von Hendy. *op.cit.*, 168.

поезијата, митот и религијата преку јазикот нужно сме упатени преку јазикот и претпоставката дека овие три споделуваат аспекти што се споделиви ако секако поетскиот јазик е флексибилен или прилагодлив. Поетичкото што ги поврзува поетскиот, митскиот и религискиот јазик е всушност оној имажинативен творечки потенцијал. Од самиот почеток тоа е она што тие го споделуваат. Затоа, треба да се разгледа поетскиот јазик поточно што е тоа што и другите две на некој начин ги прави поетични јазици, како и тоа дали всушност постојат поетички идеи што тие ги изразуваат или дофаќаат во рамки на сопствените контекст и референци. И со тоа, секако, дали во основа тоа значи дека тие се способни да дофатат некаква вистина што е различна од емпирискиот научен дискурс или епистемолошките принципи. Така, насоката води кон гледиштата на Валас Стивенс (Wallace Stevens) за врската на стварноста и имагинацијата како и за оние за поезијата на Фрај и Вилврајт.

Начелно, Стивенс посочува на *притискање на стварноста*. Тоа за него подразбира одредени настани на едно време кои имаат влијание на ставање крај на едно време и доаѓање на друго во историја на самата имагинација, за да додаде дека имагинацијата во контекст на ова „притискање“ се прилепува на нова стварност и се држи до неа. Па така, тоа за него значи дека постои нова стварност, а не нова имагинација, притискањето на стварноста е определувачки фактор за уметничкиот карактер на едно доба како и на поединецот⁸⁷. Поетот, според него, ја има онаа функција со својот ум и чувство да ја открие поезијата на своето време и да го направи живеењето возможно со оглед на тоа притискање на стварноста. Со тоа, тој истрајува. Во основа, Стивенс тврди дека постои взаемна врска на имагинацијата и стварноста, поезијата и стварноста, така што кај него може да се најде фундаменталната грижа на филозофијата или релацијата помеѓу мислата и нештата на умот и светот⁸⁸. Затоа, Стивенс ќе посочи дека всушност постои свет на поезија што не е инаков од светот во кој живееме или поскоро од светот во кој ќе живееме така што она што го прави поетот моќна фигура е во фактот што тој создава свет кон кој постојано се вртиме, тој дава надмоќни фикции без кои не би можеле⁸⁹. Затоа, зборовите

⁸⁷ Wallace Stevens. *The Necessary Angel. Essays on Reality and the Imagination*. New York: Alfred A Knopf, 1951, 22-23.

⁸⁸ Simon Crichtley. *Things Merely Are. Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*. London and New York: Routledge, 2005, 4.

⁸⁹ W.Stevens. op.cit., 31.

на поетот се за нешта кои што не може да постојат без тие зборови, за да ја дефинира поезијата како „откривање во зборови преку зборови“⁹⁰. Бидејќи постои взаемна врска меѓу зборовите и стварноста, ако се следи Стивенс, тогаш има и реципрочно притискање на стварноста врз имажинацијата и имажинацијата врз стварноста. Така, во таа тензија имажинацијата ја притиска стварноста против нејзин притисок, поезијата е способна преку творење на свет да овозможи издржување и само-зачувување, односно можно живеење на животот. Така, имажинацијата и разумот вклучуваат идеи кои го задоволуваат едното или другото, иако врвно достигнување е можеби да се достигне идеја која ќе ја задоволува имажинацијата, но и разумот. На пример, таква идеја може да биде идејата за Бог. Тој посочува на идејата на Јакоб Буркхарт (Jakob Burckhardt) според кој поезијата е глас на религија, пророштва, митологија, историја, националниот живот и литература. Па така, Стивенс всушност води кон друга поента и заклучок. Поезијата според него нуди интензивирање на чувството за стварноста со тоа што создава стварност што соодветствува на самата стварност⁹¹. Ако е така, посочува тој, поезијата е веќе дел од структурата на стварноста, па структурата на стварноста и структурата на поезијата се една иста. Она што посебно ја издвојува неговата теорија е посочувањето на идејата за универзална поезија што се рефлектира во сè. Тој посочува на Бодлер (Baudelaire) со оваа идеја кој сметал дека постои фундаментална естетика чии манифестации се сликарството, музиката, поезијата.

Затоа, поетичното може дури да се најде и во прозна форма, не е нужно ограничено на изразување во поетска форма. Ако поетичкото ги унифицира поезијата, митологијата и религијата, тогаш може во една извесна смисла да се говори за поетички идеи како идејата за Бог која може да биде изразена во поезијата, митологијата и религијата. Секако, таа е изразена и во филозофијата но таму првенствено е важен поимот иако не е исклучена и имажинацијата. Таа идеја може да биде изразена во поетски, религиски и митолошки форми но и во проза и во поезија. Може да се зборува на различни начини па оваа митопоетичка тројка е еден од тие начини но секако нивниот индивидуалитет не е занемарен. Тие се поврзани со јазикот, но и со природата на она за кое што се зборува. И тоа води кон позициите на Вилврајт за кого зборовите не само што се туку и нешто

⁹⁰ W.Stevens. op.cit., 33.

⁹¹ W.Stevens. op.cit., 79.

кажуваат. Поезијата може да биде дефинирана според природата на она за кое се зборува. Поетскиот јазик според него делумно твори и делумно ги разоткрива непознатите, непогодени аспекти на *тоа* што е⁹². Така, насоката води кон поуниверзалните аспекти на поетскиот јазик што ги делат и митологијата и религијата, и секако, поезијата. Тоа е така бидејќи како што укажува Вилврајт, генерално, поетскиот јазик е отворен и се стреми кон семантичко изобилие порадо од семантичка штедливост⁹³. Во основа затоа е можно поетскиот јазик да дели аспекти со јазикот на митологијата и со самата религија, ако се претпостави дека е флексибилен, односно способен да овозможи семантичко изобилие, да произведува мноштво значења во рамки на еден мит или помеѓу неколку митови. Настанот што митот го актуализира може да има повеќе значење благодарение на семантичкото изобилие на поетскиот јазик, на што беше претходно посочено. Имагинацијата е засегната во митопоетичкиот процес, бидејќи митот е примарно центриран во митопоетички нацрт и како што посочува тој, карактеристично инволвира експресији на тој нацрт во форма на партикуларни, конкретни наративи⁹⁴. Бидејќи е така, митот не го изразува туку-така значењето на нештата, тоа го прави со раскажување на приказна во различни конкретни наративи. Формалниот аспект на митопоетичкиот процес е имагинативен и наративен или процес на взаемно инволвирање на човечка мисла, чувство, имагинација и јазик. Она што посебно го засега Вилврајт и што е од првичен интерес за ова истражување е поето-онтолошкото прашање или односот на поезијата и митот со јазикот и со стварноста. Тука неговиот став е посебно релевантен за ова истражување. Бидејќи смета дека поетскиот јазик открива аспекти на *тоа* што е, на Битието, тој посочува дека секој аспект на *тоа* што е може да има постоење во релација со активен ум и преку некаков вид на јазик. Затоа, автентичниот мит во своето потекло вклучува и активно чудење од страна на субјектот и некаква форма на интензивна присутност на објектот⁹⁵. Имагинацијата овозможува таква интензивна присутност, и го открива присутното во имагинативни модуси, активниот имагинативен акт може да достигне можности на таа присутност. Каква е оваа присутност, и дали е релевантен овој став за разбирање на митот? Имено, според Вилврајт оваа присутност е всушност оној

⁹² P.Wheelwright. op.cit., 51.

⁹³ P.Wheelwright. op.cit., 57.

⁹⁴ P.Wheelwright. op.cit., 133.

⁹⁵ P.Wheelwright. op.cit., 154.

квалитет на светот кој примитивниот митотворец, човекот на религискиот сензибилитет и развиената поетична свест го споделуваат⁹⁶. Ако го споделуваат овој квалитет, тогаш како митот го прави тоа на специфичен начин во конкретна наратива? Тоа се должи првенствено на искуство што треба да биде изразено во некакви наративни или дескриптивни форми. проблемот се состои како е можно да се започне ова искажување. За да го разреши овој проблем, Вилврајт предлага да се прави разлика на раната фаза на „развојот“ на митот, па така тој го воведува концептот за митоид. проблемот на искажување на тоа искуство во раната фаза на митот е всушност митоидна ситуација. Митоидот според него е почетен мит, проблематична ситуација што може, зависно од делувањето на замислата на раскажувачот на приказната, да се развие во мит – односно, во приказна, па така посочува тој, чувството на присутност е можеби најважниот фактор во митоидна ситуација бидејќи личноста која го искусува се чувствува природно и силно наклонета да персонифицира и да раскажува⁹⁷. Тој ја воведува разликата на епифорен и дијафоричен мит. Првиот е насочен кон латентно значење, а вториот кон синтеза на две или повеќе форми полни присутност, епифора стои за посегнување и екстензија на значење преку споредба додека дијафора кон создавање на ново значење преку ставање едно до друго и синтеза⁹⁸. Епифората според него, има улога да навести значење додека дијафората да создаде присутност. Овие две се присутни според него во раните развојот на митот и симболот. Епифората ја има кога човек се обидува да посегне по некое значење отаде, кон некаква повисока стварност, така што мора да постои усет за епифорното ако воопшто и ќе се појави мит, иако дијафоричниот елемент може да доминира. Следствено од тоа, главно митопоетичкиот процес е процес на јазички и синтаксички експресији, иако може да настане синтаксичка и јазичка конфузија на значењето како на пример *kronos* и *cronos*⁹⁹. Со тоа, Вилврајт води кон позициите на Макс Милер (Max Müller) и Адалберт Кун (Adalbert Kuhn). Милер сметал дека како што се развивале индо-европските јазици и култури се изгубило некое првично значење на зборовите па настанала конфузија околу нивното значење. Тој смета дека митологијата е „болест на јазикот“ па така митот според

⁹⁶ P.Wheelwright. op.cit., 135.

⁹⁷ P.Wheelwright. op.cit., 136-137. Па така, според него, го имаме преминот од идејата за мана кон идејата за дајмони.

⁹⁸ P.Wheelwright. op.cit., 72.

⁹⁹ Или, на пример, лок (оган) и Локи, нордиски бог асоциран со огнот или тор (молнија) и Тор, нордиски бог асоциран со молнија.

него подразбира „еден збор и тоа збор кој, од тоа што бил име или атрибут, му било дозволено да претпостави посупстанцијално постоење“¹⁰⁰. Во таа смисла според неговата теорија имињата не се ништо повеќе од поетични имиња во смисла на тоа дека нивното значење е хипостазирано во персонифицирани суштества бидејќи нивното оригинално значење било изгубено и имињата не биле повеќе користени согласно нивното изворно значење. Голема е веројатноста митологијата, ако е сврзана за јазикот, да страда патолошки од несовершеноста на јазикот кој подеднакво е способен да креира, но и да нихира. Милер ја третира митологијата како болест на јазикот, но не истражува подробно зошто архаичниот човек посегнува по создавање и инвенција. Јазикот и митот се неодоиви, па Толкин посочува дека „би било повистинито да се рече дека јазиците, посебно модерните европски јазици се болест на митологија. Јазикот не може да биде игнориран. Умот, јазикот и приказната во нашиот свет коинцидираат“¹⁰¹. Дали преку јазикот едноставно поетот нешто прави? Теоријата на Милер не е „погодна“ бидејќи подлабински не навлегува во креативниот аспект на претпоставената патологија, но и бидејќи на еден извесен начин посочува кон третирање на митот само како илузија. Може да се разгледа статусот на поезијата и поетот во старогрчката култура како што укажува Владислав Татаркиевич (Władisław Tatarkiewicz). Старите Грци ја разбирале уметноста како подражавање додека пак поезијата не ја асоцирале со уметноста, поетот правел нови нешта и тоа слободно додека уметникот само подражавал и тоа согласно правила. Како што посочува Татаркиевич немало збор што соодветствува со „креативност“ и „креатор“, но всушност поетот навистина бил разбран како некој што создава, и само тој бил разбран како таков¹⁰². Секако, имагинацијата и креативноста старите Грци ја ограничиле на поезијата. Во средниот век пак, единствено Бог бил разбран како вистински творец. Како и да е, во разгледувањето на митопоејата, па и митопоезисот на Толкин и останати автори како Луис, нивните митопоетички конструкции биле длабоко инспирирани од гледиштата дека еден може да учествува во креативниот чин на Бог, па и целата креација на Бога, нешто на што посочува и самиот Толкин. Така, во ова истражување, насоката е кон оваа проблематика што ја разгледувал Татаркиевич, и е насочено кон поетичкото или

¹⁰⁰ Max Müller. *Lectures on The Science of Language Volume I*. London: Longmans, Green, And Co., 1885, 17.

¹⁰¹ J.R.R. Tolkien. On Fairy-Stories. *The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books, 1966, 48.

¹⁰² Władisław Tatarkiewicz. *A History of Six Ideas*. Trans. by Christopher Kasparek. Melbourne International Philosophy Series, 1980, 245.

творечкото во традиционалниот мит и митопоезисот со оглед на јазикот и имагинацијата кои се битни и клучни за разбирање на митското. Покрај митското во неговите традиционални и други различни форми, тие се важни за разбирање на поетското и религиското. Несомнено, истата схематика се повторува и во митопоејата и потесното значење на митопоезисот (во однос со оној или овој автор). Бидејќи во ова истражување се разгледува засебно митопоезисот на Толкин, важноста на креативниот чин на митотворечкиот процес е засегната и од историска перспектива. Како што укажува Татаркиевич, во 20-от век, изразот „креатор“ почнал да биде применуван на целата човечка култура.¹⁰³ Тоа, имено, значи дека концептот за творење во културни рамки може да биде применет и на митската и поетична димензија на човечката продукција на ниво на група и на ниво на поединец. Затоа, има смисла да се настојува на творечкиот принцип во современото време (посебно од страна на Толкин) ако веќе концептот за творење се применува не само на еден поединец кој создава туку и на цела група, на една цел колектив како составни елементи на една цела култура. Ако митот и јазикот се толку интимно поврзани, тоа е евидентно од аспект на самите имиња.

Тоа насочува кон ставовите на Касирер за кого јазикот е она што на човекот му го открива на него поблискиот свет од било кој свет на природни објекти, и она што му овозможува на човекот да биде дел од една заедница¹⁰⁴. Секако, Касирер не го изедначува јазикот со митот ниту смета дека јазикот е ексклузивно сврзан само за митот, тој има и митска и логичка димензија и перспектива. Тој смета дека јазикот и митот навистина имаат еден ист корен но дека не се структурно идентични¹⁰⁵. Неговите ставови се посебно релевантни бидејќи како што посочува и самиот, митот, уметноста, јазикот и науката се појавуваат како симболи, а не само како фигури што реферираат на некаква дадена стварност преку сугестии или алегорични толкувања, туку во смисла на сили така што секоја произведува и поставува сопствен свет.¹⁰⁶ Имено, поетскиот јазик може да биде способен за создавање на светоглед, а митскиот јазик несомнено посочува кон светоглед кој го гради и кој стои зад него, оттаму и поблиската врска на митот со јазикот и реконструкцијата на светогледи преку јазикот и митот и јазикот. Затоа, како симболичка

¹⁰³ W.Tatarkiewicz. op.cit., 251.

¹⁰⁴ E.Cassirer. *Language and Myth*. Trans.by Susanne Langer. New York: Dover Publications, Inc., 1953,61.

¹⁰⁵ E.Cassirer. *The Myth of the State...*, 18.

¹⁰⁶ E.Cassirer. *Language and Myth...*, 8.

форма меѓу другите, митот не е никакво подражавање на стварноста туку орган на самата стварност. И тоа, стварноста, значи, може да биде искусена, да биде вметната како искуство во мит, стварноста може да биде поставена во мит како една од овие форми. Како такви тие даваат перспективи и треба да се задржи вниманието на самата перспектива, а не на она што го гледаме преку таа перспектива, според Касирер. Затоа, може да се исклучи идејата за соларниот мит на Милер и гледиштата кои ја концептираат митологијата како митологија градена околу еден објект во овој случај сонцето. И се работи за токму тоа, за перспектива. Ова истражување е насочено кон митскиот модус во форма на традиционален мит и современ митопоезис и тоа последниов како перспектива во и на едно конкретно време. Касирер е во право кога посочува дека постои оригинална поврзаност на лингвистичката и митско-религиската свест¹⁰⁷, нешто што според него може да се забележи и од значењето на Зборот во структурата на митот секако каде што Зборот е во највисока функција на создавање. Како што посочува и самиот Касирер, ако Зборот е прв по потекло, исто така е и супериорен по моќ. Или, се чини дека често името на божеството поскоро од самиот бог, е вистински извор на дејствителност. Знаењето за името на тој што го знае му дава превласт дури и над постоењето и волјата на богот. Овие примери покажуваат дека во митот има специфична употреба, па и статус на имињата во однос на нештата кои ги именуваат, нештата се според Касирер земени како непосредни појави и се отелотворени во имагинацијата. Имињата, посочува Касирер, на богот и неговата природа се едно исто¹⁰⁸. Оттаму и поблиската и поспецифична врска на името и она што го именува во рамки на митскиот контекст во кој имињата се употребени. Всушност, според него, формално митскиот и јазичкиот свет се унифицирани во метафоричкото мислење што укажува и на нивното единство и на нивната различност во смисла дека се независни како ентитети. Извесно е дека во поетскиот па и во митскиот јазик имаме употреба на метафори и симболи, како и на архетипи. Метафората е она што Касирер го одвојува како клучно за разбирање на митот и тоа кога ќе се увиди според него дека митското мислење принципиелно се води од тоа дека ако се знае дел се познава и целината. Имињата е она што митот го определува и она што тој се потпира на тој начин

¹⁰⁷ E.Cassirer. op.cit., 45.

¹⁰⁸ E.Cassirer. op.cit., 72.

што митот е приказна што раскажува за потеклото на првите имиња,¹⁰⁹ како на пример, од „ноќ“, „земја“ и „хаос“. Врзаноста на митот со јазикот ја посочува и Леви-Строс. Тој смета дека митот не е како јазик туку дека е јазик и дека е дел од човечкиот говор, но и дека истовремено е ствар како јазик, но и како различна од самиот јазик¹¹⁰. Секако митот е дел од човечкиот јазик бидејќи за митот да биде познат мора да биде раскажан. За Леви-Строс, митот има јазична природа- тој е различен од јазикот земен предвид како *langue* и *parole* според дистинкцијата на де Сосир. Митот има трет елемент што ги користи овие две (*langue* и *parole*) и ги комбинира. Па така, митот како и јазикот има конститутивни единици и значењето го определува самиот во сопствениот контекст, така имаме работа со комбинација на елементи во рамки на митологијата благодарение на кои се добиваат цели склопови.

Посебно значајна е теоријата на Овен Барфилд (Owen Barfield) за разбирање на митопоезисот на Толкин но неговите истражувања можат да се применат и на останати митолошки конструкции и митологии. Верлин Флигер (Verlyn Flieger) посочува на Барфилд и на антропософијата на Рудолф Штајнер (Rudolf Steiner) кој сметал дека еволуцијата на свеста е еволуција на единството на човекот со Бога и универзумот¹¹¹. Така, всушност, поетот е тој кој создава светови или во термини на теоријата на Толкин поетот е под-творец на светови. Барфилд поаѓа од идејата за оригинално семантичко единство и за значење од конкретен тип¹¹². Тој смета дека зборовите имале старо, конкретно *неподелено* значење. Како напредува јазикот така со апстракции и со употреба на метафори значењето се поделува. Тој го дава примерот со грчкиот збор *πνεῦμα* и латинското *spiritus* како негов еквивалент. Така, значењето на *spiritus*, а не ветрот или здивот како принцип на животот, е *производ* на старото значење на *spiritus* што во себе ги носело никулците на подоцнежните означувања. Затоа, Барфилд посочува дека мораме да замислиме време кога *spiritus* или *πνεῦμα* или старите зборови од кои овие потекнуваат не значело ниту *здив* ниту *ветар* ниту *дух*, ниту сепак сите три од овие нешта, туку кога имале *нивно сопствено свое значење*, што од тогаш, во текот на еволуцијата на свеста, се

¹⁰⁹ H.Blumenberg. op.cit., 38.

¹¹⁰ C.Levy-Strauss. op.cit., 209.

¹¹¹ Verlyn Flieger. *Splintered Light. Logos and Language in Tolkien's World*. Kindle Edition, loc.899.

¹¹² Owen Barfield. *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1987, 79.

кристализирало во три специфицирани значења¹¹³. Апстрактното и конкретното значење, ако се следи Барфилд, не било поделено- апстрактното и конкретното значење како подоцнежни резултати на развојот на јазикот го поделиле она изворно оригинално семантичко единство на значењето. Тогаш, каков е статусот на митот, дали митот можеби изразува такво значење? Флигер посочува дека всушност теоријата на Барфилд држи до тоа дека митот, јазикот и човечката перцепција на светот се неодвоиви и испреплетени па митот или митското и во таа смисла го подразбира она што ја опишува човечката перцепција на врската со природниот и натприродните светови.¹¹⁴ Затоа, таа на тој начин го толкува Барфилд кога посочува дека зборовите се изразен мит, отелотворување на митски концепти и митски светоглед, ако веќе во некаков почеток во јазикот немаме разлика помеѓу метафорично и буквално значење на еден збор. Меѓутоа, тој смета дека пред ваквото делење и фрагментирање на значењето, тоа старо значење содржи референци на истиот збор, кои се и физички и психички така што на ова ниво нема изворен дуализам¹¹⁵. Затоа, Флигер посочува дека го има она гледиште според кое во јазикот можеме да се најде оној усет за космосот како целина, и подоцна за себе како дел од таа целина, и подоцна има фрагментирање или мноштво на одвоени концепции. Тогаш дали е можно да се допре до тоа изворно семантичко неподелено значење? Барфилд посочува дека е тоа можно и дека тоа искуство може да се најде. Секако, тој посочува на поезијата, и оди против гледиштето дека користењето на овие рани зборови биле за создавање на имиња на сетилни материјални објекти и ништо повеќе. Тоа не е така бидејќи сепак се претпоставува дека тие објекти се нешто повеќе од тоа што се односно дека не се како што се појавуваат во моментот, изолирани од мислењето и чувствувањето. Ова значи дека повторно се работи за едноставни значења, кои понатаму во развојот на јазикот и мислата се поделуваат во парови како апстрактно и конкретно, партикуларно и генерално, објективно и субјективно¹¹⁶. Затоа, смета Барфилд, во поезијата може да се најде враќање

¹¹³ O.Barfield. op.cit., 81.

¹¹⁴ V.Flieger. op.cit., loc.930.

¹¹⁵ O.Barfield. op.cit., 80. Барфилд посочува на пример со значењето на зборот „стомак“ каде што смета дека имаме пример на преминот во такво поделено значење. Така, во денешното време смета тој, изразот “ I have no stomach in the business” по содржина е психички и опишува мошне стварна физичка сензација или порадо нешто што не може да биде стриктно опишано како физичко и психичко. Секако, кога ќе помине време и значењето ќе се подели тоа повеќе нема да биде стриктно јасно бидејќи искусувањето што тоа го соопштува исто така ќе стане нејасно.

¹¹⁶ O.Barfield. op.cit., 85.

кон искусување на оригиналното единство или единство на релација (моментот кога таа релација е на некој начин „позната“, кога ќе се фрагментира, тогаш има поделување) на објективно и субјективно значење, односно поврзување на предмети со идеи и чувства. Во поезијата, според него, се работи за интуирање и рефлексивност на оригиналното значење и може да се најде експресија на *тоа* во метафората, во поезијата се има работа на некој начин со самите ствари, не за нив. Но, секако, митот е интимно сврзан со таа рана оригинална историја на значењето, ако имаме поделба на буквално и метафоричко значење, зборовите оригинално биле „мини-митови“, отелотворувајќи гледиште за стварноста.¹¹⁷ На пример, Барфилд посочува на митот за Деметра и Персефона, идеите во будење и спиење, лето и зима, живот и смрт, смртност и бесмртност се неподелени, изгубени во едно огромно значење¹¹⁸. Затоа, според него, во ред е митот да се асоцира со природни појави (натуралистичкото толкување) или со внатрешни искуства (психо-аналитичкото толкување), но погрешно да се изведува само од нив. Митологијата, смета Барфилд, е „... дух на конкретно значење. Врските меѓу издвоени феномени, врските што сега се сфатени како метафора, биле еднаш мислени како непосредни реалитети. Како такви поетот тежнее да ги види преку неговиот труд и да направи другите повторно да ги видат“¹¹⁹. И тоа, секако, е можно преку имагинацијата која овозможува „гледање“ на изворното оригинално семантичко единство на зборовите и нивната употреба, посебно во рамки на нивната митска употреба. Во таа смисла Флигер посочува дека во поезијата има вложување на свеста со значење, со што повторно се гради врската со светот¹²⁰. Секако, има вложување во поставување врска со изворното оригинално неподелено значење и со тоа се гради врската со светот, таа смета дека во контекст на митологијата што Толкин ја изградил, теоријата за меѓузависноста на митот и јазикот е примарното влијание на митот на Толкин. Така, ако митот соопштува вистини, што за Толкин е валидна позиција таа позиција би била засилена со претпоставката на Барфилд за време кога конкретното и апстрактно значење не биле издиференцирани и зборовите биле користени митски за да се соопшти вистината¹²¹. Зборовите се инструменти на поетот преку кои тој не само што гради светови туку и соопштува вистина во зборови чие значење не е издиференцирано со

¹¹⁷ C.Phelpstead. op.cit., 84.

¹¹⁸ O.Barfield. op.cit., 91.

¹¹⁹ O.Barfield. op.cit., 92.

¹²⁰ V.Flieger. op.cit., loc.1109.

¹²¹ C.Phelpstead. op.cit., 84.

што гради светоглед со свест која е во потрага по повторно соединување со светот или на врска со целиот свет.

Во перспектива на митологијата на Толкин, зборовите не само што се инструментално важни, преку нивната моќ и ефект на животот, туку и метафизички како преку нивните извор и основа¹²². Зборовите ја имаат битната улога и сила да ја рефлектираат стварноста, да опфаќаат суштини, да ја раскажат приказната. Теоријата на Барфилд е важна бидејќи овозможува да се погледне на теоретски план во творечкиот потенцијал на јазикот и тесната врска на митот, јазикот и стварноста. Така, неговата теорија не само што е применлива на митопоејата на самиот Толкин туку и е пошироко перспективна ако се применува и на други митологии кои датираат пред него. И тука веќе има однос не само меѓу традиционалниот мит со современиот митопоезис, туку однос на митологиите воопшто, ако веќе се смета дека тие споделуваат митска употреба на зборови и ако се прифати дека имагинацијата е оперативна потребна за изведување и за митска употреба на зборовите. Фрај забележува во однос на „примитивниот“ мит и „субтилната“ софистицирана митопоеја дека тие се стремат кон центарот на имагинативно искуство¹²³. Ако поетот е способен да постави врска со природниот свет и со натприродните светови во такви јазични конструкции што ќе рефлектираат единство на значењето неподелено и икусено како такво, традиционалните форми на митот и подоцнежните форми на митот го прават токму тоа, се движат кон имагинативно искуство. Ако е таа врска можна, Луис правилно забележува дека митот е секогаш во една смисла фантастичен. Митот се справува со невозможното и натприродното, но и искуството за нуминозното¹²⁴, митологијата поставува врска со натприродното и со транседентното. Затоа потребно е да се разгледаат концептите за имагинацијата и за фантазијата и да се определи зошто се важни конкретно за митопоезисот на Толкин.

¹²² Steve Walker. *The Power of Tolkien's Prose*. New York: Palgrave Macmillan, 2009, 115.

¹²³ Northrop Frye. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1971, 117.

¹²⁴ C.S.Lewis. *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961, 44.

4. Фантазија и имагинација

Толкин е наследник и критичар на една цела традиција на поимање на фантазијата и имагинацијата. Тој не само што го брани мито-творењето туку исто така инволвира одреден концепт за фантазија и имагинација, обрнувајќи посебно внимание на творечкото во процесот на мито-творење и уметничката релевантност, како и на естетската вредност на творечкиот чин на имагинацијата. Неговите ставови можат да бидат разгледани во однос на концепциите на Семујел Тејлор Колриџ (Samuel Taylor Coleridge). Но исто така потребно е на кратко да се обрне внимание на поимањето на фантазијата во модерното време за да се разбере зошто и на кој начин Толкин во своите ставови е поблизок или подалечен кон традиционалните идеи. Колин Н. Менлав (Colin N. Manlove), во својата позната студија *Модерна фантазија (Modern Fantasy)* ја дефинира фантазијата како „... фикција што буди чудење и што содржи суштински и несведлив елемент на натприродни или невозможни светови, суштества или предмети со кои смртните ликови во приказната или читателите се делумно запознаени“¹²⁵. Истовремено, Менлав ја дефинира фантазијата и поставува критериум за класифицирање на дела под рамката фантазија. Фикцијата што генерално ја дефинира фантазијата често води кон оддавање впечаток дека фантастичните светови се конзистентни и кохерентни односно реални иако читателот знае дека станува збор за невозможен свет кој не може да се потврди. Затоа, натприродните и невозможни светови, суштества и предмети го покриваат она што е отаде замисливите усет и мисла за што е стварно, а што не е. Во релација со нашиот свет според Менлав, постоењето на фантастичниот свет е невозможно или целосно „друго“ иако некои фантастични светови се поставени во емпириски стварниот свет во кој елементот на натприродното ги преобразува или доминира. Под „натприродно или невозможно“ Менлав подразбира поредок на стварност инаков од оној во кој ние постоиме и од кој ги формираме нашите идеи за можност¹²⁶. Доколку натприродно постанало можно според него, повеќе се нема работа со фантазија туку со научна фикција, во фантазијата го наоѓа скокот од природно кон натприродно. Затоа, суштинското во фантазијата се однесува и на впечатокот што имагинацијата го остава на читателот и на самиот предмет на едно фантастично дело додека несведливоста се однесува на неможноста натприродното целосно да биде

¹²⁵ Colin N. Manlove. *Modern Fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975, 1.

¹²⁶ C.N. Manlove. op.cit., 4.

објаснето и сведено на проекции на стварниот свет или некои одредени духовни и психички состојби. Натприродното е она што предизвикува чудење, неговата присутност, мистериозност, необјаснетост, но и е од централна важност и цел, а не некаков производ добиен случајно по патот на фантастичното дејство. Натприродното не е само чудно и прекрасно, читателот комуницира и учествува во фантастичниот свет во кој поставува врска со ликовите. Често, забележува Менлав, врската меѓу природното и натприродното е централна и тоа ја разликува фантазијата од хорор приказните и приказните за духови каде што искусеното натприродно е оставено непознато, друго, оттаму и високата точка на шок и необјасливото чувство на нуминозен гнев¹²⁷. Во основа од дефиницијата на Менлав и поставениот критериум за разликување на фантастичната литература од останати книжевни категории вклучен е мошне широк распон на различни дела и автори кои припаѓаат на традицијата на фантастичната литература и тоа некои кои се блиски до научната фантастика, некои ексклузивно до натприродното, некои до мистичното, религиозното, митското.

Ова истражување на делото на Толкин води кон последното, кон митското. Секако, тој несомнено бил христијанин и имал христијански идеи и верувања, како и останати познати автори на фантастични дела како на пример Луис, Џорџ Мекдоналд (George MacDonald) и Чарлс Вилијамс (Charles Williams). Тоа што тие го пишувале било под значајно влијание на тоа во што тие верувале, секако тие не пишувале религиска пропаганда, религиозното дејство е помалку забележано во делото на Толкин¹²⁸. Самиот тој за *Господарот на прстените* вели дека „... примарниот мотив беше желбата на раскажувач на сказни да се обиде да напише навистина долга приказна што ќе го задржи вниманието на читателите, што ќе ги забавува, восхити и на моменти можеби возбуди или длабоко трогне“¹²⁹. Религиозниот мотив не е примарно присутен, туку едноставно се работи за тоа приказната да биде раскажана, да биде пренесена. Во една извесна смисла, Толкиновото дело може да биде разгледувано од аспект на христијанската фантазија. Менлав посочува дека за модерната христијанска фантазија својствена е борбата против

¹²⁷ C.N.Manlove. op.cit., 10.

¹²⁸ Richard Sturch. *Four Christian Fantasts. A Study of the Fantastic Writings of George MacDonald, Charles Williams, C.S.Lewis and J.R.R.Tolkien*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2001, 6.

¹²⁹ J.R.R.Tolkien. *The Fellowship of The Ring*. London: HarperCollins Publishers, 2008, 5.

одземањето на натприродноста на овој свет што прогресивно се случува¹³⁰. Начинот на пишување на фантастичното, неговата рана модерна историја (како дел од разомаѓепсување на стварноста) го поставува проблемот на верата но и станува еден модус на изразување на религиско или свето верување¹³¹. Фантастичното може да биде разгледано и преку концепциите на Цветан Тодоров (Tzvetan Todorov). Тој посочува дека фантастичното секогаш се поврзува со неизвесноста на тоа дали одредени појави се толкувани како природни или натприродни, па така, фантастичното ја завзема оваа неизвесност и зависно од појдовните толковни позиции, тоа се поврзува со сродниот жанр на чудното и чудесното¹³². Така, според него, неизвесноста е искусена кога некој кој ги познава природните закони е соочен со настан што е натприроден. Согласно дефиницијата на фантазијата што ја дава Менлав може да се разгледа фантастичниот свет на *Господарот на прстените*. Во однос на фикцијата на натприродни и невозможни светови и нивната конзистентност, Средната-земја е изграден свет кој е кохерентен и конзистентен, полн историја и легенди што остава доволен впечаток врз имажинацијата како свет кој има инхерентна реална структура. Толкин инсистира дека секундарниот свет на Средната-земја е конципиран и изграден врз основа на примарниот свет но и дека се работи за свет кој сите го делиме, овој свет. Затоа, проблематично е да се толкува тој свет од аспект на невозможен свет. Гледиштата на самиот Толкин за создавање на имажинарни светови ќе бидат разгледани во следното поглавје откако прво ќе се расветли концептот за фантазија и имажинација. Како и да е, предизвикувањето на чудење е битен аспект на намерата позади создавањето на Средната-земја каде што лежи и вредноста и доживувањето на секундарниот свет, доживување или искусување на емотивен и естетски план, и естетската уметничка вредност на убавиот секундарен свет и омаѓепсаноста на светот со убавина. Бидејќи се работи за фантастичен свет кој е изведен од митолошки канон (митолошкиот материјал од каде што Толкин позајмува идеи) и во кој доминираат митски елементи, учествувањето на читателот е веќе во познатноста или „овдешноста“ на овој свет, светот на Средната-земја во кој учествуваме сите и во кој комуникацијата со натприродното и фантастичното се овозможени од овој премин од познато кон делумно

¹³⁰ C. N. Manlove. *Christian Fantasy from 1200 to the Present*. London: Macmillan, 1992, 161.

¹³¹ Kevin Pask. *The Fairy Way of Writing. Shakespeare to Tolkien*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013, 123.

¹³² Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*. 2. edición. Mexico: Premia editora de libros, 15, 1982.

непознато преку претстави, зборови, симболи, метафори. Ако веќе делото на Толкин се подредува под или се разгледува низ христијанска перспектива тогаш важно е што всушност се прави со материјалот што е даден¹³³, односно примарниот свет наспроти секундарниот свет. Така, додека првиот го има Бог како творец и негов извор и автор, вториот ако се следи самиот Толкин е „под-творечки чин“. Оваа метафизика на под-творење и секундарни светови ќе биде за кратко разгледана откако ќе се откријат значењето на фантазијата и имагинацијата како клучни алатки преку кои реалноста на секундарните светови бива дофатена и создадена. Секундарните светови се светови кои се резултати на фантазијата или на под-творечкиот чин како што ги разбира Толкин.

Релевантни се и ставовите на Луис поради блиската соработка и пријателство со Толкин и влијанието што тој го извршил врз Луис кој посочува на фантазијата како книжевен и психолошки термин. Како книжевен термин според него, фантазијата е било која наратива што се однесува на невозможното и натприродното¹³⁴, не далеку од дефиницијата на Менлав. Меѓутоа тој оди кон сфаќање за фантазијата според кое таа се достигнува кога мечтаењето стигнува до цели светови, со што влегува во сферата на инвенција и конструкција, односно фикција. Кон вистинска фикција се преминува кога авторот се движи од егоистичко кон непристрасно незаинтересено (кон/за себе) конструирање. Понатаму тој ја разгледува реалистичноста на фикцијата од аспект на реализмот на претставата и реализмот на содржината. Според Луис, фикцијата е реалистична по содржина кога е веројатна или ‘поблиска до животот’. Тоа значи дека нема неверување кое треба да биде укинато, не се сомневаме дека токму тоа за кое станува збор може да се случи¹³⁵, додека реализмот на претставата вклучува претстави за невозможното. Секако, Луис посочува дека се претпочита и се очекува реализам на содржина, додека реализмот на претставата може да води кон ескапизам, што за него како и за Толкин не е воопшто негативна димензија на фантазијата, туку напротив и бегането има смисла и цел во впечатокот што фантастичниот свет го остава на читателот. Така, реализмот на содржината како поблизок до стварниот живот не ја надминува вредноста на реализмот на претставата. Бегането е за Толкин еден од битните елементи на фантазијата

¹³³ R.Sturch. op.cit., 20.

¹³⁴ C.S.Lewis. op.cit., 50.

¹³⁵ C.S.Lewis. op.cit., 59. Укинувањето на неверувањето подразбира процес во кој читателот намерно или ненамерно го укинува својот суд за приказната и нејзиното одвивање или реалитет.

како способност да се под-создаваат секундарни светови бидејќи овозможува бегане од човечката смртност и можно надминување на самото Време. Така, митот во своите традиционални форми со актуализација на настанот тежнее кон укинување на времето и учествување во друго, првобитно свето време, и во својата современа форма односно митопоезисот на Толкин, се работи за истото тежнеење кон укинување на Времето и неговото можно надминување.

Толкин го критикува концептот за имагинацијата што е користен да означи повисока способност од само создавање слики и тоа како определба повеќе во рамки на технички јазик, концепт кој се именува како фантазија. Во таа смисла тоа повисоко значење на имагинацијата подразбира „... моќ да се дава на идеални творби внатрешна конзистентност на стварност“¹³⁶. Тој всушност реферира на разликата што ја прави Колриџ помеѓу имагинација и фантазија. Колриџ ги третира како тотални различни способности и го менува нивното традиционално значење на *imaginatio* (моќта да се присетуваат слики кои не се веќе присутни за сетилата) и *phantasia* (поактивна и покреативна слободна игра на духот), а Толкин расправа дека оваа дистинкција е филолошки и аналитички погрешна¹³⁷. Разликата, според него е по степен, а не по вид, така што внатрешната конзистентност на стварноста се должи на нешто друго, а тоа е уметноста или оперативната врска меѓу имагинацијата и конечниот резултат, под-творењето¹³⁸. Во оваа смисла, Толкин го употребува терминот „фантазија“, како една повисока форма на уметност при што формирањето слики кои не се присутни, всушност подразбира дека се работи за слики кои не се за ствари од примарниот свет. Една од пораните определувања на имагинацијата од страна на самиот Толкин е преку епитети што потврдуваат што тој мисли под имагинација: естетско-истражливо и рецептивно; и уметничко-инвентивно, динамично, (под)-творечко¹³⁹. Кога се под-твори сказна се влегува во „царството“ на *Faërie*, клучен поим за разбирање на целата идеја на Толкин, чие значење ќе биде наскоро разгледано. Колриџ разликува примарна и секундарна имагинација за да дефинира:

¹³⁶ J.R.R.Tolkien. On Fairy-Stories..., 68.

¹³⁷ C.Phelpstead. op.cit., 87.

¹³⁸ J.R.R.Tolkien. op.cit., 68.

¹³⁹ Michael Milburn. 'Coleridge's Definition of Imagination and Tolkien's Definition(s) of Faery'. *Tolkien Studies Volume VII*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2010, 55

„ ... примарната имагинација, сметам, е жива моќ и примарен дејствител на сета човечка перцепција, и како репетиција во конечниот дух на вечниот акт на креација во бесконечното СУМ. Секундарната имагинација, сметам, е ехо на претходнава, ко-егзистентна со свесната волја, сепак идентична со примарната по вид на дејствување и се разликува само по степен, и во модусот на нејзина операција. Разложува ,разлева, растерува за да рекреира: или каде што овој процес се чини дека е невозможен, сепак се стреми да идеализира и унифицира. Суштински е витална (секундарната имагинација – А.С.), дури и ако сите предмети (како предмети) се суштински фиксирани и мртви“¹⁴⁰.

Па така, епитетите што Толкин ги посочува: *истражливо* и *рецептивно* соодвествуваат на примарната имагинација, додека *уметничко* и *инвентивно* на секундарната имагинација на определени од страна на Колриџ, додека под *динамичко* тој посочува кон виталноста на секундарната имагинација. Битно е тоа што тој посочува на „(под)–творечкото“ и го реактуелизира оној момент на репетиција и креација од дефиницијата на Колриџ¹⁴¹. Со тоа, *Faërie* е дефинирано како *Имагинација*, додека Колриџ всушност ја разбира имагинацијата зад природата и како *natura naturans* или вечниот креативен чин и како *natura naturata* или феномените во целина. За разлика од имагинацијата, Колриџ ја разбира фантазијата на инаков начин. Ако имагинацијата е витална, фантазијата според него е само модус на меморијата што повикува просторно и временски и е модифицирана преку волјата и својот материјал го изведува според законот на асоцијација. Затоа, за разлика од виталноста на имагинацијата, фантазијата е насочена само кон фиксност и „дефинитети“¹⁴². Концептот за фантазијата кај Толкин соодвествува со секундарната имагинација на Колриџ, а не со неговиот концепт за фантазија¹⁴³. Така, концептот што Колриџ го нуди во однос на оној на самиот Толкин е идеја за фантазијата како мошне пасивна ментална активност. Толкин се стреми да го опфати творечкото во фантазијата и да даде поимање на креативна фантазија. Таква фантазија е присутна во литературата, кај него може да се најде теоретска позиција за одреден тип на пишување, за одреден тип на наративна форма или за правењето приказни. Фантазијата може да биде моќна форма полна можности на наративна уметност, иако тоа не значи дека е единствената дозволива

¹⁴⁰ Samuel Taylor Coleridge. *Biographia Literaria*. Project Gutenberg, 2004, 109-110.

¹⁴¹ M. Milburn. *op.cit.*, 56.

¹⁴² S.T. Coleridge. *op.cit.*, 110.

¹⁴³ M. Milburn. *op.cit.*, 61.

форма на пишување¹⁴⁴. Но, во таквата форма може да се достигне креативниот чин на секундарен свет. Што е фантастичното во модерното време? Ова прашање го поставува Роузмари Џексон (Rosemary Jackson) и дава релевантен одговор во однос на општествената секуларна состојба на културата. Фантастичното, укажува таа, вклучува област што нема ниту име ниту рационално објаснување за неговото постоење. За време на дваесеттиот век, фантастичното според неа почнува да го празни „стварниот свет“, враќајќи го чудното без да даде некакво објаснување за таа чудност¹⁴⁵. Романот за фантастичното наспроти романот за реалното е карактеристичен по тоа што го соочува романот со дијалогски и отворени структури со укажување на нешто друго што отсуствува од реалистичниот роман и реалистичните форми на пишување. Според Џексон фантастичното се афирмира во категоријата на „стварното“ и воведува концептуализирани зони на негативните термини на реалистичните категории на дваесеттиот век како не-возможно, не-видливо, не-искажливо и според неа во оваа релација се конституира значењето на фантастичното во модерното време. И достигнувањето на таквото фантастично е можно со креативната фантазија на која укажува и самиот Толкин.

4.1 Лингвистичка естетика

Господарот на прстените, пишува Толкин, во голема мера е есеј за лингвистичка естетика¹⁴⁶. Неговиот цел митолошки проект е лингвистички инспириран и идејата за лингвистичка естетика се однесува на некои негови гледишта за односот на значењето и звукот, звукот и убавото, како и на емотивната реакција и доживување на звукот и врската со значењето. Оваа релација е истражувана и приватно во неговите измислени јазици, во инвенцијата на форми на зборови и звучните својства на зборовите. Така, тој е првенствено засегнат од релацијата на фонетиката и естетското уживање или задоволство, на звукот и знаењето. Оваа тема во неговото дело и теоретската позиција на самиот Толкин се поретко истражувани, но успешно и длабински се изведени од страна на Рос Смит (Ross Smith) па ќе се споменат нејзините сознанија и укажувања на претпоставената фоносемантика на Толкиновото дело. Толкин се разбира не е единствениот кој посочува

¹⁴⁴ Richard L. Purtill. *Lord of the Elves and Eldils. Fantasy and Philosophy in C.S. Lewis & J.R.R. Tolkien*. Michigan: The Zondervan Corporation, 1974, 17.

¹⁴⁵ Rosemary Jackson. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986, 23.

¹⁴⁶ J.R.R. Tolkien. *Letters...*, 233.

на врската на значењето со звукот. Такво тврдење може да се најде и кај Ото Јесперсен (Otto Jespersen) и Роман Јакобсон (Roman Jakobson), Смит забележува дека овие фоносемантички идеи отворено им се спротистатуваат на владеачките императиви на модерната лингвистичка теорија¹⁴⁷, лингвистите може да бидат демотивирани со таквите тврдења што се должи и на доминацијата на концепциите на Фердинанд де Сосир (Ferdinand De Saussure) и Ноам Чомски (Noam Chomsky). Јазичкиот знак според Де Сосир унифицира концепт и звук–слика што за него е психолошкиот впечаток на звукот, импресијата што ја прави на нашите сетила. Според него, знакот е комбинација на концепт и звук–слика, а зборот знак (*signe*) означува целина и ги заменува концептот и звук–сликата со означеното (*signifié*) и означувачот (*signifiant*)¹⁴⁸. Според него, првиот принцип на лингвистиката е арбитарната природа на знакот, релацијата на знакот со она што го означува е арбитарна.

Како и да е, Толкин има една почетна позиција кога вели дека факторот на комуникација бил многу моќен во насочување на развојот на јазикот, но поиндивидуалниот и личен фактор–задоволството од артикулиран звук, неговата симболичка употреба, независно од комуникацијата иако е постојано фактички сврзано со неа–не треба да биде заборавен¹⁴⁹. Тој остава простор за експресивната функција на јазикот, односно за нејзината естетска димензија и можноста звукот да биде поврзан со задоволство. Тоа гледиште е разгледано од перспектива на конструкција и инвенција на јазици. Затоа, тој посочува на согласноста на една идеја со оралниот симбол и ја воведува идејата за фонетска согласност (phonetic fitness). Тоа може да води и кон идеите на Јесперсен што се поврзани со теоретски позиции од аспект на звучниот симболизам. Со овие идеи може да се поврзат ставовите на Толкин иако тој не бил теоретичар од областа на лингвистиката туку првенствено насочен кон креативната димензија на јазикот, пишувањето поезија и истражувањето на естетиката на јазичката инвенција во рамки на приватните јазични конструкции на кои работел целиот свој живот. Јесперсен посочува дека

¹⁴⁷ Ross Smith. *Inside Language*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2007, 52.

¹⁴⁸ Ferdinand De Saussure. *Course In General Linguistics*. Trans.by Wade Baskin. Ed.by Perry Meisel and Haun Saussy. New York: Columbia University Press, 1959, 67.

¹⁴⁹ J.R.R. Tolkien. 'A Secret Vice'. *Beowulf: The Monster and the Critics and Other Essays*. Ed.by Christopher Tolkien. London: George Allen and Unwin, 1983, 208.

„ ... не може да се негира дека постојат зборови за кои инстинктивно чувствуваме дека се соодветни да ги изразуваат идеите за кои стојат, а други, звуци за кои чувствуваме дека се повеќе или помалку неподобни со нивното означување. Идните лингвисти ќе треба да откријат детално кои области на човечката мисла допуштаат, а кои области не допуштаат, подобна експресија преку говорни звуци, и исто така кои звуци се соодветни за да се изрази таква и таква идеја... ”¹⁵⁰.

Што значи дека истражувањето како што посочува Јесперсен детално и систематски би определило кои идеи се подложни на симболичка претстава и кои звуци за нив се избрани во различните јазици. Ваквата идеја за фонетската согласност исто така води кон измислените јазици на Толкин, каде звукот и името се тесно поврзани и каде звукот го определува значењето на едно име. Затоа, во овие констукции фонетската согласност е издигната до ниво на принцип и водилка кон понатамошна инвенција, но и принцип на можноста фонетски да се изведе убав јазик ако веќе убавото е поврзано со звукот. Меѓутоа тоа води може да води кон повеќе тешкотии. За нив бил свесен и самиот Јесперсен според кого апсурдно е да се претпостави дека еден звук има само едно дефинитивно значење, и дека во сите јазици, во секое време, сите зборови имаат означување што кореспондира точно на нивните звуци. Но, исто така, негирањето на било каква врска и претпоставката за случајни и ирационални асоцијации на звукот и значењето е исто така апсурдно. Тоа е така ако се настојува да се разбира јазикот само како арбитрарен систем и ако се нема интерес да се разбереме реалитетот на јазикот и ако се игнорира неговиот фонетскиот развој. Ако инстинктивно може да се определи дека еден збор и звучноста едноставно стојат на правилен начин еден во однос на друг тогаш каква врска тоа има со она кон кое Толкин се стреми, имено задоволството од артикулиран звук и истото во рамки на лингвистичка инвенција односно согласноста на една идеја со оралниот симбол? Тој смета дека контемплацијата на релацијата меѓу звукот и идејата е главен извор на задоволство¹⁵¹. Како што посочува Смит, со други зборови, пријатната емоција што може да биде поттикната од јазикот е во голема мера причинета од совпадливоста на неговата фонетика со значењето¹⁵². Во однос на измислените јазици куенја (quenya) и синдарин (sindarin), како што посочува Смит, Толкин слободно ги комбинирал звуците со значењата

¹⁵⁰ Otto Jespersen. *Language. It's Nature, Development and Origin*. London: George Allen & Unwin LTL, 1954, 398.

¹⁵¹ J.R.R. Tolkien. op.cit., 206.

¹⁵² R. Smith. op.cit., 57.

за кои сметал дека се соодветни иако во практика наметнал фонетска дисциплина со моделирање на куенја врз основа на финскиот, а синдарин врз основа на велшкиот јазик. Така, измислените јазици се фонетски базирани на финскиот и велшкиот, а вокабуларно се инвентивни. За куенја, тој верува дека успеал да изведе јазик кој дофатил висок степен на убавина, на апстрактен план во однос на форма на зборот и релацијата на симболот и смислата. Секако, куенја има и митологија, бидејќи е јазик, а за Толкин е невозможно да се откине митологијата од јазикот, односно јазикот секогаш носи индивидуален митолошки печат. Што е тогаш тоа што треба да предизвика задоволство? Имено, задоволството според Толкин не се однесува само на било кој збор, било која звучна-шема и значење, туку исто така и со согласноста на еден цел стил¹⁵³. Што значи дека фонетски имаме целина или убавото е најдено во една повисока скала од само поединечни зборови. Задоволството што одредени звуци го предизвикуваат не може да биде според него откриено од структурна анализа туку можеби преку практични примери. Не знаеме со сигурно „зошто“ може да се најде каузална релација на еден звук со одредена емоција. Смит има интересна паралела кога посочува дека Толкин знаел како да предизвика одредени реакции кај читателите преку употреба и комбинација на специфични фонemi. Па така, слично, композитори на музика знаат како да предизвикаат одредени чувства преку употреба на специфични тоналитети. Можеме да идентификуваме како ова се прави, но *зошто* ова се случува никој не знае¹⁵⁴. Во основа преку структурна анализа не можеме со сигурност да знаеме која е основата за изведување естетички судови врз основа на оваа релација. Дали тогаш само вокабуларот на измислените јазици е креиран тотално арбитрарно во полза на допадлив звучен симболизам? Креативниот процес на инвенција следи некакви правила и е во контекст на веќе развиените основи но во поширока смисла напредува како што напредува приказната. Затоа, Кристофер Толкин (Christopher Tolkien) посочува дека:

„ ... тој сепак не ги ‘измислуваше’ новите зборови и имиња арбитрарно; начелно, ги изведуваше внатре од историската структура, следствено од бази или примитивни основи, со додавање суфикс или префикс или формирање состави, одлучувајќи (или, како што би

¹⁵³ J.R.R.Tolkien. ‘English and Welsh.’ *Beowulf: The Monster and the Critics and Other Essays*. Ed.by Christopher Tolkien. London: George Allen and Unwin, 1983, 192.

¹⁵⁴ R.Smith. ‘Fitting Sense to Sound: Linguistic Aesthetics and Phonosemantics in the Work of J.R.R.Tolkien’. *Tolkien Studies Volume III*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2006, 11.

рекол тој, „откривајќи) кога зборот влегува во јазикот, следејќи ги регуларните промени на форма кои би ги покренал и посматрајќи ги можностите за формално или семантичко влијание од други зборови во текот на нивната историја. Тогаш на таков начин еден збор за него би постоел, така би го знаел. Како што целиот систем се развиваше и прошируваше, можностите за збор и име се зголемуваа и зголемуваа”¹⁵⁵.

Кога се вели *имиња* не се подразбира само оние епитети дадени на фиктивните ликови или имиња изведени од некои други извори туку и имиња на ствари, лексиконите на неговите два развиени јазици куенја и синдарин се негова креација, но од граматичка гледна точка тие јазици се суштински а *posteriori* креации.¹⁵⁶ Разликата од јазици како есперанто или логлан е во тоа што Толкин ги измислил за лично задоволство да ја придружуваат неговата нова митологија, а не за некаква интернационална употреба, и во тоа што за него фонетскиот елемент бил суштински, неговата потрага по совршен јазик е првенствено од естетски мотиви, а не за комуникација. Тие се создадени за да дадат и фонестетичко задоволство, и се поврзани со митологија и со легенди, а не е важно (на примарен план) тоа што се конзистентни системи што се логички доследни. Во однос на измислените јазици кои имаат функционална намена како на пример есперанто, тој забележува дека таквите јазици се мртви и тоа помртви од древните некористени јазици бидејќи нивните автори никогаш не измислиле било какви есперанто легенди¹⁵⁷. Свеста, духот, јазикот и приказната се неодвоиви за Толкин. Каде што има јазик ќе има и приказни и митологија. Затоа, во однос на своите измислени јазици кои се по негови уверувања естетски или убави, тој додава дека е нужно да се конструира барем некаков нацрт на митолошки сопатник¹⁵⁸. Тоа е така бидејќи за него правењето на едното е поврзано со другото, кога давате индивидуален печат на еден јазик давате и индивидуална митологија. *Господарот на прстените* е негов обид да се создаде свет во кој една форма на јазик, неговата лична естетика, ќе биде стварен, да се создаде услови и ситуација во кој е можен вообичаениот поздрав *elen síla lumenn'omentielvo*¹⁵⁹. Неговиот обид преку филолошко знаење, пишување поезија и создавање јазици кои според негови убедувања се убави е обид да создаде јазик

¹⁵⁵ J.R.R.Tolkien. *The Lost Road and Other Writings*. Ed.by Christopher Tolkien. New York: Del Rey, 1996, 332-333.

¹⁵⁶ R.Smith. *Inside Language*..., 85.

¹⁵⁷ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 250.

¹⁵⁸ J.R.R.Tolkien. 'A Secret Vice'..., 210.

¹⁵⁹ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 285. (ку.) „Свезда сјае над мигот на нашето сретнување“

кој формално ќе биде музикален, кој освен звукот како свој медиум ќе има и соодветен ритам. Музиката понекогаш соопштува значење без да го ангажира семантичкиот механизам на мозокот¹⁶⁰. Затоа, настојувањето на фоносемантичкиот момент ги поврзува измислените елфски јазици со феноменот на музиката, бидејќи Толкин се обидува да создаде јазици во кои зборот и неговиот звук суштински се идентични.

¹⁶⁰ John R.Holmes. 'Inside a Song: Tolkien's Phonaesthetics'. *Middle – earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Ed.by Bradford Lee Eden. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2010, 26.

5. Патувања во Опасното царство или теоријата за сказната на Џ.Р.Р Толкин

Ставовите на Толкин за сказната, нејзиното потекло, функција и значење се изложени од аспект на она што тој го нарекува *Faërie*, што може да се смета за проблем бидејќи Толкин не го експлицира концептот за *Faërie*. Разбирањето на сказната според него е определба на природата на *Faërie*, или едноставно ако се следи Толкин, се работи за патување во Опасното царство. Во сказната се патува во ова Опасно царство и пристапот кон него го има во сказната, или, како што вели самиот Толкин: „Царството на приказната е широко и длабоко и високо и исполнето со многу нешта: сите видови на ѕверки и птици можеме да ги најдеме таму, мориња без брег и неизброиливи ѕвезди, убавина што е маѓепсаност, и секогаш присутна опасност, радост и мака остри како сабји“¹⁶¹.

Несомнено, ако се следи Толкин сказната првенствено нешто *кажува* за човекот. Имено, сказната во таа смисла *кажува* за авантурите, патувањата, талкањата на човекот во ова Опасно царство, со сказната имаме работа со *Faërie*, што за Толкин не може да се опише ниту да се објасни со зборови. Се чини дека дофаќањето на овој свет на сказната, овој свој квалитет, не може само да биде јазично дофатено во зборови во смисла на анализирање. Ако е така, тогаш тоа не значи дека не може да биде искусено, но само со спроведување анализа се чини дека ќе се изгуби квалитетот на маѓепсаност, а во тоа лежи и самата суштина на сказната со оглед на идејата за *Faërie*. Ако е така, приказните како литература, не постојат изолирано туку се дел од живеено искуство, „компонентните“ на текстот го вклучуваат и читателот. Во таа смисла, може структуралистички да се третираат ставовите на Толкин. Природата на еден текст е определена од имплицираниот поредок на врските меѓу неговите конститутивни елементи, и може да се претпостави дека тој поредок вклучува реципрочна интеракција помеѓу поединечната приказна и поединечно човечко суштество, се работи за структуралистички пристап, доколку поредокот оперира согласно универзални принципи што управуваат со природата на сказните и човечката природа¹⁶². Во таа смисла, структурата што налага живеено искуство кое произведува сказна е насочена кон имплицирање и референца на читателот кој исто така се позиционира на индивидуално ниво со она што сказната го кажува. Што е она што

¹⁶¹ J.R.R. Tolkien. *On Fairy-Stories*..., 33.

¹⁶² Derek Shank. 'The Web of Story': Structuralism in Tolkien's "On Fairy-stories". *Tolkien Studies Volume X*. West Virginia University Press, 2012, 147.

ја карактеризира сказната посебно, во релација со митот, легендата, приказната? Во основа Толкин смета дека сказната навистина задоволува примордијални човечки желби и тоа да се испитаат длабочините на просторот и времето и да се одржува заедништвото со други живи нешта¹⁶³. Се чини дека човековото „патување“ во просторот и времето во ова Опасно царство е тоа што е посебно релевантно за откривање на оној исконски импулс на човекот да раскажува приказни, да го истражува светот во опасно патување, да го препознае сопствениот конфликт со својата смртност и со светот воопшто. Тука може да се вклучат потребите на човекот да одржува врска со другите живи нешта, да го искусува светот и неговата полиморфност, а со тоа и да воопостави една подлабока врска со животот воопшто. Како и да се пристапи, секако станува збор за сказни што имаат врска со човекот и човечкото. Зошто тогаш е сказната важна, како да се пристапи кон неа, односно какво е потеклото на сказната? Во основа, Толкин пристапува со критика кон два популарни пристапи на неговото време и тоа, критика кон фолклористичкото толкување и антрополошкото толкување на сказната. Иако ги третира како легитимни пристапи, фолклористичкото толкување според Толкин го занемарува она што е најважно за сказната, а тоа е нејзината индивидуалност, па вели „...атмосферата, неклассифирачките индивидуални детали на приказната, и пред сè генералната смисла што дава живот на недисецираните коски на фабулата, што навистина се земаат предвид“¹⁶⁴. Во таа смисла, тој користи органска метафора за да ја концептуализира сказната како жив организам, тој сугерира дека мора да биде разбрана врз основа на тоа како функционира како целина, а не само како збир на своите делови¹⁶⁵.

Во *Беовулф: чудовиште и критики* претходно вели „... митот е жив во целина и во делови, и умира пред да биде дисециран“¹⁶⁶. Спроведување на фолклорната компаративна анализа, ако се следи Толкин, настојува да најде „оригинални“ сказни преку кои сказните се повторуваат, но со тоа ја занемарува посебноста на сказната како сказна, а и исто така, промашува да ја дофати смислата што ја анимира сказната како целина. Таквото гледиште во основа не ја зема сериозно предвид улогата на примателите на сказните и она што

¹⁶³ J.R.R. Tolkien. op.cit., 41.

¹⁶⁴ J.R.R. Tolkien. op.cit., 46.

¹⁶⁵ D. Shank. op.cit., 149.

¹⁶⁶ J.R.R. Tolkien. 'Beowulf: Monster and the Critics'. Proceedings of the British Academy 22, (1936): 245-95., 257.

откако сказните се примени се трансформираат. Имено, со тоа се исклучува можноста сказната да има мноштво значења и мноштво интерпретации, затоа што значењето на приказната како структура не е инхерентно на самата структура туку едноставно лежи во перцепцијата на посматрачот на таа структура¹⁶⁷. Ако потеклото на сказните е навистина поврзано со потеклото на јазикот и човечкиот ум, како што смета Толкин, а историјата на човечкиот јазик е сложена колку и историјата на сказните, тогаш лингвистичката претстава што го вклучува слушателот, читателот, примателот на сказната е супериорна во однос на визуелната, бидејќи првата активно го вклучува во замислата на одредени настани и предмети¹⁶⁸. Во однос на Милеровата позиција дека митологијата е болест на јазикот, Толкин вели дека поскоро би можело да се каже дека јазиците, посебно модерните европски јазици се болест на митологијата, дека умот, јазикот и приказната во нашиот свет коинцидираат¹⁶⁹. Митот во таа смисла е интегрален дел од човечкото искуство за себе, светот и другите. Ако е така и ако станува збор за искуство на себе, феномените во светот, другите нешта покрај човекот во светот, зборовите на некој начин носат веќе некакво значење со нивната митска употреба при што митот, сказната, приказната, легендите носат некакви вистини. Во таа смисла Толкин оди против Ендрју Ленг (Andrew Lang) кој сметал дека сказната генерално е производ на човечкото детство што се должи на наивно разбирање на стварноста. Ленг го претпочита фолклорното проучување на собирање и споредување на живи суеверија и приказни, легенди, обичаи, верувања, на народи и класи кои се едвај образовани и прогресивни¹⁷⁰.

Една сказна е сказна ако го користи *Faërie*¹⁷¹, оваа состојба на маѓепсаност, оваа реализација на магично талкање, оваа присутност на човекот во други светови. Како тогаш создаваме сказни? Во основа историјата на сказната, па дури и на митот, покажува кон три клучни елементи за формирање и тоа: инвенција, дифузија и наследство. Она што подлежи на дофаќање на суштината на сказната всушност е самата инвенција што ја претпоставуваат дифузијата и наследството. Дифузијата е само позајмување идеи во простор од еден автор, додека наследството е позајмување во време- ако се позајмува во

¹⁶⁷ D.Shank.op.cit., 151

¹⁶⁸ Ibid.

¹⁶⁹ J.R.R.Tolkien. *On Fairy-Stories...*, 48.

¹⁷⁰ Andrew Lang. *Custom and Myth*. London: Longmans, Green, and Co., 1884, 11.

¹⁷¹ R.J.Reilly. 'Tolkien and the Fairy Story'. *Understanding The Lord of the Rings*. Ed.by Rose A.Zimbardo and Neil D.Isaacs. New York: Houghton Mifflin Books, 2004, 95.

временски рамки се претпоставува дека идеите што го определуваат едно време се достапни да бидат реактуелизирани. Творечката активност на умот е она што ги овозможува просторно временските позајмувања, па Толкин вели:

„Човечкиот ум, надарен со моќ на генерализација и апстракција, гледа не само *зелена трева*, дискриминирајќи ја од другите нешта, но исто така гледа дека е *зелена* како и дека е *трева*. Но, колку моќна, колку стимулирачка е за способноста што ја произведува, инвенцијата на придавката; ниедна магија (*spell*) или инкантација (*incantation*) во *Faërie* не е помоќна. И тоа не е за чудење, таквите „инкантации“ може да се рече дека се само друг поглед на придавките, дел на говор во митска граматика“¹⁷².

Тоа значи дека гледа умот, а не окото, што значи дека умот активно учествува во апстрахирање и генерализирање преку дискриминативна практика. Човечкиот јазик е способен да конструира категории, но и да овозможува да се припишуваат придавки на именките кои не се во секојдневна обична смисла придодадени, а со тоа веќе, ако се следи Толкин има моќ на маѓепсаност, моќ на творење. Зошто Толкин ги употребува зборовите *spell* и *incantation*? Тој вели „... (*spell*) значи кажана приказна и формула на моќ над живи луѓе“¹⁷³. Дерик Шенк (Derek Shank) има одлично објаснување кога посочува дека овие зборови го означуваат процесот на маѓепсаноста на *Faërie*, додека пак етимолошки се изведуваат од зборови што реферираат на употреба на јазикот¹⁷⁴. *Инкантација* е изведено од латинското *cantare* (да се пее), додека пак *spell* доаѓа од старо англиското *spel* што значи „рецитирање“ или „приказна“. Затоа, Толкин тврди дека од јазикот не може да се одвои неговата историја ниту историјата на сказната. Раскажувањето приказни е просто условено од јазикот. Ако има јазик, ќе има и приказни. Клучот кон едното води кон другото, не постои некаква „патолошка“ врска меѓу овие како што на пример смета Милер. Ако митопоетичката активност ги поврзува елементите на инвенција, дифузија и наследство, тогаш секако дека во митопоетичкиот процес се комбинирани за специфична намера или визија¹⁷⁵. Принципот на *poïsis* ги обединува дифузијата и наследството во инвентивната димензија на нивното единство. Затоа, се комбинираат елементи за да се

¹⁷² J.R.R.Tolkien. op.cit., 48.

¹⁷³ J.R.R.Tolkien. op.cit., 55.

¹⁷⁴ D.Shank. op.cit., 152.

¹⁷⁵ Christopher Garbowski. *Recovery and Transcendence For The Contemporary Mythmaker*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2004, 68.

добие смисла и значење, тука духот едноставно „гледа“ единство и тоа е преточено во јазикот и јазичките конструкции, јазичките конструкции ќе *родат* митологија како што вели Толкин¹⁷⁶. Конструирање на јазикот и митологијата се тесно сврзани, тоа веќе може и да се исчита од митологијата на Толкин, измислениот јазик куенја ја дава митологијата изложена во *Силмарилионот*. Приказните, вели тој, биле направени да се обезбеди свет за јазиците што ги измислил, а не обратно, прво доаѓа името потоа следи приказната¹⁷⁷. Во тоа генерално се состои и целата поента на митотворечкиот процес на Толкин.

Што треба да се направи со наследството и како треба да се разбере? Во однос на поемата *Беовулф* и нејзиниот автор Толкин вели:

„Човек наследил поле во кое има насобрано стар камен, дел од постара сала. Од стариот камен нешто било искористено за градењето на куќата во која живеел, недалеку од старата куќа на неговите татковци. Од остатокот изградил кула. Но, неговите пријатели (...), ја турнале кулата со не помалку труд, за да побараат скриени резбаници и натписи, или да откријат од каде далечните татковци на човеков ја добиле граѓата за изградба. Но, од врвот на кулата човекот можел да гледа напред кон морето“¹⁷⁸.

Ако се следи Толкин, не е важна само граѓата. Потребно е да се увиди што всушност човек направил со таа граѓа. Алегоријата за кулата всушност може да се исчита како издигнување. Меѓутоа, од што кон што? Што треба да се види од врвот на кулата напред кон морето? Треба да се види новото, да се види целината што тие фрагменти ја оформиле и нејзините смисла и вредност. Не се работи за *ре-креација*, туку за *креација*. Овој творечки чин за Толкин е можеби најклучниот и најбитен момент на унијата на овие три елементи кои зависат од инвенцијата и нејзината моќ. Клучот за Толкиновиот успех веројатно и се должи на оживување на митскиот начин на пишување но и на спојување на старите материјали кои ги преработил во нешто ново¹⁷⁹. Се чини дека новото искрснува како ново, не поради простата компилација на одредени елементи кои може да се доведат во взаемна врска. Не е потребно само тоа. Потребно е така елементите да бидат

¹⁷⁶ J.R.R. Tolkien. 'A Secret Vice' ..., 211.

¹⁷⁷ J.R.R. Tolkien. *Letters...*, 233.

¹⁷⁸ J.R.R. Tolkien. 'Beowulf: Monster and the Critics' ..., 248-249.

¹⁷⁹ John D. Rateliff. 'And All the Days of Her Life Are Forgotten. The Lord of the Rings as Mythic Prehistory'. *The Lord of the Rings 1954 – 2004. Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*. Ed. by Wayne G. Hammond & Christina Scull. Milwaukee: Marquette University Press, 2006, 83.

комбинирани за да се добие, всушност, нова форма. Формалните белези ќе го карактеризираат новото како такво, потребно е и да се употреби оваа митска граматика која беше спомената. Принципот на *ποίησις* истовремено врши инклузија на наследното традиционално, но и дава форма која веќе го носи индивидуалниот печат или она што е карактеристично за една инвенција, односно сказна, приказна, тема што е овоплотена во историски и географски свет. Толкин, следствено од овие позиции, упатува кон она што можеби се чини дека е најзанемарено кога митологијата се разгледува од различни теоретски позиции и интереси. Ако митопоејата е навистина митотворење потребно е и да се обрне внимание на творечкото, не само на приказната. Што е она што е клучно за разбирање на поетичкото на митопоезисот? Тој тука го воведува концептот за под-творење и вели дека овој аспект е малку земен предвид покрај „... претставата и симболичкото толкување на убавините и ужасот на светот“¹⁸⁰, за да посочи дека кога човек станува под-творец тогаш *Faërie* почнува. Овде се вклучува концептот за фантазијата што претходно беше разгледан.

Меѓутоа, што е со митот? Зошто се овие ставови релевантни за разбирање на митот? Ако митот е приказна или сказна што раскажува, како што укажува Толкин, приказните кои имаат митски ефект, отвораат врата кон друго време, и ако влеземе во нив барем за момент стоиме надвор од нашето време, можеби и самото Време¹⁸¹. Постои дел во човекот што ја надминува природата, постои желбата за трансценденција, за оностраното. Овој духовен потенцијал за (под)творење е она на кое што Толкин посочува. Каде е тука читателот, примателот на митот, на сказната? Гарет Хајт (Gareth Knight) посочува дека едно дело е навистина „магично“ доколку предизвика креативната имагинација на читателот да учествува преку приказна, пејсаж и ликови во едно подлабоко ниво на вистина или стварност¹⁸². И ова упорно настојување за надминување на природата, односно копнежот по трансценденција, е она што во Толкиновата митологија е раскажано преку подарокот на смртта на Едното или Бог, подарок даден на човекот да не биде помирен со овој свет. Ако се следи Толкин, поетот, митопоетот под-создава. Тука неговите гледишта се поврзуваат со христијанската теологија и метафизика. Идејата за

¹⁸⁰ J.R.R. Tolkien. *On Fairy-Stories...*, 49.

¹⁸¹ J.R.R. Tolkien. *op.cit.*, 56.

¹⁸² Danielle Richards. 'J.R.R. Tolkien: A Fortunate Rhythm'. *Middle – earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Ed. by Bradford Lee Eden. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2010, 62.

создавање и под-создавање е инкорпорирана како важен елемент и во структурата на неговата митологија. Што навистина значи да се под-твори, во однос на Божјото творење? Кога митотворецот е успешен под-творец? Според Толкин единствено се успева кога навистина ќе се создаде секундарен свет. И тоа, овој секундарен свет според него функционира како вистинит благодарение на своите внатрешни закони. Имено, ако е така, под-творецот на секундарните светови треба да ја вклучи онаа митска граматика која беше спомената. Така, секундарниот свет како и самиот јазик, како што посочува Шенк, може да биде земен предвид како структура, при што секундарниот свет што е базиран на примарниот свет, овој свет, е поврзан со него преку јазикот што рефлектира човечко искуство за примарната стварност¹⁸³. Меѓутоа, дали е тоа доволно? Дали секој фантастичен производ е секундарен свет? Дали било кој секундарен свет е релевантен за митопоеја? Дали може да се „измисли“ секундарен свет секогаш, било кога, од секој, било каде? Секако дека не. Секундарниот свет треба да открива нешто, треба да нуди подлабок увид во вистината и во стварноста. И тоа, секундарниот свет мора да биде структуриран до таа мера да изврши *укинување на неверувањето* на примателот. Ако тоа е успешно, тогаш се учествува во секундарниот свет со *секундарно верување*. Тогаш, дали легендите и митовите се вистинити или едноставно се фиктивна фантастична конструкција како производ на арбитрарно замислување? Толкин пишува, „ верувам дека легендите и митовите во голема мера се направени од вистина и навистина сегашните аспекти на тоа може да бидат примени во овој модус; одамна, извесни вистини и модуси од овој вид биле откриени и мора секогаш да се препојавуваат“¹⁸⁴. Прашањето на вистините на митот и христијанската теологија и метафизика ќе бидат подоцна во овој текст актуелизирани со оглед на неговите ставови. Дали е доволно само да се конструира инвенција базирана на примарниот свет? Ако сакаме да комбинираме именки и да пренесуваме придавки ниту тоа не е доволно. Потребно е, имено, како што посочува Шенк, под-творецот да го конструира секундарниот свет на таков начин што ќе оформи кохерентна и органска целина во која сите делови хармонично се меѓуповрзани– со други зборови, структура¹⁸⁵. Во таа смисла, Толкин може да биде доследно протолкуван преку структуралистичко читање на неговото дело. Структурата е таа што ќе го вклучи читателот и примателот на

¹⁸³ D.Shank. op.cit., 152.

¹⁸⁴ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 169.

¹⁸⁵ D.Shank. op.cit., 153.

секундарниот свет во кој тој влегува во игра со правила кои се инherentни на секундарниот свет како целина. Од аспект на говорни чинови, во секундарниот свет перформативно нештата се прават само со зборови, не се само кажани, туку и направени. Секундарната стварност структурирана на овој начин може да предизвика укинување на неверувањето и да го дофати вклучително примателот активно да учествува во оваа органска конструкција. Како таква истата функционира базирана на правила и закони кои даваат смисла на секундарната стварност како целина при што настаните што таму се митопоетички актуелизирани ја добиваат својата вистинска смисла. Меѓутоа дали е тоа доволно? Намерното укинување на неверувањето може во основа да биде квази-вклучување на Другиот.

Затоа, суштинско е за вистинската сказна нејзината сопствена маѓичност да биде претставена како вистинита во секундарниот свет на приказната¹⁸⁶, и тоа е она што токму Толкин го прави кога создава историја и географија за митот на Средната-земја при што легендите во тој свет се вистинити и ултимативно фундирани во јазикот што ги определува како такви. Со давањето јазик на овие фантастични и поетички конструкции во секундарниот свет на Средната-земја, Толкин дава живот. Неговите елфови се реални во сопствениот светоглед на нивните јазици во свет во кој нивниот јазик ја рефлектира стварноста во која тие живеат. Затоа, Флигер посочува дека ќе нема мит ако нема јазик кој ќе го изрази, нема јазик без луѓе кои го зборуваат, нема луѓе без мит што ќе го опише за нив нивниот свет¹⁸⁷. Меѓутоа укинувањето на неверувањето не подразбира дека некој фактички- верува во секундарната стварност. Затоа, секундарниот свет мора да биде организирани структурно и регуларно за да предизвика всушност на некој начин *недоброволно* укинување на неверувањето наспроти доброволното укинување на неверувањето во моментот за која зборува Колриџ¹⁸⁸. Она на што посебно сказната и митот се должат и будат во човекот е токму желбата за свет отаде примарната стварност, оној дел од човекот што трансцендира, секундарниот свет на една сказна мора дури привремено, за некое време, да ја задоволи оваа потреба, оваа исконска желба за

¹⁸⁶ John J. Davenport. 'Happy Endings and Religious Hope: *The Lord of the Rings* as an Epic Fairy Tale'. *The Lord of the Rings and Philosophy*. Ed. by Gregory Bassham and Eric Bronson. Chicago: Open Court, 2003, 132.

¹⁸⁷ *J.R.R. Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*, Ed. by Michael D.C. Drout. London and New York: Routledge, 2007, 51.

¹⁸⁸ S.T. Coleridge. op.cit., 112.

„гледање“ на духот отаде ова време, тука и сега. Можеби и затоа приказната е раскажувана, и повторно и повторно раскажувана, модифицирана, пренесена. Секундарниот свет во кој нештата се така стварни што се должи на неговата законита структура и инхерентен поредок треба да го „провоцираат“ секундарното верување, така еден под-створен секундарен свет ја исполнува вистинската маѓепсаност која го претпоставува. Но намерата е со ова прекомбинирање, ова структурирање на секундарниот свет врз основа на примарниот, да фрли светлина и јасност врз стварноста, на она што го дефинира примарниот свет како свет на феномени и нивната поврзаност и секако нивното значење. Во секундарниот свет и неговата исклучителност се огледува моќта на зборовите и прекрасното значење на „секојдневното“. Луис во контекст на митологијата на Толкин умешно забележува:

„Вредноста на митот се состои во тоа што ги зема нештата што ги знаеме и на нив го враќа богатото значење што било скриено од „велот на секојдневното познавање“. Со ставање на леб, злато, коњ и јаболко, или самите патишта во мит, не се повлекуваме од стварноста: ја преоткриваме. Со тоа што ги потопуваме во мит ги гледаме појасно“¹⁸⁹.

Ова гледање треба да „заведе“ и да нè држи врзани за секундарниот свет додека секако сме внатре во него каде што неговите закони го овозможуваат ова гледање на нештата. Тоа е вистинска суб-креација, правење на веродостоен и изводлив свет каде што нештата стварно може да се случат, веродостојноста е тука да овозможи слободно применување¹⁹⁰, тоа преоткривање за кое станува збор да биде овозможено за читателот во секое време. Како е тоа можно? Дали е можно така да се вклучуваат традиционалниот мит и митопоејата, нивните формални белези? Ако е така, каков е односот меѓу овие? Дали Толкиновиот митопоезис го прави тоа? Дали може митот да биде искористен? Т.С.Елиот (T.S.Eliot) во однос на *Улис (Ulysses)* на Џојс зборува за митски метод што подразбира користење на митот, како што вели тој, имено, манипулирање со продолжителна паралела помеѓу современото и древното¹⁹¹. Истото може да се најде и кај Толкин посебно во *Господарот на прстените*. Затоа, позајмувањето во време и простор е можно ако се земе предвид митскиот метод, инвенцијата посебно ќе ги воведо во врска позајмените идеи без

¹⁸⁹ C.S.Lewis. *Selected Essays and Articles*. Electronic edition 2000, 713.

¹⁹⁰ J.R.R.Tolkien *Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. op.cit., 687.

¹⁹¹ T.S.Eliot. "Ulysses, Order, and Myth". http://www.rci.rutgers.edu/~marinos/Eliot_MythicalMethod.html

разлика како ќе бидат употребени. Сказната, митот, така ќе ги задржат своите поединечни белези односно белези кои ги дефинираат како такви во нивна оригиналност и нивната инклузивност во митопоезис. Традиционалниот мит, изложен во различни пишани форми, традиционалната митопоеја, на тој начин, остануваат всушност отворени во дифузија и наследство и искористени или употребени, толкувани во нови конструкции. Тука несомнено се наметнува проблемот и прашањето на статусот на алегоријата¹⁹². Односот на традиционалниот мит со современиот митопоезис беше определен и во творечкиот однос на едното наспроти другото. Ако се работи за алегорија и алегоризирано значење на ова или она со овие или оние зборови тогаш е многу тешко да се преферира алегоријата како метод кој треба да доведе нешто ново, кој треба да ја поттикне инвенцијата. Манипулирањето со паралелите не мора да подразбира алегорично манипулирање преку инвенција со дифузијата и наследството. Така, секундарниот свет, иако зависен од примарниот, во смисла дека се тргнува од овој свет, не е и идентичен со него. Вистина е дека Средната-земја е секундарен свет но не соодвествува на примарниот свет на алегориски начин. Затоа, ако е алегоријата дефинирана како низи еквиваленти во кои симболите конзистентно и коректно кореспондираат со нивните соодвествувачки делови од примарниот свет, така остава малку простор за творење¹⁹³. Вистина е дека одредени универзалии може да бидат вклучени во митопоетички конструкции особено во формирањето на поетичните ликови на еден мит или митопоеја меѓутоа истите не се конвенционално апсолутизации. Ако одредени партикуларности може да се најдат во приказните тие неизбежно ќе содржат универзални елементи но тоа не значи дека нивната книжевна функција е просто да ги *претставува*¹⁹⁴. На пример, Галадриел може да биде споредена со Дева Марија и можеби споделува слични или исти карактеристики но тоа не

¹⁹² Толкин не ја претпочита свесната и намерна алегорија иако вели дека доколку се има намера да се објасни „целта“ на митот и сказната мора да се користи алегориски јазик (J.R.R.Tolkien. op.cit., 168). Тој претпочита применливост наместо алегорија односно примена на митот или приказната од страна на примателот врз неговата ситуација бидејќи како што вели тој алегоријата честопати од страна на читателот е конфузно поистоветена со значење и применливост (J.R.R.Tolkien. op.cit., 309). Така, применливоста е примена од страна на примателот врз неговата ситуација што води кон значење. Затоа, Луис посочува дека вредноста на митот се состои во немање трага од алегорија за творецот, но, може да сугерира почетни алегии за читателот (J.R.R.Tolkien. *The Lays of Beleriand*. Ed.by Christopher Tolkien. New York: Del Rey Books, 1994, 184).

¹⁹³ Michaela Baltasar. 'J.R.R.Tolkien. A Rediscovery of Myth'. *The Tolkien Reader*. Ed.by Jane Chance. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004, 21.

¹⁹⁴ Trevor Hart. 'Tolkien, Creation, And Creativity'. *Tree of Tales. Tolkien, Literature and Theology*. Ed.by Trevor Hart and Ivan Khovacs. Waco: Baylor University Press, 2007, 42.

ја прави *претстава* на Дева Марија, а уште помалку обратното како што Гандалф или Фродо не се претстави на Христос. Дуплицирањето ентитети на тој начин би ја осиромашило креацијата односно суб-креацијата, алегоријата во овој контекст како надворешна или свесна е она што му пречи на Толкин. Во таа смисла Улис на Џојс не е истиот Одисеј на Хомер. Или прстенот како најпроблематичниот концепт во митологијата на Толкин. Прстенот не е алегорија на атомската бомба¹⁹⁵, ниту пак алегорија за било каква машинска структура што ја има во примарната стварност.

Митот или сагата можат да изразат љубов и омраза, себичност и дарежливост, верност и измама, добро и зло— метафизички реалитети кои можат да бидат определени како вистини, дури и ако се посредувани во форма на мит или легенда¹⁹⁶. Митопоезисот, како и митот и сказната се вистинити кога се поклопуваат со законите што се применети во светот во кои се одвива нивното дејство. Митот цело време „дише“ насекаде во Средната—земја, легендата за изгубениот единствен моќен Прстен станува жива. Обичниот човек на секојдневното е фрлен во ситуација во која легендата станала вистинита. Кога дружината на Прстенот влегува во Лотлориен, влегува во омаѓепсаноста на природата но и во еден духовен свет кој носи меморија речиси за Почетокот, свет на тотална инкантација. Во однос на митопоејата на Толкин, митот за Средната—земја како секундарен свет е вистинит мит во рамки на сопствениот контекст. Како и да е, сказната е поврзана со човечкото искуство за светот, „вчуденост“, онаа суштинска омаѓепсаност со оглед на *Faërie* ги буди човечките желби за неа, под-творењето е споделување на тие желби, но и на оној дел од човекот што го трансцендира природното, имено, духовното. Генерално, поентата на Толкин е дека создавањето сказна или мит се должи на под-творечкиот стремеж и потенцијал иманентен на човечкиот дух. Привременото задоволување на оваа потреба за одење отаде времето со постигнување на митопоеја или мито-творење е она

¹⁹⁵ Толкин посочува дека неговата приказна, посебно идејата за Прстенот, не е алегорија на атомска моќ туку можеби генерално Моќта за да посочи и дека примарната тема е смртта и бесмртноста (J.R.R. Tolkien. *Letters...*, 263) Во интервју тој спомнува дека Прстенот многумина го поврзале со нуклеарна моќ но дека тоа воопшто не му било на ум па затоа Кристофер Толкин посочува дека човек секако може да најде алегии но дека тоа е надвор од концептот за фантазијата на Толкин, а тоа е секундарниот митолошки свет кој постои самиот за себе, а не како свесна алегорија на нешто од примарниот свет. Тој посочува дека несомнено Прстенот е Машина но не од примарниот свет. (*J.R.R.T: A Film Portrait of J.R.R. Tolkien*. Landseer, 1996, narrated by Judi Dench.)

¹⁹⁶ Arne Zettersten. *J.R.R. Tolkien's Double Worlds and Creative Process*. New York: Palgrave Macmillan, 2011, 207.

зад кое Толкин решително стои на своите ставови, сметајќи дека всушност постои тесна врска меѓу митот и вистината. На некој начин митопоезисот цврсто се држи на под-творечкиот императив што може да биде земен предвид како теолошки, филозофски, естетски. Под-творечкиот императив е пред сè антрополошки императив. Човекот е засегнат во светот со под-творечка активност. Митот, приказната и сказната се доволен пример за неговата активна свест да го населува светот со значења. Човекот можеби има не само капацитет и желба да замислува нови нешта, туку и да замисли нови настани. Човекот, ако се следи Толкин, по природа е раскажувач на приказни¹⁹⁷. Ако се тргне од про-христијанската претпоставка на Толкин според која човекот под-твори наспроти Бог како вистински Творец, повторно на човекот воопшто не му се одзема оваа активност. Што е она што го прави поетот – човек? Барфилд посочува дека поетот едноставно не ја следи природата туку всушност носи нови форми мислејќи ги Идеите зад природата, па така, ги дава онака како што ги замислил¹⁹⁸. Тој го актуелизира концептот за поетот како творец. Антрополошката смисла на таквото убедување може да се најде кај Толкин: човекот, интегрален елемент на чија природа е ποιησις, човекот поет е творец на светови, под-творец во Толкинови термини¹⁹⁹. Метафизичките, теолошки и филозофски идеи на Толкин во однос на битноста на под-творењето за човекот како создадено суштество можат да бидат исчитани од неговата поема *Митопоеја*. Поемата е посветена од Филомит (самиот Толкин) на Мизомит (Луис). Посебно е релевантна следната строфа поради нејзините реченици (фрагментарно прикажана, препев и подв.– А.С.) која на некој начин ја опфаќа суштината на ставовите на самиот Толкин:

„Човечкото срце не е полно лаги,

туку извлекува мудрост од единствениот Мудрец,

и сèуште на него наликува. Иако сега долго време отуѓен,

човекот не е целосно изгубен ниту целосно сменет (...).

Иако сите пукнатини на светот ги исполниме,

¹⁹⁷ Carson L.Holloway. 'Redeeming Sub-Creation'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry, Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, 179.

¹⁹⁸ O.Barfield. *History in English Words*. London: Faber & Faber 1926, 188-190.

¹⁹⁹ V.Flieger. op.cit., loc.899.

со елфови и гоблини, иако се осмеливме да изградиме

богови и нивни домови од мрак и светлина,

посеавме семиња на змејови, тоа е нашето право (правилно или неправилно употребено).

Тоа право не е изгнано.

*Сèуште создаваме според законот во кој сме створени*²⁰⁰.

Посебно треба да се обрне внимание на: „Сèуште создаваме според законот во кој сме створени“. Флигер има извонредна забелешка кога посочува дека всушност Толкин имплицира дека сме создадени *во*, а не *со* или *според* тој логос²⁰¹. Што значи дека не сме едноставно производ на Логосот туку дел од Логосот. Во таа смисла, создавањето на човекот според Божјиот лик се состои во оваа творечка односно под-творечка димензија, оттаму и наликувањето на човекот на својот Творец. Дали е тоа доволно? Дали раскажуваме приказни затоа што не можеме поинаку? Дали може нешто сказната да понуди во овој свет? Она појасно гледање за кое зборуваše Луис може да се најде кај Толкин. Тој го нарекува закрепнување (recovery) и тоа првенствено се работи за преоткривање на фантастичното на секојдневното, она што едноставно е тука и на кое не се дава многу значење односно она што може да помогне да се гледаат нештата појасно. Стегите на времето, модерниот свет и актуелната историска ситуација на почетокот и средината на дваесеттиот век предвид, може да се тврди дека Толкин зборува за ескапизмот на фантастичното каде што всушност се бара прибежиште (escape) од војна, смрт, глад, тага. Главниот и голем мотив за бегањето за него е всушност смртта. Што е со читателот, дали фантастичното само нуди безнадежно бегање од стварноста? Луис го разгледува овој проблем во есејот *Експеримент на критицизам (An Experiment in Criticism)* и посочува дека во една извесна смисла што и да читаме е всушност на некој начин бегање. Тоа е така затоа што дава привремен премин на умот од стварната околина до нешта кои само ги замислуваме или мислиме, според него истото се случува и кога читаме наука или историја. Тој заклучува дека сето тоа бегање е бегање од иста ствар и

²⁰⁰ J.R.R. Tolkien. 'Mythopoeia'. <http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrrtolkien/mythopoeia.htm>

²⁰¹ V. Flieger. op.cit., loc.1032.

тоа од непосредната конкретна стварност, а прашањето е кон *што* ќе бегаме²⁰². Од тука, Толкин ја воведува идејата за утеха (consolation). Тој посочува на вистинска утеха, а тоа е утехата на среќниот крај. За ова тој има сковано посебен поим: *евкатастрофа* (eucatastrophe), за да додаде дека *евкатастрофичната* сказна е вистинита форма на сказна, и нејзина најголема функција²⁰³. Секако дека постои можноста за *дискатастрофичен* крај и веројатно стравот од дискатастрофичниот исход на сказната го предизвикува чувството на среќа и радост. Во таа смисла, според Толкин, се работи за негирање на универзалниот конечен пораз и доколку е така тогаш е *Евангелие* што дава радост отаде границите на овој свет²⁰⁴. Во контекстот на неговата митологија го среќаваме евкатастрофичниот крај: Прстенот е уништен, Арвен избира да умре како смртник за да остане со Арагорн дури и тоа да е привремено како што и Берен и Лутуиен остануваат заедно. Неговата митологија во голема мера ја поздравува идејата за евкатастрофа и ја инкорпорира одејќи од космогониските принципи па сè до наративната реализација на структурата на *Господарот на прстените*.

И од тука може да се насети кон што ќе води Толкин. Кон вистинита сказна, а тоа е *Евангелието*, приказна која влегла во историјата и примарниот свет за да посочи дека Христовото раѓање е евкатастрофа на човечката историја, а воскресението е евкатастрофа на приказната за инкарнацијата²⁰⁵. Во таа смисла јасно е зошто тој смета дека Евангелието содржи сказна што ја опфаќа суштината на самата сказна воопшто, и како со Евангелието историјата и легендата бидуваат преплетени, и затоа, Евангелието е Големата Евкатастрофа. Зарем секој мит или сказна водат кон вистината на Евангелието? Дали историјата на сказната телеолошки напредува кон точка на апсолутна реализација и вистина во сказната за Христовото раѓање и воскресение? Во основа, ова можат да бидат согледани консеквенциите од ставовите на Толкин, и тоа, прилично контроверзни консеквенции. Прво, самиот тој смета дека сказната не мора експлицитно да содржи религиски и етички вистини. Ако е така, тогаш нема потреба да се укинуваат сите сказни предвид евангелието. Второ, ако сказната се должи на човечката потреба едноставно да раскажува приказни и да создава секундарни светови тогаш секоја сказна си има своја

²⁰² C.S.Lewis. *An Experiment in Criticism*..., 68.

²⁰³ J.R.R.Tolkien. *On Fairy-Stories*..., 85.

²⁰⁴ J.R.R.Tolkien. op.cit., 86.

²⁰⁵ J.R.R.Tolkien. op.cit., 88-89.

смисла и намера. Во таа смисла, тој посочува дека приказната, фантазијата продолжуваат и треба да продолжат понатаму, така што евангелието не ги поништува легендите туку ги поздравува, посебно „среќниот крај“²⁰⁶. Другата насока кон која можеме да се движиме од ставовите на самиот Толкин се позициите на Шелинг кој во историјата на религијата е во потрага на само-објавувањето на еден личен Бог и, откривањето на изрази на оваа концепција за божество во развото на религиски верувања од древните митологии на истокот и западот до христијанската догма за Тројството²⁰⁷. Шелинг ја повлекува разликата помеѓу објава и митологија. Имено под „објава“ тој смета дека се подразбира религиско учење што е независно од човечката инвенција и такво учење може да биде само *божествено* објавено²⁰⁸. Тоа е така затоа што според него божествената објава е стварна врска на Бог со човечката свест па самиот акт на објава е вистински настан. Толкин е близок до ова гледиште со ставот дека историјата и легендата се во взаемна фузија со раѓањето и воскресението на Христос што не е човечка инвенција. Тоа е така затоа што, од оваа перспектива, евкатастрофата на Христовото раѓање и воскресение се случила во примарниот, а не во секундарниот свет. Во митологијата пак, според Шелинг, врската на Бог со човекот е неслободна, па на некој начин има прекин на суштинската врска со Бог, но и поминување на нужен пат односно пристигнување до историска точка на самосвесно слободно поврзување со Бог и вистината за Бог во вистинската објава на и преку Христос. Ако приказната за Христос е вистинска приказна, тој став води кон Толкин кој смета дека како вистинска приказна е урнек за сказната воопшто, за односно нејзина вистинита форма. Митологијата, пак, или поточно митологиите според Шелинг се само фази на еден општ митолошки процес кој како целина е вистинит²⁰⁹, митологиите земени како политеистички и како засебни изолирани фази не се вистинити. Митологиите не се објавени затоа што објавата подразбира слободна манифестација на Бог како личен, бескоенечен и вечен, слободен творец. Шелинг имплицира пат на митологиите во општ процес до монотеизам кој носи специфична вистинита објава достапна преку Христос, ако се направи разлика меѓу „митолошка религија“ и објавена религија. Од перспектива на Толкин пак, самиот тој сметаше дека приказните и легендите кои се мета на творечка

²⁰⁶ J.R.R.Tolkien. op.cit., 89.

²⁰⁷ Frederick Copelston. *A History of Philosophy. Volume VII*. New York and London: Image Books Doubleday, 1994, 139.

²⁰⁸ F.W.J.Schelling. op.cit., 81.

²⁰⁹ F.W.J.Schelling. op.cit., 199.

инвенција на еден автор не мора да содржат експлицитно религиски и морални вистини или грешки кои може да бидат апсорбирани во самата структура. Затоа, можеби неговиот мит ја следи вистинитата форма на сказната во евкатастрофичниот исход но не се наоѓа експлицитна фигура за Христос или некоја фигура што го подражава Христос (Во таа смисла, како што беше спомнато, Фродо не е Христос како што ни Гандалф не е Христова фигура). Тоа не значи, како што забележува Фредерик Копелстон (Frederick Copelston), дека христијанството е автоматска консеквенција на митологијата²¹⁰, митологијата е нужен процес, но преку Христос личниот Бог слободно се објавува. Вистината на христијанството не може да биде просто логички изведена од пагански митови. Во поезијата на Фридрих Хелдерлин може да се најде романтичарската концепција за митот како основа, и пишување на митска поезија како религиски акт, во чие сфаќање го дофаќа митот во сопствени термини, боговите на неговата митопоеја се живи и искусени и е можно помирување со Христос ако божественото е сепак едно²¹¹. Во тоа се наоѓа она митско продлабочување на живо искусување што води кон разбирање. Толкин се движи во насока на тоа дека навистина легендите и митовите во голема мера се „направени“ од вистина, но го преферира индивидуалниот печат на сказната што ја прави посебна и единствена и тоа што на сказната дава смисла независно од највисоката точка на вистинитоста на сказната од формален аспект. Со тоа се елиминира алегоријата како доволен мотив за митотворење односно аналогитата како обезбедувач на кореспонденти во примарниот свет. Што е со *Faërie*? Опасното царство во кое патува смртниот човек е опасно токму поради можноста да се изгуби себеси или да се преоткрие повторно на еден поинаков продорен суштински начин. За човекот од примарниот свет тоа може да го доведе до врска со еден подуховен длабок свет. Или, едноставно, може да биде поука и учење за некои нешта за себе како што тоа го прави Билбо на неочекуваниот пат со цуцињата да се убие змејот Смауг. Со воведот на евкатастрофата, Толкин посочува кон ефектот што една сказна треба да го даде, имено, тоа и беше нејзината функција, затоа може да се рече дека неговите ставови може да се разгледуваат од аспект на структурализмот па преку толковни рамки на феноменологијата и психоанализата²¹².

²¹⁰ F.Copelston. op.cit., 140-141.

²¹¹ Burton Feldman, Robert D.Richardson. *The Rise of Modern Mythology, 1680 – 1860*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1972, 329.

²¹² D.Shank. op.cit., 160.

Faërie е и услов и структура за да се дофати суштината на сказната или е модусот во кој сказната настанува. Она што Толкин не го изведува до крај е прашањето за тоа дали всушност оваа структура е надворешна или внатрешна, но во секој случај се чини дека е невозможно да се опише бидејќи веќе сме во сферата на *Faërie*.

II. МУЗИКАТА ЗАД ЛЕГЕНДИТЕ НА СРЕДНАТА-ЗЕМЈА

1. Метафизика на Големата Музика

Делото *Силмарилионот* почнува со космогониски мит и всушност нè враќа на Почетокот, почеток што Толкин го имал на ум пред да го напише *Господарот на прстените*. Во својата студија посветена на делото на Толкин, Том Шипи (Tom Shippey) посочува дека често филолозите не само што прават реконструкција за да *преоткријат* форми и значење на некои зборови и јазици туку исто така и реконструираат еден цел светоглед што тој јазик го опишувал. Во оваа смисла тоа го прави и самиот Толкин. За овој процес на реконструкција на еден цел светоглед Шипи го предлага концептот на „астериск-стварност“, но и да посочи дека може да имаме проблем со линијата меѓу имажинација и стварноста што филологот ја повлекува, иако филолошката наука го условува прифаќањето на она што може да се нарече „астериск-стварност“ или она што повеќе не постои, но може сто проценти да биде дедуцирано²¹³. Така, космогонијата на *Силмарилионот* е астериск-космогонија, замислено објаснување на создавањето на астериск-стварност²¹⁴, и бидејќи целата негова митологија е елфоцентрична односно фокусирана на перспектива на суштествата кои се бесмртни но не и вечни, космогонискиот мит за Почетокот или Големата Музика е објаснет преку нивната историја. Уште во космогонискиот мит се забележува важноста, или дури и приматот на уметноста, во овој случај музиката, па тој мит е познат како *Аинулиндале* (*Ainulindalë*) или Музиката на Аинур. Самиот почеток е почеток на/преку Музика и токму до оваа првична изворна света Музика се блиски ваквите суштества и начинот на тоа како тие го перцепираат светот и неговиот почеток односно сеќавањето за настанокот на Сè. Митот за Големата Музика на Светите служи како основа за разбирање на сето она што се случува во текот на настаните на целиот замислен универзум и на историското временско следење на Средната-земја. Не би било премногу да се рече дека Сè е во Големата Музика: значењето и смислата на сè, на имажинативната целина од почетокот до крајот. Она што подоцна ќе ги карактеризира настаните на целиот замислен универзум, борбата на доброто и злото, историјата на човекот и историјата на други суштества што го делат светот со него, исковувањето на

²¹³ Tom Shippey. *The Road to Middle – earth*. London: Grafton, 1992, 19.

²¹⁴ John William Houghton. 'Augustine in the cottage of lost play. The *Ainulindalë* as asterisk cosmogony.' *Tolkien The Medievalist*. Ed. by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003, 171.

прстените, Прстенот и неговото уништување, овие нешта веќе се содржат во космогонискиот мит. Тоа е мит што не е алегорија на *Битие од Стариот Завет*. Толкин не пишува алегорија, туку митотвори, тој е насочен кон имагинативна инвенција, креативна фантазија, раскажување на приказната и легендата во нивните митска форма и значење. Митот, легендата и приказната едноставно се земени сами за себе без преференца кон нешто друго освен самите нив. Во ова истражување, космогонискиот мит е земен во контекстот на митологијата на која припаѓа, иако ќе бидат разгледани компаративно одредени монотеистички идеи со Големата Музика на *Силмарилионот* за да се определи што е различно, а што можеби е во согласност со некоја доктрина, независно од религиските уверувања на самиот Толкин кој смета дека приказната не мора експлицитно да содржи религиски идеи и морални вистини. Затоа, јасно е зошто имагинарниот секундарен свет е свет кој не е христијански, јудејски, исламски, иако имплицитно може да се најдат идеи што припаѓаат на христијанската метафизичка традиција. Ако така се следат неговите идеи може да се најдат битни теолошки претпоставки на неговата митологија што придонесуваат кон расветлување на основните принципи врз основа на кои таа почива. Брајан Роузбјури (Brian Rosebury), *Аинулиндале*, верзијата на *Битие* на елфовите, ја смета за успех на книжевен и философски план. Според него, фундаменталната митска концепција, светот како Голема Музика што е видлива, неговата историја исполнување на творечки намери што произлегува од Бог и посредно од него, преку под-творењето на создадените суштества е клуч кон повеќето од Толкиновата религиска, морална и естетска визија²¹⁵. Космогонискиот мит во таа смисла обезбедува партиципативност на она што создадените суштества го носат како исконско: под-творечкото. Космолошката и естетска визија на космогонискиот мит на *Аинулиндале* не носи кон почетокот со следните почетни зборови:

„Постои Еру, Едното, кој во Арда е наречен Илуватар; и прво ги создаде Аинур, Светите, кои беа чеда на неговата мисла и тие беа со него пред сè друго да биде создадено. И тој им зборуваше, предложувајќи им музички теми; и тие пееја пред него, и тој беше среќен. Но долго пееја само поединечно, или неколкумина заедно, а останатите слушаа; затоа што секој го разбираше само делот од умот на Илуватар од кој дошол, и во

²¹⁵ Brian Rosebury. *Tolkien: A Cultural Phenomenon*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003, 107.

разбирањето на нивните браќа тие растеа но бавно. Но сепак како што слушаа подлабоко разбираа и се зголемија во согласност и хармонија”²¹⁶.

Потребно е да се посочи секако прво на Толкиновото Едно и тоа забелешката на Флигер во однос на термилошката димензија на Еру, таму и се наоѓа изворното значење на Едното. Индо-европското *er* значи да се започне, тргне, придвижи додека старо-германското *ar* значи да се биде, да се постои²¹⁷. Така, Флигер во *Аинулиндале* во Толкинови термини го наоѓа примарниот односно првиот двигател. Едното, Еру, Таткото на Сè, е изворот на Сè и е семоќен вистински творец од кој започнува сè или Авторот на големиот дизајн односно Големата Музика. Големите дизајн од него почнува и секако не продолжува без неговата волја. Затоа, создавањето во вистинска смисла во смисла на Креација на Сè е чин на волјата на Едното кој дава стварност на концептите, но во светата митска историја на *Аинулиндале* тој чин е разликуван од правењето за кое всушност треба дозвола²¹⁸. Она што Светите го вложуваат во чин на волја преку дозвола на Едното е правење иако нивната дејност има под-творечка димензија и секако тие го делегираат вистинскиот врховен авторитет на неговата волја. Музиката на Аинур или Светите ја дефинира релацијата на Едното, трансцендентниот Творец со Валар, или „Моќите“, ангелски прво-создани суштества кои го испорачуваат и го извршуваат примарниот дизајн²¹⁹, Валар се оние Аинур кои го обликуваат светот според тој дизајн. Па така, следи:

„И така се случи Илуватар да ги повика сите Аинур и да им прогласи моќна тема, откривајќи им нешта поголеми и попрекрасни кои претходно не ги прогласи; и славата на нејзиниот почеток и раскошот на нејзиниот крај ги вчудоневиди Аинур па тие се поклониле пред Илуватар и беа тивки. Тогаш Илуватар им рече: Од темата што ви ја објавив, ќе направите хармонично заедно Голема Музика. И затоа што ве надарив со Вечниот Пламен, ќе ги покажете вашите моќи во украсување на оваа тема секој со своите

²¹⁶ J.R.R.Tolkien. *The Silmarillion*. London: HarperCollins Publishers, 1999, 3. Еру (Eru (ку.), „Тој кој е сам“); Илуватар (Ilúvatar (ку.), „Татко на сè“); Аинур (Ainur (ку.еднина,Ainu) светост, свето); Арда (Arda (ку.) царство, светот во целина).

²¹⁷ V.Flieger. *Splintered Light. Logos and Language in Tolkien's World*. Kindle Edition, loc.1143.

²¹⁸ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 207.

²¹⁹ J.R.R.Tolkien. *op.cit.*, 364.

мисли и инструмент, ако сакате. Но јас ќе седнам и ќе слушам и ќе бидам среќен што преку вас голема убавина се разбуди во песна²²⁰.

Потоа, Светите под-творат во соработка едни со други и во соработка со Едното:

„И тогаш гласовите на Аинур, како харфи и лири, кавали и труби, и виоли и оргули, и како неизброиливи хорови што пејат со зборови, почнаа да ја обликуваат темата на Илуватар во голема музика; и звук се издигна од бесконечните мелодии што се вкрстуваат проткаени во хармонија што помина отаде слушањето во длабочини и висини и местата каде Илуватар престојува беа исполнети до преполност, и музиката и ехото на музиката отидоа до Празнината, и не беше празнина²²¹.

Аинур учествуваат во Песната што ја почнува Едното, уште во космогониската драма за почетокот и настанокот на сè и тие соработуваат едни со други, што посочува на интересен момент на дијалог на консултација и на Илуватар со Аинур²²² додека Едното слуша. Освен што дијалогот (полилогот) е битен, битен е и плуралитетот на овие под-творци односно полифоната партиципација зад големиот дизајн на Еру. Почетокот е во хармонија откако веќе Светите почнуваат да пејат заедно. На ова ниво пред постоење на физичкиот свет, пред појавувањето на просторно-временскиот свет, космичката симфонија се одвива непрекинато и хармонично. Тоа е така сè додека еден од Светите, Мелкор, најмоќниот и оној надарен со најмногу знаење, не воведо своја инвенција. Со тоа ја прекинува првата тема што се одвивала непрекинато и хармонично. Како што беше цитирано погоре, Светите учествуваат во историјата на создавање на светот, но по своја волја ним им е даден изборот да бидат дел од создавањето на сè. Она што Мелкор го прави е всушност вовед на дисонанца што ќе биде разгледано во следното поглавје. Несогласноста што ја воведува ја причинува втората тема на која одговара понасилно и со поголем отпор сè додека Едното не воведо трета тема. Истовремено, како две музики да прогредираат, една длабока, широка и убава, а бавна и измешана со неизмерната тага од која доаѓа нејзината убавина, и друга, гласна и празна, бесконечно повторувана²²³, несогласна со помала хармонија која достигнува единство. Едното ја воведува третата

²²⁰ J.R.R.Tolkien. *The Silmarillion*..., 3.

²²¹ Ibid.

²²² C.Garbowski. op.cit., 129.

²²³ J.R.R.Tolkien. op.cit., 3.

тема и музиката исчезнува откако сè е конечно доведено заедно, едно покрај друго. Тогаш, конечно, Едното ги носи Светите во Празнината, читаме дека:

„Илуватар им рече: Видете ја вашата Музика! И тој им покажа визија, давајќи им вид каде што само беше слух и тие видоа нов Свет пред нив видлив, на средина Празнина заоблен и таму беше но не и од тоа (од празнина – А.С.). И како што гледаа и се чудеа, овој Свет почна да ја открива својата историја и им се чинеше дека е жив и дека расте. И кога Аинур гледаа и беа тивки за миг, Илуватар повторно им рече: Видете ја вашата Музика! Ова е вашата замисла и секој од вас тука ќе се задржи, сред дизајнот што ви го претставувам, сите нешта што се чинат дека секој поединечно од вас ги изведол или додал“²²⁴.

Бидејќи дизајнот е претставен, даден, а Светите поединечно учествуваат во Големата Музика, но и соработуваат едни со други, всушност не сè потекнува од нив па затоа, понатаму, приказната раскажува дека:

„И многу други нешта Илуватар тогаш им зборуваше на Аинур, и поради сеќавањето на неговите зборови и знаењето што секој поединечно го има за музиката што ја направил, Аинур знаеја многу од она што било, што е, и што ќе биде, и некои нешта од нив не беа видени. Сепак има нешта што тие не можат да ги видат, ниту сами ниту во совет заедно затоа што само Илуватар на себе открил што има, и во секое доба дојдоа нови нешта што не можеа да се проречат оти не доаѓаат од минатото. И така беше, оваа визија на Светот пред Аинур пред нив беше одиграна, и Аинур видоа дека содржи нешта што не ги помислиле“²²⁵.

Затоа, животот и суштината на сè е дадена од Едното, преминот од визија кон стварност потекнува само од Едното, понатаму читаме дека:

„...но Илуватар им рече:.. *Ea!* Нека бидат овие нешта! И во празнината ќе го испратам Вечниот Пламен, и ќе биде во срцето на светот и светот ќе биде и вие кои сакате можете да одите во него. И наеднаш, Аинур видоа далечна светлина како да беше облак со живо

²²⁴ J.R.R.Tolkien. op.cit., 4.

²²⁵ Ibid.

срце од оган и знаеја дека ова не е само визија, но дека Илуватар направил нова ствар: Еа, светот што е”²²⁶.

Предвид овие генерални црти на космогонискиот мит на *Аинулиндале* може да се најде структурна сличност со христијанскиот мит на што укажува Роузбјури. Како и да е сличноста е повеќе површна отколку структурна но тој укажува и на разликите кои го одвојуваат *Аинулиндале* од *Битие*. Еру може да се толкува како Бог, Аинур како ангели, а Мелкор како паднат ангел, сатана или Луцифер. Разликите се поважни. За разлика од христијанскиот мит, создавањето и визијата за она што е оди преку посредници. Светот не е непосредно Божја музика туку на неговите создадени суштества кои ја компонираат согласно темите што тој ги предлага. Роузбјури посочува дека бидувањето односно преводот од имажинативна концепција до историска стварност е само од Едното²²⁷. Секако, нивната соработка во правењето на тоа што е претставува синтеза на нивните моќи кои ги добиваат од Едното. Роузбјури не продолжува понатаму со изведување на општите филозофски ставови и консеквенции изложени во прозната форма на космогонискиот мит. Во првата тема има *поставување* на музиката и нејзиното траење не прекинато додека со втората се воведува несогласност и *спротивност* на првата, за конечно во третата сето тоа да биде воведено во една *нова целина*. Тука го има односот на теза, антитеза и синтеза. Едното е тој што го дава животот, стварноста на визијата, за да постои светот што е потребно е перформативното „Нека бидат овие нешта“ на Едното што во суштина е божествено²²⁸. Како и да е, посредниците кои учествуваат во создавањето на сè, или поточно, нивните вложени сили се на некој начин уметнички. Процесот почнува како музика, посочува Роузбјури, сменет во визија (и иницијално имажинативна визија) на светот. Понатаму, Едното се повлекува од процесот и Валар, или Моќите на светот, оние Аинур што решаваат да влезат во светот и да го обликуваат, ја делегираат неговата волја, но и слободно дејствуваат. Најчесто се асоцирани со природни елементи како Манве со воздухот, Улмо со водата, Мелкор со огнот, Јавана со земјата, растењето и вегетацијата, Елберет со светлината, нивното место како Валар или богови е имажинативно, под-

²²⁶ J.R.R.Tolkien. op.cit., 4-5. Еа (Еä (ку.) светот што е, целиот универзум, различен од безвремените сали на Едното и празнината)

²²⁷ B.Rosebury. op.cit., 187.

²²⁸ B.Rosebury. op.cit., 121.

творечко, не теолошко²²⁹ и тие имаат место во светот, нивното царство Валинор или Вечните земји, *забрането* за смртни човечки суштества. Нивното место е физички одвоено од овој свет од пат кој е изгубен иако постои можноста на повторно обединување со Вечните земји кои се на некој начин како рај на Земјата кој го предизвикува оној стремеж или копнеж за Рајот. Бидејќи Аинур дејствуваат како слободни сили како делегирање на Едното или Еру, тој е на некој начин анонимен²³⁰ и едвај пројавува непосредно некакви избори на својата волја која се делегира преку Валар. Тука се наоѓа првата битна разлика од христијанскиот Бог и идеите за Бог во другите „авраамски“ религии. Вечниот Пламен или тајниот оган, давањето стварност, бидувањето на она што е само визија и има само имагинарна природа го може само Едното во космогонијата на *Силмарилионот*. Во тоа може да се види Божјата супериорна моќ како пројавена— никој друг не може да даде постоење на замисленото. Во овој контекст, Роузбјури има интересна забелешка кога посочува дека уметничката креативност доаѓа прва, правењето на стварност од тоа доаѓа потоа²³¹.

Конечниот чин на преминот од само идејна визија кон видлива реализација го има Едното или поточно Логосот со манифестацијата на неговиот авторитет во „Еа! Нека бидат овие нешта!“. Првично не се работи за тоа дека Логосот не е присутен, но на некој начин прва е Песната. Светите го „испеваат“ дизајнот на Едното во Голема Музика од три теми после кои физичкиот свет преку творечкиот ултимативен императивен чин на Едното почнува да постои. Ако во *Битие*, Зборот е оригинален извор на инспирација, Толкин ја интензивира „слушната“ сила на Зборот во неговиот креационен мит со тоа што го претвора во музика²³². Од друга страна, митот на *Аинулиндале* може да биде разгледан во однос со *Битие* предвид толкувањето на Св.Августин, па шемата е во голема мера слична, според Џ.В.Хјутон (J.W.Houghton). Во двата случаи, Бог прво создава ангели, па им ги открива понатамошните елементи на создавањето, знаењето на ангелите рефлектира идеи во божествениот ум. Во двата случаи, после тоа откривање Бог дава стварно постоење на тоа што ангелите го мислеле, како потенцијал на она што може да биде преку

²²⁹ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 300.

²³⁰ V.Flieger. *op.cit.*, loc.1219.

²³¹ B.Rosebury. *op.cit.*, 189.

²³² Leslie A.Donovan. 'Middle-earth Mythology: An Overview'. *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014, 98.

одвивање во времето, при што Бог воведува ненајавени елементи кои не се антиципирани во основниот дизајн.²³³ Хјутон понатаму посочува на разликите, односно на тоа дека Музиката во *Аинулиндале* фигурира како светлината во *Битие* додека пак Аинур се под-творци за разлика од *Битие*, каде Бог е единствениот сам творец. Како и да е, тоа е од аспект на компаративна анализа, а не од аспект на алегориско читање на *Аинулиндале* бидејќи космогонискиот мит на Толкин не е алегорија на *Битие*, а уште помалку мит кој е религиски вложен во практика. Но критички ја вклучува и делумно ја афирмира традиционалната шема на создавањето во Стариот завет. На тоа посочува и самиот Толкин кога вели „.....не се чувствувам обврзан да си ја направам приказната совпадна со формализирана христијанска теологија иако всушност имав намера да биде согласна со христијанската мисла и верување (...)“²³⁴. Космогониската приказна од *Силмарилионот* е приказна за под-творечкото, Аинур учествуваат во создавањето на светот како под-творци, а не како творци.²³⁵ Врховниот авторитет, односно Едното, останува речиси тотално анонимен, додека Светите слободно дејствуваат и во соработка или дослук со него, нивната творечка активност во обликувањето на светот е дадена преку него, светот не е демиургиско дело ако веќе авторитетот на Едното е авторитетот над сè. Не само што кај Толкин, неговата космологија, космогонија, целата митологија не е алегорија на христијанската догма, не е ниту алегорија на било која друга митологија, иако позајмува од нордиската митологија и од други европски традиции. Проблематично е и да се толкува од аспект на теоријата на Милер и Кун. Тоа е така бидејќи тој смета дека сонцето претставува полу-природен и полу-натприроден објект и сите негови форми и сè што е од него зависно е она што било важно за мислата на древните народи, што значи дека имаме работа со соларни митови и нивни фрагменти²³⁶. Самиот Толкин во неговата митологија демонстрира независност од соларниот мит, создава митологија, приказни и легенди каде сонцето воопшто не е божествен симбол, туку како што самиот тој вели „секундарна најдобра ствар“²³⁷. Поскоро, светлината во неговата митологија ја има превласта врз сонцето на соларните митови на Милер, и тоа не во толкаво универзално значење како што тој го наоѓа насекаде: соларниот мит и соларниот херој во сè.

²³³ J.W.Houghton. op.cit., 178.

²³⁴ J.R.R.Tolkien. op.cit., 378.

²³⁵ C.L.Holloway. op.cit., 183.

²³⁶ M.Müller. *Comparative Mythology*. London: George Routledge and Sons Limited, 138.

²³⁷ J.R.R.Tolkien. op.cit., 170.

Музиката функционира на космолошко ниво и многу од она што се случува и во доцнежното време на настаните во Средната-земја е одиграно, односно функционира на ниво на макро-перспективата. Таа го рефлектира исконското суштинско на големиот дизајн според кој е устроен универзумот. Но, функционира и на ниво на микро-перспективата низ целата митологија на Толкин. Бредфорд И.Ли (Bradford E.Lee) забележува дека читателот е втурнат во овој свет на Толкин поради неговата способност вистински да поставува паралели помеѓу неговиот и нашиот свет, затоа што, се прашува-кој не бил погоден од моќта на музиката во стварниот живот? Овој елемент на под-творечкото во филозофијата на Толкин е искуство кое сите од нас го имале низ својот живот²³⁸. Моќта на Музиката во космогонијата на *Силмарилионот* е моќ преку која се дава суштина на стварите, моќ да се продре во „тајната“ на големиот дизајн на Еру Илуватар, во местата полни убавина, полни легенди и приказни. Големите приказни во Средната-земја на некој начин се раскажани преку песна. Кога хобитите се сретнуваат на поминување со елфовите во Вудхал, Сем го доживува пеењето како продира „директно низ срцето“. Песната, како посочува што Ками Аган (Cami Agan) е претставена како задолжителен „митски спроводник“ во легендите на Средната-земја, искуството на хобитите од таа средба е некаков вид на суштина на нуминозна среќа²³⁹. Во самата сказна се влегува во Музиката, во големата убавина на опасното царство. Моќта на музиката е видна во приказната за смртникот Берен и елфот Лутуен. Кога првпат ја здогледува, Лутуен всушност пее и танцува, што ја демонстрира нејзината моќ преку музиката над природата и над самиот Берен, кој вљубен во неа, ја нарекува „славејче“, слушајќи ја нејзината песна која е „... жестока, низ срцето продорна (...), ги ослободи границите на зимата, и смрзнатата вода проговори и цвеќиња изникнаа од студената земја каде што нејзините нозе стапнаа“²⁴⁰. Бидејќи таа и Берен умираат, таа патува до Салите на Мандос каде што му пее песна која го трогнува самиот Мандос до сожалување, па даден е изборот или да остане таму и да го чека крајот во тага или да се врати со Берен, да живее со него заедно и да умре како смртник. Кога Сем Гемци првпат го здогледува Лотлориен вели „ ...

²³⁸ Bradford Lee Eden. 'The "music of the spheres". Relationship between Tolkien's *The Silmarilion* and medieval cosmological and religious theory.' *Tolkien the Medievalist*. Ed.by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003, 188.

²³⁹ L.A.Donovan. op.cit., 99.

²⁴⁰ J.R.R.Tolkien. *The Silmarillion*..., 80.

се чувствувам како да сум *внатре* (во) песна ...”²⁴¹. Овој свет, е свет во кој древните нешта сè уште се таму ако во Ривендел само се чува сеќавањето за нив, Лотлориен е просто свет во кој нема промени, времето речиси и да не поминува, природата е секогаш прекрасна, таму сеуште Музиката или Песната се „видливи“. „Гостите“ во овие земји го искусуваат времето надвор од границите на секојдневното „нормално“ време. Фродо не може да каже колку дена поминал во Ривендел, а Билбо забележува дека времето таму не поминува туку едноставно дека само е²⁴². Сем за Лотлориен има слично искуство на вонвременското, надвор од ова секојдневно обично време како минато, сегашност и иднина, тоа е брз поглед кон светото изразено преку природната совршеност на Лориен²⁴³. Всушност, во контекстот на митопоејата на Толкин и неговиот дискурс за сказната како што посочува Кристофер С. Броли (Christopher S. Brawley), може да се согледаат сличностите со идеите за нуминозното на Рудолф Ото (Rudolf Otto)²⁴⁴. Тоа е можно ако се работи за искуство за светото без да се повикуваме на традиционални религиски мотиви или концепти како што тоа го прави Ото кој смета дека ирационалното искуство за светото концептуално не може да биде дофатено. И тоа, може да биде искусено на пример, како, „... длабока среќа може да го исполни духот без јасно согледување на делот на нејзиниот извор и објектот на кој реферира иако секогаш мора да има таква објективна референца“²⁴⁵. Чувството на среќа и необјасливост на искуството во актуелниот миг е она чувство што хобитите го имаат, и имаат тешкотии да ги изразат своите емоции во својот јазик²⁴⁶. Меѓутоа, секако, тоа е искусување и на возвишеното. Во Ривендел, тие доаѓаат откако Фродо е ранет на Ветертоп, а во Лотлориен откако го губат Гандалф во Морија. Искуството после такви околности им носи и среќа и надеж. За такви места во својата фикција Толкин го остава местото каде сеќавањето за Почетокот или на светото се одржува и каде обичниот човек го искусува оностраното надвор од границите на секојдневниот просторно-временски свет, искуството кое ликовите го опишуваат е пред сè искуство на вонвремена убавина, на свет омаѓепсан со убавото и музикалното, но и на возвишеноста. Како што укажува Иван

²⁴¹ J.R.R.Tolkien. *Fellowship of the Ring*..., 268.

²⁴² J.R.R.Tolkien *Encyclopedia, Scholarship and Critical Assessment*. op.cit., 649.

²⁴³ Michael J. Brisbois. 'Tolkien's Imaginary Nature: An Analysis of the Structure of Middle – earth.' *Tolkien Studies Volume II*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2005, 207.

²⁴⁴ Christopher Straw Brawley. *The Sacramental Vision: Mythopoeic Imagination and Ecology in Coleridge, MacDonald, Lewis, and Tolkien*. Florida State University, 2003, 100.

²⁴⁵ Rudolf Otto. *The Idea of the Holy*. Trans.by John W.Harvey. London: Oxford University Press, 1936, 61.

²⁴⁶ J.R.R.Tolkien. op.cit., 65, 365.

Џепароски, во контекст на возвишеното во литературата, ова искуство може да се разгледа како субјективно доживување на возвишеното „... кое се манифестира во литературата, особено во поезијата, која се врти кон создавање на поетски слики кои претставуваат субјективни доживувања на просторот и времето (...)“²⁴⁷. Елфовите (кои живеат во овие места, Ривендел и Лотлориен) се такви суштества кои го гледаат големиот дизајн на поинаков начин. Тие имаат намера да презервираат, да го имаат музичкото на стварноста, да го прекинат она „гниеење“ или поминување во нормалниот тек на времето на Светот или промената на сè. Во такво место е овозможено она бегање за кое што зборува Толкин, пред сè бегање од смртноста и стегите на конкретна секојдневна стварност, можеби бегање и од самото Време. Секако, тоа време е времето на *Faërie*, во овие места се влегува во тоа време кое се чини дека воопшто не поминува туку едноставно само *e*. Покрај тоа, искуството за овие места е интензивно силно искуство за нуминозното и за возвишеното. Слушајќи ја приказната веќе сме таму, се учествува во прераскажаното за светото. Во контекст на одвивањето на настаните во фикцијата на Толкин поразително е тоа што оваа убавина е изгубена и кога тогаш ќе помине откако прстените ќе ја изгубат моќта да зачувуваат од стегите и гниежот на Времето. Духовниот сензибилитет, на *Господарот на прстените*, на пример, е под доминација на чувството на трагичната неизбежност на пропаѓањето и загубата, чувство кое е проткаено во ткаенината на креацијата²⁴⁸. Затоа, целото дело се карактеризира со чувството на меланхолија поради поминување на Времето и постепеното заборување и „бледеење“ на прекрасното пред-историско минато.

²⁴⁷ Иван Џепароски. *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 2008, 221.

²⁴⁸ Stephen Morillo. 'The Entwines: Investigating the Spiritual Core of *The Lord of the Rings*'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, 109.

2. Воведот на дисонанца

Падот на Мелкор е пад пред создавањето на физичкиот свет и неговото обликување од страна на Светите Аинур. Како чедо на мислата на Еру, Мелкор има најголема моќ и најголемо знаење. На почетокот можеби сè се одвива совршено според големиот дизајн на Еру но Мелкор е тој што воведува елемент на несогласност. На едно метафизичко ниво пред создавањето на материјалниот свет, несогласноста, дисторзијата на Големата Музика е веќе присутна, односно интегрирана. Падот на Мелкор секако дека е и морален пад што води кон негово протерување од Арда, Војна на бес, заробување. Зошто се случува падот на Мелкор, што е тоа што води кон негово отуѓување од Едното? Еден дел од *Силмарилионот* е мошне битен за разбирање на неговиот пад:

„Како што темата напредуваше, дојде во срцето на Мелкор да испреплетат нешта од својата замисла што не беа во согласност со темата на Илуватар, затоа тој тогаш сакаше да ја издигне моќта и славата на делот што на него беше препишан. (...), гореше во него желбата да создава самостојно од себе ...”²⁴⁹.

Што е она што Мелкор го прави, што води кон негово постанување на „друго“ во однос на полифоната симфонијна суб-креација на неговите сродни Аинур? Всушност, Мелкор се однесува како Илуватар пред создавањето на космосот²⁵⁰. Мелкор гори од желба за свои мисли, да биде тој кој сам ќе го замисли целиот дизајн. Затоа прекинувањето на Големата музика и воведувањето на несогласноста или контрарноста води кон дисонанца на космички план. Ако е музиката толку моќна да продри и обезбеди суштина на нештата, дисонанцата е таа што испрекинува и воведува тонови што не ги следат Темите на Едното односно консонанцата. Ако Мелкор во основа е чедо на мислата на Едното зошто тогаш е можно неговото отуѓување и слободната волја да не ги следи Темите на Едното? Овој проблем на некој начин се расветлува со митот за создавањето на цуцињата од страна на Ауле кој е исто така Аину односно Вала. Тој е прекорен од Еру затоа што самостојно создал нешто што не може да биде живо затоа што животот го дава само Еру, па Ауле возвраќа: „Не сакам такво господарство. Посакав нешта различни од себе, да ги учам и

²⁴⁹ J.R.R. Tolkien. *The Silmarillion*..., 3.

²⁵⁰ Jonathan Evans. 'The Anthropology of Arda. Creation, theology and the race of Men.' *Tolkien The Medievalist*. Ed. by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003, 209.

љубам за и тие да ја видат убавината на Еа, за која ти си причинител. Пправењето нешта е во моето срце затоа ти ме таков создаде. Но што сега да направам за ти да не бидеш гневен? Како дете на својот татко, ти ги нудам тебе овие нешта, дело на раката што ти ја прави. Прави со нив што сакаш. Но, зарем не треба да го уништам делото на својата самоувереност?”²⁵¹. Зошто постапката на Ауле не води кон негов пад? Ауле не ги создава посесивно нештата со цел да ги манипулира и со намера да ги поседува. На некој начин приказната за создавањето на цуцињата може да биде сметана за имажинативна реализација на длабочината и моќта на склоноста кон правење дури и кога е препознаена како искушение²⁵². Мелкор се движи кон пад и отуѓување од Едното затоа што посегнува по авторство на креација која не е негова, додека Ауле не го прави истото, ниту пак „создава“ за да поседува. Тој ги создал цуцињата без да има интерес кон нив, туку напротив, единствено под-создава со волја и одобрение од Едното, вистинскиот авторитет над сè. Честопати во митологијата на Толкин обидот да се присвојува авторство над некоја ствар води кон пад²⁵³. Дисонанцата што Мелкор ја воведува е всушност прилагодена од страна на Едното, велејќи дека „... ни една тема не може да биде отсвирена што го нема својот извор во мене, ниту некој може да ја смени музиката без моја дозвола”²⁵⁴. Тогаш, дисонанцата е дозволена од страна на Едното, иако Мелкор своеволно ја воведол изворот на неговата слободна волја е само во Едното.

Какви се последиците на ваква метафизика на злото уште пред создавањето на космосот за создадените суштества? Флигер има интересна забелешка кога вели дека Децата на Илуватар (Куенди– елфовите, Атани– луѓето-А.С.), доаѓаат со, а не (како што може да се очекува) во третата тема, што не е само непосреден резултат на бунтот на Мелкор, туку исто така и прифаќањето на Илуватар и одлуката да работи со тоа (бунтот –

²⁵¹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 17.

²⁵² J.Evans.op.cit., 210.

²⁵³ И елфовите поминуваат низ пад. Приказната раскажува за најголемиот занаетчија меѓу сите три големи кланови на елфови, Феанор, кој ги создал трите скапоцени камења Силмарили во кои ја „фатил“ светлината на Двете Дрва во Валинор, Благословеното Царство. Кога Мелкор ги уништил, Валар побарале да ги врати за да ја вратат светлината што ја изгубиле па Феанор одбил, тој и елфовите Нолдор биле протерани од Благословеното Царство вршејќи масакар на елфовите Телери за да им ги земат бродовите. Телери одбиле да ги дадат бродовите. Падот во двата случаи е посесивноста кон своето дело. Легендата раскажува дека Феанор веројатно бил инспириран да ги направи Силмарилите од косата на Галадриел која ја „фатила“ златната светлина на едно од Двете Дрва, Лаурелин. Три пати побарал да му даде едно влакно и три пати бил одбиен. Кога цуцето Гимли првпат ја здогледува, омаѓепсан од нејзината убавина побарува да му даде едно влакно за да си го однесе дома и вечно да му ја чува куќата осветлена. Галадриел му дала три.

²⁵⁴ J.R.R.Tolkien. op.cit., 4.

А.С.).²⁵⁵ Имено, тагата, болката, страдањето се веќе дел од големиот дизајн на Еру. Децата на Бог во Толкинови термини мора да живеат со тага, болка и да се соочат со загуба и трагедија. Тоа е различно од јудео-христијанската идеја за човечката непослушност што е причина за протерувањето на Адам и Ева. Во митот на Толкин, Еру или Бог останува отсутен од дејствување во светот²⁵⁶. Тогаш зошто мотив за толкаво зло и дисонанца ако Мелкор инхерентно бил добар, но подоцна станал корумпиран, ако има слободна волја дадена од самиот Еру? Пол Кошер (Paul Kocher) посочува дека Илуватар би дозволил себично, бунтовно зло да постои, но секогаш би го преобразил за да служи на целите на неговата божествена Провиденција²⁵⁷. Заклучокот на оваа метафизичка позиција е дека на метафизички план тагата, болката, смртта се неодвоими од светот во кој живееме. Тагата е веќе дел од Големата Музика пред настанувањето на светот. Она што останува е прашањето што ќе се прави со тоа, дисонанцата на Мелкор се наоѓа и на микро-ниво, преку несогласност и несреќа²⁵⁸ овозможен е изборот човек да го обликува својот живот, да напредува или назаддува. Конфликтот е нужен и потребен на сите создадени суштества, поинаку не би бил можен изборот меѓу доброто и злото, правилното и погрешното. Џон Гарт (John Garth) има интересна поента кога посочува дека космогонијата на Толкин изложена во *Силмарилионот* е обид да се оправда Божјото создавање на несовршен свет полн со страдање, загуба и тага²⁵⁹. Ако е така тогаш кај Толкин може да се најде имплицитна теодикеја изложена во истото дело, иако тој не користи теолошки и филозофски концепти.

Како што покажува Шипи, може да се повлечат паралели помеѓу *Силмарилионот* и *Изгубениот Рај* и *Добиениот Рај*. Тој посочува дека *Силмарилионот* е одговор на овие две

²⁵⁵ V.Flieger. *Splintered Light...*, 128.

²⁵⁶ Интервенира трипати. Првпат со потопувањето на големиот остров Нуменор помеѓу Валинор и Средната – земја. Потопувањето е резултат на неговиот бес поради злоделата на Саурон и заведувањето на последниот дваесет и петти крал Ар-Фаразон да тргне во војна кон *забранетото* Благословено Царство. Овој мит несомнено ја одсвонувa легендата за Атлантида, единствено што во митологијата на Толкин, Нуменор е потопен поради божја казна. Вторпат Еру интервенира за Билбо да го најде Прстенот во пештерата на Голум, а третпат со враќањето на Гандалф после само-жртвувањето во борбата со балрогот во Морија.

²⁵⁷ Paul Kocher. *A Reader's Guide to the Silmarillion*. Boston: Houghton Mifflin, 1980, 16.

²⁵⁸ Keith W.Jensen. 'Dissonance in the Divine Theme: The Issue of Free Will in Tolkien's *Silmarillion*'. *Middle-earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Ed.by Bradford Lee Eden. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2010, 106.

²⁵⁹ John Garth. *Tolkien and the Great War*. London: HarperCollins Publishers, 2004, 256.

поеми на Милтон²⁶⁰. Луис ги има изложено теолошките и филозофски претпоставки на поемата на Милтон во *Предговор кон Изгубениот Рај (A Preface to Paradise Lost)*. Тие ќе помогнат да се расветли падот на Мелкор и да се покаже односот на Толкиновиот митопоезис со традиционалниот мит во овој случај со христијанските верувања но и митопоејата на Милтон како и филозофијата на Св.Августин. Она што посебно ги воведува во врски овие идеи е идејата за падот поради гордост. Св.Августин посочува дека падот на Луцифер се должи на гордост, „...тој горд и затоа завидлив ангел..., кој претпочиташе да владее со раскошна империја, а не да биде поданик на друг, падна од духовниот Рај...“²⁶¹. И во митопоејата на Милтон се наоѓа истата идеја, како што укажува Луис, сатаната кај Милтон е засегнат со сопственото достоинство²⁶², со мислата дека е нешто помалку од Бог²⁶³. Овој конфликт се состои во неможноста да се помири Луцифер со потчинетоста кон Бога. Падот на Мелкор може исто така освен да се третира како под-творечки пад, да се толкува во рамки на падот поради гордост. Затоа, горливата желба да создава нешта сам од себе и да биде еднаков на Едното води кон неговото отуѓување. Како најмоќен и надарен со знаење, со самото однесување како Еру пред светот да биде создаден, Мелкор е заинтересиран за себе и за она што тој може да го направи без да прифати дека причината за своето постоење ја има токму во Едното. Затоа падот следува бидејќи Мелкор не препознава дека е изведено, создадено суштество. Како што посочува Луис само-постоечкото суштество може да го разбере сопственото постоење, затоа што е *causa sui*, додека создаденото суштество единствено знае дека постои, не знае како и зошто. Тоа се очигледни карактеристики што ги делат Мелкор и сатаната кај Милтон. И двајцата во бунт тргнуваат во пропаст и отуѓување од Бог. Тајната на создавање, во митологијата на Толкин, дури и на децата на Еру е тајна што никој не ја знае освен самиот тој, ниту Мелкор знае како Едното дава постоење како прва и единствена причина. Можеби и неговиот бунт и воведувањето на несогласност и дисонанца во креативната симфонија на Светите е веќе видена во умот на Едното. Во големиот дизајн дисонанцата е на некој начин потребна. Мелкор посегнува по „самостојно“ бидување, а всушност не сфаќа дека е така како што вели Едното „инструмент во водење на нешта повеќе

²⁶⁰ T.Shippey. op.cit., 208.

²⁶¹ Augustine Of Hippo. *City of God*. University Of Virginia Library, 198.

²⁶² C.S.Lewis. *A Preface to Paradise Lost...*, 66.

²⁶³ J.Milton. op.cit., 127.

прекрасни кои тој не ги замислил“, за подоцна да стои „Мелкор беше исполнет со срам, поради што се насобра таен гнев“²⁶⁴. Падот на Мелкор е на пред-космичко ниво, конфликтот се случува пред конечно нешто воопшто и да настане, бунтот е употребен во огромната сложувалка на дизајнот на Едното, затоа во *Прстенот на Моргот (Morgoth's Ring)* читаме „А ти Мелкор, ти ќе ги откриеш сите тајни мисли на твојот ум, и ќе помислиш дека се само дел од целината и придонес за нејзината слава“²⁶⁵.

Она што посебно го издвојува Толкиновиот мит во однос на Библиската традиција, филозофијата на Св. Августин и митопоејата на Милтон е всушност падот на Мелкор, не на човекот. Во митологијата на Толкин, човекот всушност не поминува низ пад од некаков примордијален рај поради бунт и непослушност. Мелкор на некој начин го следи Милтоновото „Подобро да се владее во пекол отколку да се служи во рајот“²⁶⁶. Тоа е така затоа што тајната за создавањето и природата на децата на Едното се скриени од сите Аинур така што тие не учествуваат во нивната генеза, што како што вели самиот Толкин поради тоа (децата на Еру, првите и следбениците, елфовите па луѓето) имаат посебна љубов од нив²⁶⁷. Тоа и ги прави ранлив објект на злото на Мелкор, на неговата завист, гнев и бес да се владее, на неговиот бунт против сопствената зависност од Едното. Бунтот на Мелкор нè води кон бунтот на Саурон, односно кон доцните настани на третото доба од *Господарот на прстените*. Саурон во митот на Толкин посакал да биде Бог-владетел²⁶⁸, иако изворно тој бил добар но подоцна станал корумпиран. Тоа се должи пред сè секако на исковувањето на Прстенот. Овој предмет треба да му даде на Саурон доволна моќ да завладее со сите други прстени како и со Средната-земја. Во војната за прстенот првенствено не се работи за борба за слобода туку како што посочува Толкин се работи за Бог и неговото единствено право на божествена причест²⁶⁹. Во таа смисла, тогаш навистина космогонискиот мит на Толкин изложен во *Силмарилионот* може да се третира како реплика на митопоејата на Милтон, посебно на Милтоновата афирмација за падот на сатаната, и секако, падот на човекот. Митопоезисот на Толкин ја вклучува и критички инкорпорира традиционалната христијанска филозофија на разбирање на *Стариот завет*

²⁶⁴ J.R.R.Tolkien. op.cit., 4.

²⁶⁵ J.R.R.Tolkien. *Morgoth's Ring*. Ed.by Christopher Tolkien. London: HarperCollins Publishers, 1994, 11.

²⁶⁶ J.Milton. op.cit., 8.

²⁶⁷ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 169.

²⁶⁸ J.R.R.Tolkien. op.cit, 243.

²⁶⁹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 260.

односно бунтот на Луцифер и првобитниот грев. Меѓутоа, не ја афирмира тотално како што беше покажано постојат клучни и битни разлики кои може да се исчитаат од падот на Мелкор и воведувањето на дисонанцата. Репликата кон Милтон следствено ќе повлече различни импликации во однос на проблемот на злото, човечката слободна волја и секако кон разбирањето на смислата на смртта.

3. Сенливата природа на злото

Како може да се пристапи кон проблемот на злото следствено од метафизичките консеквенции кои следуваат од Големата музика и нејзината дисонанца? Дали Толкин всушност дава одговор на проблемот на злото или можеби само имплицира идеи кои традиционално се познати во метафизиката и теодикејата? Дали е можно да се доведе во врска со филозофско-теолошки принципи? Може да се тргне од појдовните позиции на самиот Толкин. „Во мојата приказна“, пишува тој, „немам работа со Апсолутно Зло. Не верувам дека такво нешто постои бидејќи тоа е Нула“²⁷⁰. Во основа тој не нуди експлицитен одговор за проблемот на злото (зошто и од каде злото ако е Бог добар и совршен Творец на светот), иако падот на Мелкор е клучен за разбирање на неговите ставови. Меѓутоа од неговите дела, изложената космогонија во *Силмарилионот* па сè до *Историите на Средната-земја*, може да се изведат основни позиции кои тој ги споделува со останати концепции кои се добро познати за христијанската метафизика. Сепак, неговите позиции се расветлени следствено од идејата за создавање и под-создавање предвид примарниот свет (реалниот свет во кој живееме) и секундарните светови на имагинацијата (како дела на тој под-создавачки чин). Во тоа всушност лежи целата метафизичка претпоставка на Толкиновата митологија. Сите создадени суштества според оваа концепција имаат вродена исконска желба и потреба да создаваат. Меѓутоа кога создадените суштества создаваат тие всушност само под-создаваат. Само Бог или Едното го има врвниот или краен карактер вистински да создава.

Том Шипи, еден од највлијателните истражувачки на делото на Толкин, смета дека тој во основа употребува боециска и манихејска концепција за злото²⁷¹. Сепак, Шипи греша кога тврди дека кај него може да се најде манихејска концепција. Имено, поскоро Толкин е поблизок до гледиштата на Августин и оттаму и на Боециј. Погрешно е да се претпостави дека во делото на Толкин се наоѓа „игра“ на боециска и манихејска концепција бидејќи самиот тој не смета дека има работа со Апсолутно Зло. Манихејскиот принцип на злото од онтолошка перспектива е принцип со подеднаков независен реалитет од доброто. Секундарниот свет на Толкин не е во вечна борба на овие две сили. Шипи го

²⁷⁰ J.R.R.Tolkien, op.cit., 259.

²⁷¹ T.Shippey, *The Road to Middle – earth*. 123 – 159. *Author of the Century*. 74-96.

ползува манихејскиот принцип за да го определи Прстенот како надворешна сила која влијае на овој или оној начин на етичкиот избор што еден го прави. Во основа, вистина е дека Прстенот функционира како надворешна сила што влијае на носителот, меѓутоа тоа е така поради моќта која е инвестирана во исковувањето на Прстенот. Не се работи за независент реалитет на злото, токму напротив, се работи за реалитетот и примарност на Доброто. Тоа јасно може да се исчита од Големата музика и од поглавјето посветено на советот на Елронд во *Дружината на Прстенот (The Fellowship of the Ring)* каде Елронд вели дека ништо не е зло на почетокот, ниту Саурон бил.²⁷² Толкин не употребува концепти како суштина, постоење, битие, суштество. Но неговите идеи може да се експлицираат преку овие клучни метафизички поими. Појдовниот став е дека не постои апсолутно зло, ниту Мелкор ниту Саурон биле на самиот почеток зли. Несогласноста на Мелкор и дозволата на Бог оваа дисонанца да биде вклучена во Големата Музика говори всушност за слободната волја. Следејќи ја оваа основна поставка, кај Толкин може да се најде одговорот на Августин. Едното, Бог, е извор на сето постоење, творец на сето она каде што можеме да видиме број, мера и ред,²⁷³ а Бог ги создал сите нешта добри²⁷⁴.

Ако е така, тогаш зошто „сенлива“ природа на злото? Затоа што злото е едноставно поврзано со ништото, па ништото не е просто ништо и е „сенливата страна“ на креацијата или она што Бог не го посакува²⁷⁵. Карл Барт (Karl Barth) е современик на оваа традиција и смета дека Ништото е она од што Бог се одвојува²⁷⁶, божјото *Да* е *Не* на она што Бог не рекол *Да*. Во метафизиката на Големата Музика, дисонанцата што ја воведува Мелкор е на некој начин покрај вклучена, и очигледно дозволена. Несовршеноста, тагата, болката и страдањето веќе се дел од овој чин и тоа пред создавањето на светот и неговото демиургично обликување од Светите. Како и да е, кај Толкин преовладува гледиштето, имплицитно, според кое злото е лишено од бидување, односно дека е ништо. Злото во таа смисла е лишено од онтолошка независност. Колку што е нешто поблиску до зло толку е поблиску до ништавило, до губење примарен онтолошки реалитет, блиску до сенка која

²⁷² J.R.R. Tolkien. *Fellowship of the Ring*..., 206.

²⁷³ Augustine Of Hippo. *On The Free Choice of The Will, On Grace and Free Choice, and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 71.

²⁷⁴ Augustine Of Hippo. *City of God*. University Of Virginia Library, 458-460.

²⁷⁵ Thomas J.J. Altizer. *Godhead and the Nothing*. New York: State University of New York, 2003, 47.

²⁷⁶ Karl Barth. *Church Dogmatics. Volume III. Part 3*. Trans. by Rev. Prof. G.B. Bromiley et al. Edinburgh: T&T Clark Ltd, 1960, 351.

во однос на онтолошкиот статус на доброто е небидување. Злото е отсуство на добро, неговата секундарност се изведува од онтолошкиот идентитет на Доброто и Битието. Ако лишеноста од добро е она што го карактеризира злото, тогаш колку е нешто повеќе зло толку е поблиску до небидување, до сенливо постоење, до празнина.

Ако ништо на почетокот не е зло, невозможно е да се претпостави начелна метафизичка автономија на злото. Дисторзијата што ја воведува Мелкор пред времето и просторот, пред физичкиот свет да биде создаден, скршнувањето на Саурон од неговата дадена природа водат кон Ништото. Од онтолошка перспектива, лишеноста на доброто, губењето на бидноста, ништото и празнотијата наспроти доброто и бидувањето се суштински сенливи. Сенките се на самото дно на онтолошкиот ранг на Битието. Затоа, губењето на суштина е на некој начин празнење од бидување и сведување на сенливо ништо, не-бидување, празнина. Празнината, лишеноста од доброто, сенливото ништо се со ист онтолошки статус. Тие се на некој начин сенлива дисторзија на вистинското, доброто, онаа друга страна на креацијата. Во таа смисла, злото е неможност да се создава, она што може да се наречат „дела на зло“ не се дела во вистинска смисла. Доброто, Едното го носи вистинскиот врховен авторитет да создава. Ако се толкува митосот на Толкин од овие позиции, ако се следи креационистичката шема на Големата Музика не е можно да се прифати дуализам од манихејски тип. Едното го има авторитетот врз сè, несогласноста на Мелкор не е спречена од Едното. Зошто е тоа така? Едното во космогонијата на Толкин всушност одбива автократски да ја наметнува својата волја²⁷⁷.

Главниот негативец во *Господарот на прстените*, Саурон, никогаш не е сретнат непосредно, тој отсуствува во појавна конкретна форма²⁷⁸. Во тоа дело, а и низ целата митологија, злото се појавува во посредни и непосредни форми, како што прогредира приказната станува сè поужасно затоа што пристапуваме од перспектива на хобитите, на

²⁷⁷ Ralph Wood, 'Tolkien's Augustinian Understanding of Good and Evil: Why *The Lord of the Rings* is not Manichean.' *Tree of Tales. Tolkien, Literature and Theology*. Ed. by Trevor Hart and Ivan Khovacs. Waco: Baylor University Press, 2007, 96.

²⁷⁸ Што секако е уште еден приказ за тоа како теоријата на Барфилд е максимално искористена и инкорпорирана низ опусот на целата приказна. Приказната посочува на конечното заробување на Мелкор надвор од границите на светот со цел да се избегне неговото непосредно влијание но тој сепак се прикрадува кон човечките суштества како озлобена волја и намера или како сенка. Така, злото првично е конкретно претставено за подоцна да отсуствува во конкретни форми и да води кон апстракции.

обичниот човек²⁷⁹. Претставата за злото како ништо кулминира во описот на Саурон, па кога Фродо погледнува во огледалото на Галадриел, го гледа „Окото на Саурон“: „обиколено од оган..., внимателно и упорно, црниот рез на зеницата се отвори во јама, прозорец кон ништо“²⁸⁰. Оваа застрашувачка празнина е присутна и на патувањето да се уништи Прстенот, па кулата на Минас Моргул е „Побледа од месечина..., безживотна светлина, светлина што осветлува ништо. Во ѕидините и кулата прозорците покажуваа, како безбројни црни дупки што навнатре гледаат во празнина...“²⁸¹. Оваа духовна празнина е празнината што самиот Саурон ја претставува, да се гледа во неговото Око е гледање во ништо, оттаму и застрашувачката глетка на ништото. Кошер дава едно одлично филозофско толкување на претставата за ништото и злото во делото на Толкин. Менувањето на формите во кои се појавува Саурон е онтолошко истрошување или празнење на суштината на неговата оригинална природа. Како духовно суштество што го губи доброто, а со тоа и сопственото суштинско постоење, Саурон е чекор по чекор поблизок до ништавило. Формите во кои може да се појавува се тотално сенливи, форми на празнина. Со секое завземање форма, откако неговиот дух е осиромашен, Саурон се враќа во сè посенлива форма. Затоа, Кошер е во право кога вели дека има буквално и фигуративно разменување на светлина за темнина. Злото тогаш, посочува Кошер, не е ствар по себе, туку ускратување на бидување инхерентно во создадениот поредок²⁸². Меѓутоа дали е претставата за злото така апстрактна во митопоезисот на Толкин? Дали може да се најде некоја конкретна претстава? Во основа може да се најдат поконкретни претстави на злото, односно на ништото. Најевидентен пример се Црните јавачи. Па така, во *Дружината на Прстенот* читаме дека нивните црни наметки се „... стварни наметки што ги носат за да дадат облик на ништоста кога имаат работа со живите“²⁸³. Црните јавачи се сеништа, на граница меѓу животот и смртта, тотално заробени и зависни од волјата на Саурон. Како човечки суштества тие навистина претставуваат уништена човечност, нивниот неприродно пролонгиран живот ги прави тоа што тие се: сенки, невозможно да умрат. Исто како и нивниот господар, тие се Ништост и токму нивната Ништост е она што влева страв, тие го будат стравот од Ништото, од тоталното

²⁷⁹ Bradley J. Birzer. *Tolkien's Sanctifying Myth: Understanding Middle – earth*. Wilmington: ISI Books, 2002, 91.

²⁸⁰ J.R.R. Tolkien. op.cit., 278.

²⁸¹ J.R.R. Tolkien. *The Two Towers...*, 220.

²⁸² P. Kocher. *Master of Middle – earth*. Del Rey Books, 1977, 36.

²⁸³ J.R.R. Tolkien. *The Fellowship of the Ring...*, 217.

небидување, од блискоста на бездна во која нема никаков живот. Воедно, истовремено, разбираме дека *нема* од што да се плашине. Кога Гандалф се соочува со Господарот Ангмар му вели „Враќај се во амбисот што те чека! Враќај се! Пропадни во ништоста што те чека тебе и твојот господар. Оди!“²⁸⁴. Мелкор и Саурон се горди и слепи кон својата неможност да создаваат од самите себе кога и самите тие својата причина на бидување ја имаат во Едното. Сенката не може да создава во вистинска смисла, па Фродо му вели на Сем дека „Сенката може само да исмева, не може да прави стварни нешта од самата себе“²⁸⁵. Ако во основа Саурон претставува најнизок степен на лишеноост од секакво бидување, ништо, злото кое е негов епитет има сенлива природа токму поради губењето на доброто односно сопствената суштина. Неговата волја да владее со сè е всушност отугена волја од својата вистинска природа, неговото конечно поразување е сведување на сенка и ништо повеќе, сенка која повеќе не може да дејствува во светот. Како што посочува Толкин, тој ќе биде сведен на *сенка*, сеќавање на озлобена волја²⁸⁶. Во отугувањето на Саурон па дури и Мелкор што резултира со зло со желбата да се биде одвоен на таков начин од Бога, имено, зло што е празна негација, прогресивно осиромашено од бидување како што сè повеќе се отргнува од Божествената волја— самиот Темен господар, кој е целосно бестелесен, кој исчезнува, неотелотворена омраза видена во кошмари како отворено око²⁸⁷. Зошто Сенката се враќа? Иако конечен одговор на ова прашање е невозможен во рамки на Толкиновиот митопоезис, може да се претпостави дека Сенката ќе се враќа сè додека постои несовршеноста на сето постојно во светот во кој живееме. Ништото постојано ќе биде тука како закана или опасност. Ако сè е во Големата Музика, таму се и сенките. Како да се поврзе овој светоглед со традиционалниот мит или со митопоејата пред Толкин? Несовршеноста на секундарниот свет во кој се одвива митопоезичната историја, како и нашиот свет во кој живееме и човечката несовршена состојба можат да бидат сфатени како *дадености*. Затоа, тоа е една од начелните теми што митопоејата—создавањето на митологија, и книжевната инвенција во неа, мора да се бори да ги изрази дури и ако целиот труд на објаснување на успее²⁸⁸. Имено, ако смртноста и копнежот по трансценденција или бесмртност се навистина еден доволен силен мотив да

²⁸⁴ J.R.R.Tolkien. *The Return of the King*. London: HarperCollins Publishers, 2008, 85.

²⁸⁵ J.R.R.Tolkien. *op.cit.*, 134.

²⁸⁶ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 173.

²⁸⁷ Christopher Garbowski. *op.cit.*, 162.

²⁸⁸ J.Evans. *op.cit.*, 208.

се раскажуваат приказни, тогаш митопоетичката активност на митологијата и митопоезисот навистина го достигнуваат ова иако тоа во основа може да не успее. Тоа не значи дека не постојат одговори, туку дека тие едноставно не се конечни. Проблемот на злото е присутен и во митопоезисот на Толкин но и на митопоејата пред него, посебно онаа која вклучува христијанска имажинација и фантазија. Одговорот е повторно поврзан со потеклото на злото: ако е Бог семоќен и добар, зошто и од каде злото? Ако митот се стреми да раскажува за почетокот, за едно друго време во кое нештата настанале тогаш секако дека митот за потеклото на злото раскажува за почетно време што го објаснува неговото потекло ако навистина се работи за дадености. Во митопоезисот на Толкин не само што е инклузивна структурата на таа приказна (потекло на зло), се наидува и на развиена метафизика (изведена, конструирана).

Филозофските консеквенции од неговото дело упатуваат кон констатацијата дека злото е лишеност од Битието, недостаток и губење на доброто што е еквивалентно со бидувањето, празнење на внатрешното суштинско што суштеството онтолошки го носи и го определува како такво. Во таа смисла колку е нешто повеќе зло е поблиско до ништост, Мелкор и Саурон се блиску до ништото со тоа што се отуѓуваат од Едното. Можноста да се отуѓува едно суштество од неговата природа, од она што му е едноставно дадено, во митологијата на Толкин може да се најде и кај човечкото суштество што води кон неговото разбирање на смртноста и бесмртноста, слободната волја, слободниот избор и (не)можноста да се избере.

4. Подарокот на смртта

Во однос со *Изгубениот Рај* и *Добиениот Рај*, Шипи забележува дека смртта е всушност праведна казна, но не и конечна²⁸⁹. Казната е поради непослушноста на Адам и Ева и нивното протерување од Рајската градина, не е конечна бидејќи Исусовото воскресение е победа над смртта и избавување на човекот од исконскиот грев. Меѓутоа, ако *Силмарилионот* може да биде прочитан и како реплика на Милтон, смртта воопшто не е казна во митот на Толкин, туку едноставно е подарок, подарок од Едното на човекот. Во *Силмарилионот* гласи: „Но на Атани (човечките суштества-А.С.) ќе им дадам нов подарок..., човечките срца да бараат отаде овој свет и да не бидат во него спокојни, да имаат можност да го обликуваат својот живот..., отаде Музиката на Аинур што е судбина на другите нешта“²⁹⁰.

Имено, постои веќе еден дел од човекот што не е природа, како што посочи Толкин. Човекот а надарен со потребата и желбата за трансценденција на овој свет, примарниот свет во кој живее. Духовниот потенцијал на човечкото суштество со овој подарок на смртта и барање отаде физичкиот свет е на некој начин клучно за разбирање на антропогенезата во митологијата на Толкин наспроти сродните суштества, предците и на некој начин супериорните Свети. Човечките суштества и хобитите кои всушност се гранка на човечкото се оние суштества кои се слободни да го обликуваат својот живот, додека на пример елфовите имаат различна судбина поради нивната бесмртност и врзаноста со судбината, траењето на светот и Музиката на Светите. Толкин смета дека не е потребно сказната и митот експлицитно да содржат религиски и морални вистини бидејќи тој сепак пишува фикција, а не теологија. Иако преку традиционални теолошки системи неговото дело може да биде воведено во контекст. Ако веќе се чита неговиот мит преку теолошко-метафизички позиции, Кристофер Гарбовски (Christopher Garbowski) во однос со библиската наратива посочува дека падот на човекот не е причина за неговата смрт, за што може да се каже дека веќе е присутна пред падот, падот е повеќе неможност да се прифати смртта²⁹¹. Конфликтот на човекот со сопствената смртност и желбата да се само-трансцендира отаде границите на овој свет и да го обликува својот живот говори дека

²⁸⁹ T. Shippey. *The Road to Middle – earth...*, 210.

²⁹⁰ J.R.R. Tolkien. *The Silmarillion...*, 16.

²⁹¹ C. Garbowski. *op.cit.*, 160.

човечкото суштество е слободно да го живее својот живот во овој свет, во времето што му е дадено како смртно и создадено суштество. Но, и потребата за трансценденција и само-трансцендирање можат да бидат нехармонично употребени. Како и да е, човечката смртност и барање отаде неа е во преден план на антропогенезата во митологијата на Толкин, така што е поврзана и на некој начин разгледана преку повеќе перспективи. Тоа значи дека има повеќе перспективи за смртта, бесмртноста во релација со божественото и светото видени преку очите на митски суштества и контекстот на нивната поврзаност или потчинетост. Во митологијата на Толкин се наидува на еден дијалог за смртта од аспект на смртното и на бесмртното суштество и секако крајните последици од суштествувањето како смртно или бесмртно суштество.

Ако во фокусот на Толкин е смртта, елфовите и луѓето во неговиот мит всушност претставуваат различни аспекти на човечкото, и како што вели самиот тој го претставуваат проблемот на смртта виден од конечни но и само-свесни личности со волја²⁹². Дали на некој начин тој експериментира имагинарно и мисловно со концепти за смртноста и бесмртноста? Или можеби се работи за нешто друго? Шипи има интересна забелешка кога вели дека неговата имагинација е концентрирана на дијаграмско движење, бидејќи ние умираме тој измислил раса што не умира, нашите сказни се полни со бегане од смрт, човечките сказни за елфовите се полни со бегане од бесмртноста (deathlessness)²⁹³. Во таа смисла, Флигер е во право кога посочува дека преку бесмртните елфови и смртните луѓе кај него се наоѓа истражување на позитивните и на негативните страни на смртта²⁹⁴.

Тогаш какви се овие суштества? Елфовите како што посочува самиот тој претставуваат уметнички, естетички и чисти научни аспекти на човечката природа издигнати на едно повисоко ниво (отколку што се гледа) кај човекот²⁹⁵. Тоа, смета Толкин, значи дека имаат голема љубов кон физичкиот свет така што сакаат да го посматраат и разберат просто само поради тоа, но и го гледаат како стварност изведена од Бога, како и самите нив. Како такви поседуваат посебна под-творечка активна страна на сопствената природа. Иако се

²⁹² J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 254.

²⁹³ T. Shippey. *op.cit.*, 210.

²⁹⁴ V. Flieger. *op.cit.*, loc., 769.

²⁹⁵ J.R.R.Tolkien. *op.cit.*, 254.

бесмртни тие не се вечни, можат да умрат и тоа можат да бидат убиени, повредени или да умрат од тага²⁹⁶. Со тоа тие не го напуштаат светот, тие остануваат во светот, без тело или се реинкарнирани. Како такви суштества тие се посебно чувствителни на промената, на некој начин се обидуваат да бидат тотално имуни на менувањето што е невозможно. Во тоа се состои и нивното „проклетство“, да се обидуваат да го запрат времето и убавината и вчудоневидението на светот да останат зачувани не допрени од времето, промената и секако гниежот. Исковувањето на моќните прстени и заведувањето од страна на Саурон е токму поради овој стремеж на овие бесмртни, но не вечни суштества, кои на некој начин се супериорни во однос на човекот и тоа на ниво на *fëa* (дух) и *hröa* (тело). Но, во тоа се состои и нивниот товар што мора да го носат долги години, знаејќи го минатото и обидувајќи се да го зачуваат. Веќе во настаните на доцното трето доба во *Господарот на прстените*, во Средната-земја не останува ништо повеќе за нив, само истрошеност и замор, затоа и си одат и никогаш не се враќаат. Тоа се случува после уништувањето на Прстенот и конечното слабеење на сите моќни прстени. Очигледно вакви суштества имаат проблем со времето и се прилично „непријателски“ настроени кон времето. Времето поминува и носи промени, минатото останува само минато или во сеќавањето или во историјата. Елфовите на Толкин се најмногу погодени од овој поразителен факт, нивното време исчезнува и поминува, она сеќавање за Почетокот што го носат останува само тоа, сеќавање, нивната(пред)историја завршува кога почнува историјата на Човекот.

Во *Силмарилионот*, како и во *Прстенот на Моргот* читаме дека „... со овој подарок на слобода (под.А.С) човечките деца живеат само кратко време во светот, а сепак не се за

²⁹⁶ Хамфри Карпентер (Humphrey Carpenter) посочува дека елфовите на некој начин претставуваат „непаднат“ човек и како такви суштества се суштества слични на човекот но поседуваат поголеми духовни способности. (Humphrey Carpenter. *J.R.R.Tolkien: A Biography*. London: HarperCollins Publishers, 1977, 26) Освен што се бесмртни но не и вечни тие се разликуваат од човекот по тоа не умираат но ниту се разболуваат (J.R.R.Tolkien. *The Shaping of Middle-earth*. Ed.by Christopher Tolkien. New York: Del Rey Books, 1995, 23). Шипи посочува дека токму поради фактот што не умираат, не им е потребно спасение, Спасител, ниту се подложни на конечен суд после смртта односно не се осудени на рај или пекол (T.Shippey. *Ibid.*). Затоа, Толкин е насочен кон испитување на „непаднатиот“ човек или позитивните и негативни аспекти на неумирањето и бесмртноста која не носи вечност. Овие суштества иако се бесмртни, не се разболуваат, поседуваат големи духовни способности, сепак поминуваат низ некаков пад но не сфатен како пад од оригинална позиција во некаков рај поради грев. Смеслата се состои во тоа дека поинаку не би можеле да се развиваат, во смисла дека не би можеле да имаат некаква културна историја. Покрај тоа што се бесмртни и имаат непосредна врска со светото и божественото тие сепак поминуваат низ пад дури и се убиваат. Бесмртноста е нивниот товар, а човекот ја прима смртта како подарок, не како казна.

него врзани, и одат каде што не знаеме”²⁹⁷ односно никој не знае освен Едното. Човекот и повеќе или помалку сродните бесмртни суштества, всушност, иако се рационални суштества со дух и тело не се соочуваат со строга детерминираност. За разлика од бесмртните, чиј дух оди во Салите на Мандос и таму чека, човекот знае дека оди некаде но не знае каде, знае само Дарителот на овој подарок. Подарок на смртност, слобода од граници на овој свет, па затоа како што посочува самиот Толкин смртноста не е митски објаснета: таа е Божја мистерија за која никој ништо повеќе не знае освен дека „намерата на Бог за човекот е скриена“, причина за тага и завист на бесмртните елфови²⁹⁸. Нивното траење во времето е и неизбежно и ги држи просто заробени во светот додека човекот трансцендира. Во таа смисла, тие на некој начин ја отелотворуваат човечката егзистенција во состојба на тензија помеѓу две истории: парцијално дискутираната светска историја, за која може да се додаде дека е историја на „долгиот пораз“ на човечкото, и есхатолошката историја која кулминира во Втората музика на Аинур²⁹⁹. Во митологијата на Толкин, човечкото суштество знае дека ќе учествува во Втората музика на Светите и дека ќе има улога во светот кој следува после крајот на светот кој го напушта, додека пак бесмртните не знаат со сигурност дали конечно ќе ја имаат истата улога. Габровски во оваа смисла додава исто така дека се соочуваме со егзистенцијален принцип на тензија меѓу она што „е“ и „што треба да биде“. Тие само знаат дека чекаат, додека човекот знае дека и чека, но и дека го чека својот *□схатов*, бесмртното суштество е во исчекување на непознатото додека човечкото знае да очекува, да се надева. Зошто тогаш Војната за Прстенот е пишувана од аспект на хобитите, ако митологијата е елфо-центрична? Тука Толкин не истапува од секојдневниот свет. Настаните од *Господарот на прстените* се пишувани од перспектива на човечки суштества карактеристични по својата ранливост, храброст и, најважно, слободната волја што повлекува радикално различни интереси од бесмртните и проколнати елфови³⁰⁰. На ова ниво веќе се развива дијалогот за смртта и бесмртноста од перспектива на смртни и бесмртни суштества. Ако човекот е смртен и не може да избега од сопствената смрт, елфовите се бесмртни и на некој начин не можат да избегаат од стегите на бесмртноста и тоа „проклетство“ да се биде во светот кој полека но сигурно се

²⁹⁷ J.R.R.Tolkien. *Morgoth's Ring*..., 21.

²⁹⁸ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 169.

²⁹⁹ Christopher Garbowski. op.cit., 109.

³⁰⁰ Patchen Mortimer. 'Tolkien and Modernism'. *Tolkien Studies Volume II*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2005, 123.

менува и што води кон некаква цел, некаков крај, додека неговата историја едноставно не заврши. Љубовта кон светот и сите нешта во него за едните (човекот) води кон негативната страна, да го остават овој свет и да се соочат со загуба, додека за другите (бесмртните) да не го остават и да чекаат додека неговата историја или приказна конечно не бидат комплетирани. Ако целата митологија е елфо-центрична, на некој начин приказните и легендите се раскажани од аспект на бесмртните суштества, веќе и во јазиците на овие суштества се огледува нивниот светоглед во однос на слободната волја и она што може да се нарече судбина. И тоа може да се исчита од формулациите за оваа проблематика на Толкин: „...некој од Елдар би имал речено дека за сите елфови и луѓе обликот, состојбата и затоа минатиот и иден физички развој и судбина на оваа „земја“ е детерминиран и отаде нивната моќ да го менуваат. Тие разликувале меѓу „промена“ и пренасочување. Со што секој рационален (волјев-субјект?) би можел на мал начин да преместува, пре-насочува, сопре или уништи објекти во светот, но не може да ги промени во нешто друго, и „тие не би негирале дека (на пример) на човек било (можеби било) „судбина“ да сретне негов непријател на извесно време и место, но тие би негирале дека било „судбина“ да му зборува или да го убие. Секако, Толкин дозволува „волјата“ до извесно ниво да навлезе во многуте сложени движења што водат кон сретнување на две личности, но Елдар сметале дека само тие постапки на „волја“ биле „слободни“ кои што биле насочени кон *свесна намера*. На патување човек може да сврти, да го избере овој или оној пат—на пример, да избегне марш или стрмно брдо, но оваа одлука е во голема мера интуитивна или полу-свесна (како на ирационално животно) и само има непосреден објект да го олесни неговото патување. Неговото свртување можеби било слободна одлука, да стекне некаков објект но неговиот стварен тек е го голема мера под *физичка насока*— и би можело да има водено кон /или пропуштање на важно сретнување“³⁰¹.

³⁰¹ J.R.R.Tolkien. 'Fate and Free Will'. *Tolkien Studies Volume VI*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2009, 184,185. Во куенја се наоѓа основата *mbar*, што значи „седиште“, вооспоставеност“ во смисла на „живеалиште“. Поврзаните форми во синдарин се наоѓаат во *amar* (свет) *amarth* (судбина). „Судбина“ во смисла на она што мора да биде, што мора да е и мора да биде така, нужност. Смеслата на зборот „свет“ е изведено од „седиште“, „големо живеалиште“ (*oñkorménë*) во куенја *ambar* (свет) и *umbar* (судбина). Во основа *mbar* иако се користело за активности и намери на рационални суштества не е ограничено само на нив туку реферира и на сите физички состојби и процеси на целата земја што се вооспоставени од Едното. *Ambarmentie* подразбира начинот или патот на светот, под светот не се подразбира народ, луѓе и други суштества, туку фиксирани и непроменливи состојби во кои овие суштествуваат. Случајноста пак подразбира едноставно процеси и настани кои не се под влијание на една волја или други волји во еден процес или настан кој може да се одвива вака или онака. Ако човек патува да го најде својот непријател со

Од таа перспектива човечките суштества имаат слободна волја да го обликуваат својот живот, Флигер коректно посочува дека Човекот може да ја трансцендира Музиката³⁰², дури и да ја доврши. Прашањето за слободната волја и можноста да се обликува сопствениот живот, иако декларативно се наоѓа место каде се афирмира во митологијата на Толкин, нема унифициран одговор. Тоа е така затоа што како што забележува Флигер, во процесот на создавање на својата митологија, Толкин измислил космологија чие дејство почива на парадокс на телеолошка контрадикција. Контрадикцијата се состои во како што посочува Флигер, симултаната присутност во неговиот измислен свет на два спротиставени принципи, судбина и слободна волја, замислени како да оперираат една покрај друга, понекогаш во конфликт, понекогаш меѓузависни³⁰³. Од гледна точка на литература и фикција ликовите и ситуациите се сепак проектирани од самиот автор и на некој начин е невозможно да се извадат од контекст и анализираат самостојно. Од друга страна, Флигер и посочува дека станува збор за тоа како одредени дејствија што се чинат одвоени влијаат на други и како Толкин всушност нуди структура во која тие дејствија можат да бидат врамени и земени предвид. Во континуитет од *Силмарилионот* до *Господарот на прстените* всушност има збогатување, а не само просто спротиставување при што она што Едното го кажува на Почетокот важи за понатамошните настани.

Ако смртноста е она што го определува човекот, а бесмртност она по кое тој е во постојана потрага, од аспект на бесмртните суштества смртта е подарок за кој би ја дале својата бесмртност. Низ корпусот дела, Толкин постојано ги преплетува темите на смртта и бесмртноста постојано причинувајќи нивното значење да се преместува отаде нивните граници. Смртта е подарок што го олеснува товарот на бесмртноста³⁰⁴. За каква бесмртност станува збор? Имено, самиот Толкин посочува на скриената опасност да се поистовети вистинска „бесмртност“ со неограничено истрајување во низи. Слободата од Времето и цврсто држење за Времето³⁰⁵. Од аспект на бесмртните суштества смртта всушност во тоа и се состои, додека нивното настојување е, како што беше споменато, да

некаква намера тогаш случајно може и да не го најде, но случајно може и да најде на него. Неговото дејство како и да е (да го убие, да му прости, да побара прошка) не е случајно. (J.R.R.Tolkien. op.cit., 183-186)

³⁰² V.Flieger. 'Task and The Music'. *Volume VI*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2009, 162.

³⁰³ V.Flieger. op.cit., 151.

³⁰⁴ Linda Greenwood. 'Love: The Gift of Death'. *Tolkien Studies Volume II*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2005, 185.

³⁰⁵ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 288.

го успорат дури и да го сопрат Времето. И токму овој концепт за бесмртноста, ова траење во низи, оваа екстензија на познатото спротивна на непознатото настанување го критикува самиот Толкин³⁰⁶. Тоа е така затоа што пролонгирањето на животниот тек на смртното суштество води кон сенливо постоење, штп е посебно демонстрирано преку Црните јавачи и нивната заробеност и зависност од волјата на Прстенот односно Саурон. Ако прстените се исковани со намера да зачувуваат, во рацете на смртни суштества се чини дека водат кон тотално испразнување на себе и сопствената волја, односно кон сведување на сенка со самото пролонгирање на континуиран живот кој за едно смртно суштество не е природен. Копнежот да се избегне смртта и да се достигне вистинска бесмртност во случајот со Црните јавачи е она што ги заробува, примамува. Негирањето на божествениот подарок на смртта ги уништува и прави ранливи во потрагата по бесмртноста. Тие се сепак човечки суштества кои треба да умрат, треба да го примат подарокот на смртта. Но како сеништа ниту се живи ниту се мртви, во нивната природа е да умрат, иако не можат затоа што се под тотално влијание на волјата на Саурон. На некој начин, Толкин е поблизок до Аристотел сметајќи дека природното постоење е добро постоење³⁰⁷, начинот како треба да биде едно нешто, имено, неговата природа, определува не само граници за тоа што може да направи туку и како наоѓа исполнување. Во целата митологија на Толкин често се сретнува моментот кога човечките суштества се во потрага по продолжување на сопственото постоење. Всушност, она што го имаат бесмртните елфови, и ја разбираат човечката смрт како подарок, како можност да се заврши постоењето што едноставно трае и што со текот на времето и секавањето на тоа што било не станува потешко и исцрпно сврзано за постоењето на целиот свет. Бидејќи легендите се раскажувани од аспект на вакви суштества, од аспект на едноставно траење во времето во егзистенција што продолжува, сепак тие не знаат што се случува со смртното суштество после смртта. Ако смртта е подарок, што може тоа да каже за тој што го прима подарокот? Зошто во однос на Беовулф Толкин додава дека *тој е човек и за него и многумина тоа е доволна трагедија*³⁰⁸? Тука се сретнува перспективата на една стара тема, а тоа е дека човекот,

³⁰⁶ C. Garbowski. op.cit., 162.

³⁰⁷ Bill Davis. 'Choosing to Die: The Gift of Mortality in Middle-earth.' *The Lord of the Rings and Philosophy*. Ed.by Gregory Bassham and Eric Bronson. Chicago: Open Court, 2003, 84.

³⁰⁸ J.R.R.Tolkien. 'Beowulf: Monster and the Critics'. *Proceedings of the British Academy* 22, (1936): 245-95., 260.

секој човек и сите луѓе и сите нивни дела ќе умрат.³⁰⁹ Тоа води кон идејата на Аристотел во *Поетика*, за кого во трагедијата имаме работа со луѓе како сите нас³¹⁰. Зошто тогаш треба да се надеваме на евкатастрофа, на среќен крај, дали е воопшто можна трагедија со среќен крај? Во една извесна смисла *Господарот на прстените* е трагедија со пресврт на среќен крај, дури и таа радост и среќа да е привремена наспроти Времето против кое ни една битка не е добиена. Смртта како подарок има позитивни и негативни димензии, не носи само тага и очај, исто така дарувањето на сопствената смрт е позитивен чин од љубов, спасение, милост и жртвување.

Љубовта го носи подарокот на смртта и изборот да се биде смртен, да се прими подарокот на смртта е изборот што го прави бесмртната Лутиен за да биде со Берен и да умре како смртник. Повторно е дадена можност да живее но како смртник и повторно да умре заедно со Берен, да живеат живот што ќе носи и болка и тага. Примањето на овој подарок, откажувањето од бесмртното траење во стегите на светот и Времето е безусловно жртвување. Жак Дерида (Jacques Derrida) во *Подарокот на смртта (Donner la Mort)* посочува дека „... бесконечната љубов може да се одрече и, за да постане конечна, да постане инкарнирана за да се љуби другиот, да се љуби другиот како конечен друг. Подарокот на бесконечна љубов доаѓа од некој и е посочен кон некој; одговорноста бара незаменлив сингуларитет“³¹¹. Тоа значи дека љубовта бара постанување и разбирање на другоста. Понатаму, Дерида додава „сепак само смртта или порадо сфаќањето на смртта може да ја даде оваа незаменливост и само на основа на тоа може да се говори за одговорен субјект, за душа како совест за себе, за мене, итн. Така ја изведуваме можноста еден смртник да има пристап кон одговорноста преку искуство за неговата незаменливост, она што смртта што пристапува или пристап кон смртта му го дава“³¹². Затоа, изборот да се пристапи кон смртта од бесконечна љубов ја носи одговорноста за другиот пред сè, одговорност која е целосно насочена кон другиот, во љубењето на другиот, одговорност без себе. Во контекст на ставот на Дерида и приказната за Берен и Лутиен, Линда Гринвуд (Linda Greenwood) додава дека доброволното откажување од животот за доброто на

³⁰⁹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 265.

³¹⁰ Aristotle. Poetics. II/XIII.

³¹¹ Jacques Derrida. *The Gift of Death*. Trans.by David Wills. Chicago and London; The University of Chicago Press, 1995, 51

³¹² J.Derrida. op.cit., 51.

другиот постанува навистина безсебно, во овој момент еден има разбирање што всушност тој жртвува³¹³. Истиот избор го повторува потомот на Берен и Лутиен, Арвен, за да остане со Арагорн. Разликата е во тоа што жртвувањето во нејзиниот случај, изборот што го прави, го прави додека е сеуште жива. Како смртник таа умира само кога сè што стекнала губи³¹⁴, приказната за Арвен и Арагорн е суштинска и првенствено се работи за надеж без гаранции³¹⁵. Идејата за надеж без гаранции и среќа со губење и жртва е тема што е општа водилка низ целата митологија на Толкин. Арвен ја дава смртта на себе со тоа што ја „носи на себе“, како што вели Дерида некој мора да ја даде на себе со тоа што ќе си ја донесе сам на себе, може да биде само моја, незаменливо³¹⁶. Нејзината жртва е безусловна бидејќи самата ја искусува дадената смртност и конечност како горчлива. И тоа, исто така, всушност води кон смртта на Арагорн. За разлика од неговите предци кои ја искусиле смртта како проклетство што водело кон заведувањето на Саурон и потопот на големиот остров Нуменор, Арагорн се чини дека го избира мигот на сопствената смрт, тој *знае* дека *треба* да умре, и го *прима* овој божествен подарок без гаранции и самоволно го дава. Неговите последни зборови се: „Да не потфрлиме на последниот тест..., во тага мораме да си одиме, но не во *очај*. Знај! *не сме врзани за границите на светот и отаде нив има повеќе од сеќавање*. Збогум!“³¹⁷ (под-А.С). Мигот на неговата смрт е мигот кога Арагорн не губи никаква надеж и не *очајува*, неговото време завршува и неговиот живот како смртник (и како крал) е исполнет. Очајувањето води кон ликот на Денетор, управникот на Гондор, чиј самоубиствен *очај* илустрира инаков пристап кон подарокот на смртта. Денетор ја губи надежта и *очајува*, како управник, односно човек на политичка функција тој тотално потфрла да ја изврши својата должност, но првенствено не продолжува да се бори со надеж, надеж без гаранции, безусловна. За разлика од Теоден, кралот на Рохан, кој исто така изгубил син и чије кралство е под закана на војските од Ајзенгард и Мордор, Денетор *очајува* поради смртта на својот син Боромир, поради враќањето на кралот на престолот на Гондор, непријателското око на Саурон, повредата и можноста неговиот друг син Фарамир исто така да почине. Тоа го води кон самоубиствен *очај* и обид жив да го запали својот повреден син па вели „Борбата е залудна. Зошто да

³¹³ L.Greenwood. op.cit., 187.

³¹⁴ J.R.R.Tolkien. *Return of the King*..., 245.

³¹⁵ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 255.

³¹⁶ J.Derrida. op.cit., 45.

³¹⁷ J.R.R.Tolkien. *Return of the King*..., 246.

сакаме да живееме подолго? Зошто да не умреме еден покрај друг?“, а Гандалф му возвраќа „Тебе не ти е даден авторитет да го нарачаш времето на сопствената смрт, управнику на Гондор. И само безверните кралеви под власт на Темната моќ го правеа тоа, се убиваа во гордост и очај, убивајќи го својот род за да си ја олеснат сопствената смрт.“, за потоа да додаде „Барем нема да го лишиш сопствениот син од неговиот избор додека смртта сеуште не му е извесна“³¹⁸. Можноста да се промени, односно да се трансцендира Големата Музика е она што Денетор не успева да го разбере, постои можноста за обликување на својот живот што бара и одговорност. Арагорн умира во надеж, Денетор се самоубива во очај. Смртта, овој правилно искористен божествен подарок, можноста да се трансцендира отаде границите на овој свет, посочува кон тоа дека Толкин не ја зема смртта предвид само како дел од човечкиот живот туку како и потребна за есхатолошкото совршенство на човекот³¹⁹. И бидувањето во овој свет ја отвора можноста за избор па од таму се можни тагата и трагедијата кои доаѓаат со оваа можност. Можноста за избор во една дадена ситуација е можност за трансцендирање на Големата Музика, но и овој свет што е фиксиран во рамки на сопствени закони и временски тек. Таа можност, таа моќ, ја има човечкото суштество чие постоење е кратко, но не врзано за границите на светот. Флигер посочува дека во *Господарот на прстените*, има еден момент кога Арагорн ја демонстрира оваа моќ да се оди отаде Големата Музика, оној момент кога одлучува да направи добар избор и да се промени несреќата што ја донесол денот, да ги следи Мери и Пипин и да го пушти Фродо да оди сам до Мордор³²⁰. Подоцна кога Еомер го прашува „какво проклетство ни носиш од северот?“, Арагорн одговара „проклетството на изборот“³²¹, Флигер го посочува овој момент како непосредна референца за одењето отаде Големата Музика од страна на човекот.

Во основа смртноста е клучна за разбирање на човечкото суштество во митологијата на Толкин, смртта е и можност и нужност за преминот кон она што е отаде границите на овој свет. Оваа тема е поставена наспроти бесмртното, но не вечно траење, на суштествата кои човечката можност да го остави овој свет ја гледаат на некој начин како подарок на кој

³¹⁸ J.R.R.Tolkien. op.cit., 91-92.

³¹⁹ Thomas Fornet-Ponse. 'Strange and free – On Some Aspects of the Nature of Elves and Men'. *Tolkien Studies Volume VII*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2010, 73.

³²⁰ V.Flieger. op.cit., 168.

³²¹ J.R.R.Tolkien. *The Two Towers...*, 24.

завидуваат. Во овој дијалог и размена меѓу смртност и бесмртност Толкин ги изведува позитивните и негативните консеквенции на обете. Од дијалогот можеме всушност да се увиди на некој начин кога и зошто бесмртноста е разменета за смртноста. Примањето на подарокот на смртта ја носи смислата на животот што човекот го води во овој свет. Со ставање акцент на човечката смртност и неговата иднина после смртта Толкин на некој начин укажува на вредноста на животот воопшто, но и на слободата тој живот да биде организиран, да биде свесно и совесно живеен, да се има избор, да се живее исполнет живот. Токму *гордост* е она што старите кралеви во приказната на Толкин ги довело до потрага по бесмртност и негација на божествениот подарок на смртта. Гордост која и ништото како Господарот Ангмар ја има кога му вели на Гандалф: „Ова е мое време! Зарем не ја знаеш смртта кога ја гледаш?“³²². Оваа гордост и вообразеност за надмоќ и непобедливост е тоа што него го прави неможен да го прими подарокот на смртта.³²³ Кај Толкин, смртта е слободата отаде границите на овој свет, премин кон нешто позначајно. Помирението примање на овој подарок е тоа што го прави човекот човек во овој свет во кој живее и за чиј крај, за разлика од бесмртните суштества, не е сврзан да го чека.

³²² J.R.R.Tolkien. *The Return of the King...*, 72.

³²³ Истата гордост ја има „скротено“ Џон Дон (John Donne) во една од неговите поеми кога вели: „Смрт! не биди горда, иако некои те нарекоа/моќна и ужасна, ти не си таква./ Та тие што мислиш дека ги поразуваш/не умираат, бедна Смрт, не можеш да ме поразиш./ Еден краток сон ќе минеме, живееме вечно. И смрт повеќе не ќе биде: Смрт, ти ќе умреш!“ John Donne. *The Complete Poems of John Donne*. Ed.by Robin Robbins. Pearson Education Limited, 2010, 541-542.

III. ПАТУВАЊЕ ВО СРЕДНАТА-ЗЕМЈА

1. Обичната секојдневна маѓепсаност на светот

Приказната, вели Толкин, се одвива во оваа земја, во која сите живееме, но историскиот период е замислен³²⁴. Историјата е токму тоа што овозможува приказната за Средната-земја активно да биде во врска со читателот кој комуницира со овој свет во неговите историски перспективи. Тој на тој начин го фокусира неговиот фантастичен свет во земјена перспектива со тоа што му дава историја³²⁵. Историјата на овој свет е тотално присутна во секој негов агол, наративата е постојано исполнета со рефренци кон минатото кои овозможуваат приказната во рамки на секундарниот свет да биде вистинита. Сепак, иако се работи за земјена перспектива, Средната-земја не е алегорија на светот во кој сите живееме, ниту на неговото минато. Меѓутоа, внатрешната историја на митското дејство на приказната на Толкин има специфична побитна улога. Тоа се состои во перспективата на сегашното кон минатото или оној пристап кога сегашното се изведува од минатото трансформирано од историја во мит, нештата кои се паметат дека постојат сега само во легенда и сеќавање³²⁶. Затоа, драмата на приказната се одвива во друго време, пред сè *пред-историско време*.

Бидејќи целиот проект на Толкин е инспириран првенствено од лингвистичка перспектива, веќе и самиот термин за секундарниот свет посочува кон неговата фундираност во овој свет. Така, „Средната-земја“ е име на населени места од човекот „помеѓу морињата“ и терминот доаѓа од старо-англиското Middangeard³²⁷. Јазичната конструкција на Средната-земја во историски контекст дава живот на секое место и настан во контекст на фиктивното време што го определува митското дејство во фокус на обраќање кон минато и постојаната сегашност (на секундарниот свет) што повикува кон партиципација на читателот или примателот на овој секундарен свет. Самата семантика на Средната-земја, како што посочува Стив Вокер (Steve Walker), ја оживува легендата: *приказната* станува синоним за *историја*. *Сказната* значи плаузибилно објаснување на

³²⁴ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 257.

³²⁵ S.Walker. *op.cit.*, 32.

³²⁶ J. D.Ratelliff. *op.cit.*, 72.

³²⁷ J.R.R.Tolkien. *op.cit.*, 233.

факти³²⁸. Таа потребна партиципација е имплицирана и преферирана од аспект на подтворечката димензија на природата на самото дело, читателот е на некој начин повикан да ја „окупира“ Средната-земја со будење на имагинацијата што го засегнува како активна присутност. Тоа повикува и на искусување и на декодирање, но исто така, и на оној подлабок увид за стварноста што митот на Толкин го прави, односно она потопување на нештата во митот за што говори Луис. Магичноста на секундарниот свет се остварува на секое ниво во наративата што актуелизира скриено но сега откриено значење на секојдневното и обичното. Во извесна смисла, во секундарниот свет кој функционира во рамки на сопствени закони, има хиперреализација и инклузија на секојдневното, на секојдневниот свет во кој живееме и од кој сме опкружени, за на тој начин стварноста навистина да го добие квалитетот на „магичност“. Тоа се должи на митопоетичната основа или структура на која секундарниот свет се потпира како таков, на основа која функционира на повеќе нивоа, како на јазичното, имагинативното, историското. Затоа, декодирањето и искусувањето, како и референцата кон овој свет во кој сите живееме, се овозможени од самиот факт што Толкин не се ни обидува илузијата да ја направи стварна туку напротив, да покаже дека неговиот свет е имагинативен, а не само имагинарен, манифестација на постоење на поголем свет што ја трансцендира нашата потесна визија за стварите³²⁹. Истото го прави и митот во негова традиционална форма, посочува кон искусување на стварноста која е повеќе од секојдневното потесно гледање на нештата околу нас. Ставањето акцент на секојдневното и обичното всушност овозможува да се види она што вообичаено влегува во рамки на потесно значење на секојдневната свест. Земјените референци на секундарниот свет односно Средната-земја се засилуваат со претставата за природата на тој свет и на тој начин е овозможена една суштинска комуникација на присутност на читателот. Вилврајт посочува дека митопоетичката визија вклучува извесна идеја за природата, митот, без разлика на подлежаечкото на психичката екстраполација, кажува приказна чие место е светот „таму надвор“³³⁰. И митопоезисот на Толкин вклучува идеја за природата што не е непосредно подражавање на природата на примарниот свет. Тоа му овозможува на читателот да премине од стварното кон

³²⁸ Steve Walker. op.cit., 32.

³²⁹ S.Walker. op.cit., 33.

³³⁰ P.Wheelwright. 'Notes on Mythopoeia'. The Sewanee Review. Vol 59, No.4. The John Hopkins University Press. (574 – 592), 577.

имагинарното³³¹, кон конструија на природа и нејзини мноштвени перспективи и претстави што не е алегорија за природата на стварниот свет. Природата во Средната-земја е сложена мрежа на симболи што овозможува читателот да учествува во приказната³³². Тука се огледува релевантноста на применливоста наспроти алегоријата. Нејзиното детално опишување и анимирање се должи на фактот што како што беше посочил Толкин, во сказната се има работа со желбата да се одржува заедница или врска со други живи нешта. Корелацијата на природата на Средната-земја и онаа на стварниот свет во кој живееме има еколошко значење, таа корелација на еколошки оштетената Средна-земја и нашиот стварен свет се отсликува во имагинарна почва³³³. Меѓутоа, деталните и живи описи на природата во Средната-земја се исто така водени од естетички принципи, секундарниот свет сепак функционира по свои сопствени закони што не мора да реферираат на стварниот свет, со што се исклучува миметичката димензија но во ограничена мера се вклучува симболичката димензија³³⁴.

Главна карактеристика на митопоетичкиот процес на создавање свет во Толкинова перспектива е запазување на речиси секој аспект што го дели со светот на кој постојано реферира, на овој наш свет. Затоа, идиосинкратичната топографија и клима, туѓите народи и институции, иновативните бројни системи, календари, азбуки и јазици, фантастичната флора и фауна— се основани врз познатото³³⁵. Познатото истовремено е и она што е исклучително, она што на ниво на фантастична конструкција добива свои сопствени белези во контекстот што митопоезисот му го дава. Читателот апликабилно може да го

³³¹ M. J. Brisbois. op.cit., 199.

³³² M.J. Brisbois. op.cit., 214.

³³³ M.J. Brisbois, op.cit., 207.

³³⁴ Посебно важи за *Господарот на прстените* каде религискиот елемент е апсорбиран во приказната и симболизмот. Одредени закони не можат да се доведат во контекст со митски концепции за природата при што остануваат како чисти производи на имагинација или како преференца кон естетските својства на стварната природа или имагинарната природа на фантастичната конструкција. Рендел Хелмс дефинира пет закони според кои Средната-земја функционира: 1. Космосот е контролиран преку провидение. Божјата волја влијае на настаните во приказната. 2. Интенцијата структурира резултати. Добра намера резултира со добар резултат. 3. Моралниот и магичниот закон имаат сила на физички закон. Пример за тоа е Прстенот што дава невидливост на носителот. 4. Волјата и состојбите на духот, добри и лоши, може да имаат објективна реалност и физичка енергија. Значи дека има консеквенции во природниот свет односно секундарниот, на пример моќта на гласот на Саруман. 5. Сето искуство дава резултати во реализација на пословна вистина. Во смисла дека архетипските шеми на настаните што во фантазијата се остварени како конвенција на романтичарка литература (херои кои се борат со монструми) се начин на кој нештата отсекогаш се случувале од перспектива на Средната-земја. (Randel Helms. *Tolkien's World*. Boston: Houghton Mifflin. 79-81)

³³⁵ S.Walker. op.cit., 11.

пренесе светот на Средната-земја по пат на земјените референци кои постојано се таму. Средната – земја е полна со нејзината „туконост“, на ниво на природа и на ниво на емотивната вредност на ликовите и нивните архетипи, доживувањето на стварноста и она што ја конституира како таква при што невидливото го инвестира видливото, психолошкото го информира метафизичкото³³⁶. Читателот е соочен со свет во кој митовите се вистинити, во кој обичниот секојдневен човек е фрлен во ситуација да сведочи за поминувањето на едно време, време во кое се одигрува пред-историската драма на минатото и сегашноста, како и идната историја на Средната-земја.

Тоа посебно води кон дејствието на *Господарот на прстените*. Низ *Дружината на прстенот*, *Двете кули* (*The Two Towers*) и *Враќањето на кралот* (*The Return of the King*), не се наидува на историски настани кои се непосредно изведени од примарниот свет ниту на историски настани кои алегорично реферираат на него (истото важи и за претходникот *Хобит*). „Историските“ настани се инвенција, во нив е вработено дејството на овие дела. Затоа, правилно е да се посочи дека филолошката конзистентност на јазиците, како и внимателно презентираниите историски детали, може да бидат земени предвид како обид да се покаже дека тоа, за кое станува збор, всушност и се случило³³⁷. Историскиот карактер на овие јазици е всушност и историјата на митопоезисот на Толкин, додека *Господарот на прстените* понудува алтернативна историја, додава Роузбјури³³⁸. Алтернативната историчност не подразбира понатамошно отргнување од човечкото искуство за светот и себеси напротив постојано го реактуелизира, овозможува и структурира во рамките на светот што го нуди и тоа ја прави Средната-земја препознатлива за читателот кој применливо може да ја искуси како митски увид во стварноста но и како увид во обичната секојдневна маѓепсаност на убав свет кој може да се искусува естетски како на ниво на претстави така и на ниво на јазик. Тоа преточено искуство може да води кон разбирање на светот во повеќе правци меѓу кои и митопоејата на секундарните светови, што нуди и „имагинативна перспектива, не гради илузија туку мост до појасна видена верзија на стварноста од светот што секој ден го гледаме“³³⁹. Затоа,

³³⁶ S. Walker. op.cit., 28.

³³⁷ Paul E. Kerry. 'Thoughts on J.R.R. Tolkien's *The Lord of the Rings and History*'. *Reconsidering Tolkien*. Ed. by Thomas Honegger. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2005, 79.

³³⁸ B. Rosebury. op.cit., 14.

³³⁹ S. Walker. op.cit., 44-45.

во наративата за Средната-земја сè е битно колку и да изгледа тривијално и да се чини незначајно. Оваа имагинативна перспектива е важна бидејќи го овозможува тоа поинакво гледање на светот околу нас, како што вели Толкин, а беше претходно споменато, митот е инвенција за вистината. Таа вистина е поетична вистина, во зборови кои ја имаат моќта да структурираат автентична претстава за еден подлабок увид во стварноста. Инвенцијата е таа што ги обединува дифузијата и наследството со цел да се стекне ваков увид. Тоа го прави самиот Толкин во конструкцијата на Средната-земја при што позајмува и вклучува традиционални митски шеми и структури. Традиционалното е инкорпорирано на сосема нов, инаков начин, така се добива митопоеја која дава нови елементи и нова целина, тоа се случува и на ниво на структура и на ниво на форма, но и на ниво на содржина вклучувајќи го она што може имено да се дофати како поетичко: ликови, настани, идеи, претстави.

Историчноста на Средната-земја е таму за да покаже како се развива текот на настаните и нивното митско значење така што тоа овозможува доволен простор да се покаже како во еден секундарен свет приказната е тотално вистинита. Бидејќи е така главното дејство, уништувањето на Прстенот и напуштањето на бесмртните од светот, е дејство на ниво на пред-исторична перспектива раскажана од аспект кон ова напуштање односно на преминување во секавање. Проблемот е како да се допре до ова секавање ако во современиот свет имаме наследство што е поврзано со традиција но е во голема мера фрагментарно. Тој проблем може да се третира како проблем на алегоризацијата, имено се работи за трансцендирање на алегориското значење на еден извор, но не се работи за просто давање на значење на фрагменти. Затоа, Толкин е насочен кон сферата на митот, кон „приказната зад приказната“, кон наративната техника, имено кон она споменато траење на бесмртните преку кое воопоставува непосредни врски со (човечкото) пред-историско минато³⁴⁰. Постои можност на тоа ниво да се скокне преку традицијата, а не само едноставно да се инкорпорираат, односно да се манипулира со старите извори. Повторно, се има тешкотии поврзани со времето и временското поминување. Романот како што посочува Ѓерѓ Лукач (György Lukács), неговото внатрешно дејство не е ништо друго

³⁴⁰ Thomas Honegger. 'The Passing of the Elves and the Arrival of Modernity: Tolkien's Mythical Method'. *Tolkien and Modernity* 2. Ed. by Thomas Honegger & Frank Weinreich. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2006, 223-224.

освен борба со моќта на времето³⁴¹. Од тој аспект кон *Господарот на Прстените* може да се пристапи како роман. Во *Господарот на прстените* во преден план е крајот на третото доба и почетокот на четвртото доба, почетокот само на сеќавање за стариот свет³⁴². Џ.Д.Рејтлиф (J.D.Rateliff) во таа насока нуди извонредно читање на Толкиновиот митос како легендарна реконструкција на изгубеното минато на нашиот свет³⁴³. Во таа смисла митот за Средната-земја на *Господарот на прстените* е митска пред-историја на нашиот свет, како свет што постанува како што го гледаме денес. Или, како што додава Рејтлиф, секое чудо што го опишува е осудено да помине и навистина е претставено не како прекрасна ствар туку за да го оплакуваме неговото поминување. Конструктивната техника е и повратно деструктивна. Затоа, Толкин, смета Рејтлиф, создава за да уништи, целата епика за Средната-земја е долга низа од домино поставена со бесконечна грижа за да биде турната³⁴⁴. Тоа се должи на поминувањето на Времето но и на трагичното доживување на поминувањето на Времето. Овој момент на исчезнување и преминување во легенда е веќе и содржински присутен во *Господарот на прстените* посебно во ликот на Галадриел која му вели на Фродо: Зарем сега не гледаш од каде е твоето доаѓање кај нас како чекорите на Пропаст? Ако не успееш, ќе бидеме оставени на Непријателот. Но сепак ако успееш,

³⁴¹ Ѓерѓ Лукач. *Теорија на романот*. Скопје: Македонска книга, 1978, 116

³⁴² Меѓутоа, Толкин прави еден интересен „трик“ во релација на авторството на *Господарот на прстените*. Романот е презентираан всушност како документ, како фрагмент на таа пред-историска перспектива на Средната-земја кога посочува дека е всушност превод на англиски јазик (од самиот него) од јазикот вестрон од *Црвената книга на Перуанат*, која се состои од дневникот на Билбо Багинс за неговото „неочекувано“ патување дополнет од неговиот внук Фродо Багинс со наслов „*Падот на Господарот на прстените и враќањето на кралот*“, видени од перспектива на малиот човек, од обичниот секојдневен човек. Самиот Толкин ја претставува книгата единствено како документ за она што некогаш било и сега се знае само преку легенда, а не ја претставува како автор. Тука се наоѓа идејата за книга од книга и се отвора прашањето колку може да се оди надвор од текстот, имено дали се знае нешто повеќе за Војната за прстенот надвор од текстот? Оваа идеја за книга ја води од имагинарен артефакт до вистинска книга во стварниот свет во раката на читателот (V. Flieger. 'The Idea of the Book'. *The Lord of the Rings 1954–2004. Scholarship in Honor of Richard E. Blackwelder*. Ed. by Wayne G. Hammond & Christina Scull. Milwaukee: Marquette University Press, 2006, 284). Самиот Толкин вели дека нештата во неговиот ум дошле едноставно како дадени, како снимање на она што веќе било таму (J.R.R. Tolkien. op.cit., 168). Не само што имаме „проблематизирање“ на авторството туку имаме и веќе присутна метафикција во неговото дело. Како и да е тоа презентирање како документ за настани што се случиле многу одамна во однос на авторството може да се премести на план на читање: едноставно тоа што се случило е таму, преведено, забележано. Овој ефект на даденост и авторско дистанцирање е постигнат со комбинација на елементи на традиционален мит и митска литература при дифузија и наследство, иако е инвентивно постигнато го носат проблемот на односот на авторот и текстот што е на некој начин типичен за современото време.

³⁴³ J. D. Rateliff. op.cit., 67.

³⁴⁴ Ibid.

нашата моќ ќе ја снеса, Лотлориен ќе исчезне и плимата на Времето ќе го избрише. Мора да тргнеме кон Западот (...). полека да заборавиме и да бидеме заборавени”³⁴⁵. Сите суштества што го населуваат *Faërie*, она опасно место до кое се има пристап преку сказната, посочува Толкин се прилично природни споредбено со човекот кој поседува дел што не е дел од природата туку ја трансцендира, тој е натприроден споредбено со нив³⁴⁶. Тие се осудени да бидат врзани за овој свет и полека да исчезнат колку и да се убави, во таа смисла *Господарот на прстените* е прославување на она што Толкин го сметал за убаво, подлабоко е елегича за нештата што поминуваат³⁴⁷. Независно од *евкатастрофичниот* крај, времето сеуште поминува, среќниот пресврт во историјата дијалектички содржи загуба на сите ликови и нивните алтернативни начини на бидување во свет што се покажал толку атрактивен³⁴⁸. Сè она што го содржеше нашиот стар свет во неговото пред-исторично време, ако се следиме доследно Толкин, преминува само во сеќавање, само во легенда, единствено во приказна, тој полека се празни како што човекот доминира со своето постоење. Па затоа Гандалф му вели на Арагорн: „Третото доба на светот е завршено, почнува новото доба, твоја задача е да го уредиш и да го зачуваш она што може да биде зачувано. Иако многу е зачувано, сега многу мора да си отиде, моќта на трите прстени е исто така завршена. И сите земји што ги гледаш, и сите што лежат околу нив, ќе бидат живеалиште на Човекот. Дојде времето на владеење на Човекот, Стариот род ќе исчезне или ќе си замине”³⁴⁹. Космогонискиот мит што Толкин го раскажува е од перспектива на духовната природа на елфовите, бесмртните суштества што се врзани за поминувањето на светот. Меѓутоа настаните што *Господарот на прстените* ги покрива од друг аспект, овие настани кои ставаат крај на Третото доба со уништувањето на Прстенот се раскажани од перспектива на хобитите и тоа во смисла дека како што посочува тој, од спуштањето на митот и легендата на земја, така всушност постанува антропоцентричен³⁵⁰. Ова спуштање на земја на митот и легендата и преминувањето во историјата која отвора

³⁴⁵ J.R.R.Tolkien. *The Fellowship of the Ring*..., 279.

³⁴⁶ J.R.R.Tolkien. *On Fairy-Stories*..., 34.

³⁴⁷ Clive Tolley. 'Is it relevant? Old English influence on *The Lord of the Rings*.' *Beowulf and the Other Stories. An Introduction*. Ed.by Richard North and Joe Allard.London and New York: Routledge, 2014, 52.

³⁴⁸ Michael Tomko. "An Age Comes On": J.R.R.Tolkien and the English Catholic Sense of History'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, 220.

³⁴⁹ J.R.R.Tolkien. *The Return of the King*..., 176.

³⁵⁰ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 177.

место за владеење на Човекот, митот и легендата преминуваат во сеќавање за она што може да биде зачувано. Во таа смисла Галадриел вели пред дружината на Прстенот „ (...) низ времињата на светот се боревме со овој долг пораз“³⁵¹. Овој долг пораз за кој зборува овој лик е токму историјата на човекот и неговата позиција во светот, но светот кој го дели со сите други и неговата доминација во тој свет. Но, секако, историјата не покажува и уште помалку води кон враќање на Почетокот, многу нешта од овој прекрасен почеток биле изгубени и преминуваат во сеќавање ако се следи самиот Толкин. Историјата на долгиот пораз е пораз на тие што се осудени да исчезнат од овој свет. Долгиот пораз на елфовите во неговата митологија е точката каде историјата на човекот почнува, тоа е премин од пред-историја во историја. Сепак, во митскиот контекст на Толкиновиот митопоезис, сеќавањето го носат овие суштества, речиси целата митологија на Толкин ја гради од перспектива на тоа бесмртно, но не вечно траење во Времето. проблемот се состои повторно во времето и траењето, колку може да се зачува. Фрагментите се таму, наследени, целината е проблематична. Пример, во митологијата на Толкин, потопот на големиот остров Нуменор преминува во легенда, само во архива, нема некој што е таму да раскаже за тој настан, полека се заборава. Од христијанска перспектива пак, и самиот Толкин додава „Јас сум христијанин, и тоа, католик така што не очекувам „историјата“ да биде нешто освен ‘долг пораз’ – иако содржи (и во легенда може да содржи појасно и потрогательно) неколку примероци или искри на конечна победа“³⁵². Затоа можеби растежот на легендата во историјата се должи на космичките услови на Средната-земја³⁵³, преминот кон владеење на Човекот е она што ја поврзува Средната-земја со стварниот односно примарниот свет.

Бидејќи се расправаше за перспективата на раскажување, важно е да се забележи дека како што посочува Флигер, нема сезнаечки наратор кој го има последниот збор, одговорот на нашите прашања поврзани со дејството доаѓа од гледна точка на еден лик кој зборува и ја изразува неговата перцепција³⁵⁴. Она што е важно е дијалогот меѓу ликовите кои раскажуваат и нè информираат (за настаните, за минатото, за себе, за другите) но и

³⁵¹ J.R.R.Tolkien. *The Fellowship of the Ring*..., 273.

³⁵² J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 273.

³⁵³ C.Garbowski. 'Evil.' *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014, 428.

³⁵⁴ C. Garbowski. *Recovery and Transcendence For The Contemporary Mythmaker*..., 89.

претпоставениот дијалог помеѓу читателот и презентираниот „документ“ пред него. Тоа ја овозможува *отвореноста на светот на Средната-земја* (што ќе биде подоцна споменато). Затоа, постои мноштвена перспектива во делото на Толкин, а не една конечна дефинитива перспектива за нешто, како што посочува самиот Толкин мораме да се сконцентрираме на еден дел од целиот свет. Многу од таа „гледна точка“ ќе биде изоставено, дисторзирано на површина или ќе изгледа како несогласлива необичност³⁵⁵. Така се добиваат информации на ликовите за себе, во релација со другите но и во релација со себе, се добиваат информации исто така за перспектива или гледање во пејзажот кој го обиколува еден лик. Затоа, пејзажот е навистина митопоетичната почва на која ликот е и на која ликот има основа³⁵⁶, обете информираат засебно и меѓусебно. Со ликовите читателот комуницира, и тие се навистина поетични, мито-поетични и во тоа се состои нивната привлечност како и нивната препознатливост, преку нив имаме влез на архаичното во Средната-земја. Овие поетични ликови можат да бидат земени предвид на начинот на кој тоа го прави Вико. Тој ги третира како архаични слики врз основа на кои е овозможено поетичкото мислење, па и суштината на самата фабула³⁵⁷. Поетичните ликови во рамки на Толкиновата митологија актуелизираат човечки квалитети, но исто така и квалитети кои се поблиски до обичниот човек. Несомнено се работи за вклучување на архетипи. Преку овие ликови се остварува врската на читателот со делото и со самите ликови кои зборуваат за нешто што читателот може да го препознае и со кое може во голема или помала мера да се поврзе. Ликовите на Толкин се и изведени но и инвентивни, вклучуваат традиционални концепти но и ги критикуваат³⁵⁸, секако предвид

³⁵⁵ J.R.R. Tolkien. op.cit., 209.

³⁵⁶ Sue Zlosnik. 'Gothic Echoes.' *J.R.R. Tolkien's The Lord of the Rings*. Ed. by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2008, 118.

³⁵⁷ Giambattista Vico. *The New Science*. Trans. by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch. London: Cornell University Press, 1948, 279.

³⁵⁸ На пример волшебниците. Тие се духовни суштества испратени во Средната-земја да помогнат на слободните народи да ја надминат кризата со Саурон. Тие се, како и традиционалната претстава доминатна во западно и северно европската митолошка литература, суштества кои поседуваат моќ но и знаење. Како такви, не смеат да дејствуваат заедно и да ја соединат својата моќ уште помалку да работат еден против друг, тие имаат мисија, не задача да господаруваат со слободните народи иако главниот на нивниот поредок, Саруман, не успева во својата задача и потфрла со тоа што станува ривал на Саурон. Гандалф е од еден аспект проектиран врз карактеристики на нордскиот бог Один. Поентата на Толкин е и дека такви суштества може да поминат преку пад и отфрлање на својата оригинална природа. Толкиновите волшебници се пред сè мудри и моќни нивната задача е да помогнат Саурон да биде поразен но *не* по пат на инвестиција на моќ и сила што може да води само кон негово заменување. Друг пример е односот кон магијата. Кога на Еомер му е кажано дека Арагорн, Гимли и Леголас, поминале низ Лотлориен и дека примиле подароци и наклонетост од Дамата, тој се сомнева дека се маѓепсници и дека навистина сепак има

фундаменталната поетика во однос со неговата митологија. Овие поетични ликови се на некој начин форми или идеи преку кои древниот човек ги прикажувал човечките квалитети. Митските херои, во контекст на теоријата на Вико, како такво опримерување биле повеќе реални од живи човечки суштества во кои овие квалитети се само делумно исполнети³⁵⁹. Во контекст на митологијата на Толкин се наоѓа и вовед на секојдневното и едноставното преку хобитите и нивната перцепција на настаните на војната за Прстенот, бидејќи тие се обични суштества кои водат обичен живот. Преку хобитите на некој начин се влегува во *Господарот на прстените* така што во таа смисла делото е отворено за секојдневниот човек (секако не нужно е отворено да се чита од таа перспектива). Валтер Бенјамин (Walter Benjamin) посочува дека читателот на еден роман бара човечки суштества од кои ќе го изведе „значењето на животот“ и тоа со оглед на искуството за смртта, дефинитивна смрт на еден лик во дефинитивно место. Тоа прашање Бенјамин смета, го храни конзумирачкиот интерес на читателот за настаните во еден роман³⁶⁰. Хобитите не се некакви херои и големи луѓе кои прават нешто исклучително иако некои од нив учествуваат во епското патување до Мордор. Нивната присутност е поради нивните типични секојдневни карактеристики, пред сè немањето голема желба за моќ и власт и скромноста што ги определува како такви. Тие се самостојни архетипови, преку архетиповите е можно вклучувањето во приказната, тие вклучуваат поопшти идентификациони модели како на пример оној на стариот мудрец виден во Гандалф³⁶¹, или, поделени манифестации на еден архетип како во ликовите на Галадриел и Шилоб,

опасна маџепсничка (како што кажувале старите 'приказки') во Златната шума (J.R.R.Tolkien. *The Two Towers...*, 23). Првенствено магијата на елфовите е уметност, под-творечки чин, презервира и лечи и настојува да го успори времето и промената (J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 168-169), не е насочена кон такво делување, кон доминација, измамување или реформирање на Создаденото. Нема некој посебен груб технички аспект. Друг пример на критика се наоѓа во ликот на Еовин. Со нејзиниот лик на некој начин архетипот на нордиската валкира е „спуштен на земја“. Како жена, пред сè од благородно потекло на некој начин не е дозволено да се бори иако таа навистина сака да се бори и да оди во битка. Од нејзе се очекува да изврши општествено-културна задача, иако не сака да биде оставена кога сите одат во битка и да чека дали ќе се вратат или не. (J.R.R.Tolkien. *The Return of the King...*, 40) Кога се преправа во Дернахелм, овој момент е честопати толкуван како криење на својот пол на бојното поле. Всушност, таа крие не дека е жена, туку дека е Еовин, од дворецот на Еорл. Во битката на полињата Пеленор, таа заедно со хобитот Мериадок се соочуваат со Кралот маџепсник на Ангмар. Пророштвото вели дека нема жив маж (man) што може да го убие и дека нема да биде убиен од рака на маж (man). Трикот се состои во тоа: не е убиен од маж туку од жена, не е убиен од човек, туку од хобит (J.R.R.Tolkien. *op.cit.*, 81).

³⁵⁹ Joseph Mali. *The Rehabilitation of Myth: Vico's New Science*. Cambridge:Cambridge University Press, 1992, 200.

³⁶⁰ Walter Benjamin. *Illuminations. Essays and Reflections*. Trans.by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969, 101.

³⁶¹ L.Coupe. *Myth...*, 86.

каде што првата ја претставува Божицата во нејзиниот бенигнен аспект³⁶². Тоа може да се исчита од посочувањето на Роберт Грејвс (Robert Graves) за Белата божица: „ (...) кобно бело лице, усни црвени како оскоруши, продорни сини очи и долга светла коса (...). Нејзините имиња и титули се неизбројни. Во приказни за духови често фигурира како „Белата дама“, и во стари религии, од Британските острови до Кавказот, како „Белата божица“, и „древна моќ на страв и страст–женскиот пајак или матица чија преградка е смртта“³⁶³. Белата божица може да се најде во Галадриел која е позната како „белата дама“, „дама на светлина“, „господарка на магија“, додека Шилоб е монструозен ужас во облик на пајак што постојано уништува сè што е пред патот (во *Двете Кули* го има посредното соочување на овие аспекти на овој архетип кога Сем се бори против Шилоб со светлината во малото шишенце и го извикува името Галадриел која му го подари на Фродо пред да заминат од Лориен³⁶⁴).

Бидејќи ликовите и околината се живо сврзано ткиво во Толкиновиот митопоезис, потребно е да се разгледа начинот на нивното суштествување во однос со одредени традиционални шеми и модели. Во основа, треба да се актуелизира статусот на херојот во *Господарот на прстените*, а тоа може да биде постигнато во однос на делото *Анатомија на критицизмот* (*The Anatomy of Criticism*) на Фрај и секако *Херојот со илјада лица* (*The Hero with a Thousand Faces*) на Кемпбел. Тоа ќе помогне да се расветли прашањето за книжевниот статус на *Господарот на прстените* и ќе може да се обрне внимание на прозниот стил како и поезијата во тоа дело. Шипи посочува на овој пристап бидејќи има доволен простор да се примени теоријата на Фрај на ова дело на Толкин³⁶⁵. Но треба да се има предвид „пораката“ на самиот Толкин во однос на војната како зло што не може да донесе ништо добро. Но, исто така, бидејќи патувањето е суштина на наративната

³⁶² Natasa Tucev. 'The Knife, The Sting and the Tooth: Manifestations of Shadow in Lord of the Rings.' *Reconsidering Tolkien*. Ed. by Thomas Honegger. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2005, 96.

³⁶³ Robert Graves. *The White Goddess*. Farrar, Straus and Giroux, 1966, 24.

³⁶⁴ Ерих Нойман (Erich Neumann) посочува на примордијален архетип на „Големата Мајка“. Символичките слики според него не се однесуваат само на една и единствена фигура туку на повеќе фигури или „Големи Мајки“ кои како божици и самовили, женски демони и нимфи, пријателски и непријателски, го манифестираат „Големото Непознато“ односно „Големата Мајка“ како централен аспект на архетипското женско, во обичаи и ритуали, религиозното и легенди на целото човештво. Според него, суштински белез на овој примордијален архетип е тоа што комбинира позитивни и негативни атрибути или цели групи на атрибути што подоцна резултирало со засебни и посебни фигури во митолошки рамки или религиско обожување. (Erich Neumann. *The Great Mother*. Trans. by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1963, 12)

³⁶⁵ T. Shippey. op.cit., 190.

структура на трилогијата но и мултиперспективноста и дивергентноста на херојот (хероите) во Толкинова смисла, се отвора можност да се поврзе со истражувањата за архетипот на херојот и неговото патување преку делото на Кемпбел. Тој го опишува стандардниот пат на митолошката авантура на херојот во формула на *одвојување—иницијација—враќање*. Според него херојот патува од секојдневниот свет во област на натприродно чудо при што има сретнување со легендарни сили и издвојува конечна победа. Херојот доаѓа назад од мистериозната авантура со моќ да подарува благодати на неговите блиски луѓе³⁶⁶. Во *Господарот на прстените* има проблем со односот на патувањето (journey) и потрагата (quest). Роузбјури забележува дека намерата на повеќето потраги е да се добие објект додека Фродо пак се обидува да се ослободи од нешто несвето, Керол Лајбгер (Carol Leibger) додава дека потрагата на Фродо е митска противпотрага или негативна потрага, а Флигер заклучува дека потрагата на Арагорн е вистинска за да добие кралство и принцеза, Фродо е во противпотрага³⁶⁷. Меѓутоа, може да се забележи дека ако Фродо е на противпотрага, Арагорн, Сем, Мери и Пипин се на конвенционално позитивна потрага³⁶⁸. Со еден се губи, со други нешто се добива. Ниту противпотрагата на Фродо е толку негативна, како што вели самиот Толкин страдањето и искуството и можеби самиот Прстен му дадоа на Фродо повеќе проникливост³⁶⁹. Или на пример неочекуваната авантура на Билбо Багинс со Гандалф и цуцињата во потрагата да се добие Еребор и да се убие змејот Смауг. Билбо тргнува, оди и се враќа повторно назад, од патување од кое научил нешта пред сè за себе и опасното царство, таму надвор, другиот свет, од мирното мало место во кое живее. Целата поента е дека може да се научат исклучителни нешта за себе и светот и немаме гаранција дека ќе се вратиме исти. В.Х.Оден (W.H.Auden), во рецензијата за *Враќањето на кралот*, посочува дека Толкин користи традиционални својства на Потрагата, херојското патување, нуминозен објект, конфликтот помеѓу доброто и злото³⁷⁰, за да посочи на „средновековните потраги“ и критиката кон нив на Ерих Ауербах (Erich Auerbach). Ауербах пак, вели дека светот на витешкото докажување е светот на авантурата, за да додаде дека не само што содржи

³⁶⁶ J. Campbell. *The Hero with a Thousand Faces...*, 3.

³⁶⁷ Anna Caughey. 'The Hero's Journey'. *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Wiley Blackwell, 2014, 406.

³⁶⁸ A.Caughey. op.cit., 407.

³⁶⁹ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 208.

³⁷⁰ W.H.Auden. 'At the End of the Quest, Victory.' <http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html>

практично непрекинлив тек на авантури, специфично, не содржи ништо повеќе од реквизити за авантура и дека е свет посебно создаден и дизајниран за на витезот да му даде можност да се докаже³⁷¹, со што, Ауербах посочува дека може да се чита во контекст на политички намери и цели, додека пак, Толкин посочува дека должноста на Фродо е човечна, не политичка³⁷². Постои проблем да се третира потрагата и патувањето во рамки на митологијата на Толкин. Прво, тој не пишува алегорија, приказните не реферираат на средновековното историско време иако можеби делат некои аспекти со средновековието. Често се третира неговото дело како дело на медијалист. Тоа посебно може и да се забележи од обидите визуелно да се претстави светот на Средната-земја³⁷³. Фиктивниот период, време, во кое се одвива дејството често го оставаат впечатокот дека се работи за средновековно време, но Средната-земја не е средновековна Европа, иако применливо може да се примени на средновековната културна атмосфера. Исто така, Толкин детално се обидува да ја опише Средната-земја и во пејсажот, природата и народите и културите на оваа земја треба да се забележува нивната засебност, а не некое средновековие на кое под претпоставка реферира. Средновековните идеи можат да бидат инкорпорираани во неговото дело, но не по пат на алегорија. Противпотрагата на Фродо не е витешко докажување на себе туку ослободување од предмет што носи товар и несигурност за сите. Се чини дека во рамки на испитување на традиционалните шеми и модели на хероите мошне тешко е во нив строго да се класифицираат херојските ликови на Толкин, од *Силмарилионот* до *Господарот на прстените*. Секако дека рефлектираат одреден систем на вредности и идеали. Херојското однесување може да биде разгледано и во шема на биполарна делиенација помеѓу *kleos* и *sophrosyne*. *Kleos* или слава го имплицира концептот на личната слава на херојот, така што хероите се асоцирани со храброст и

³⁷¹ Erich Auerbach. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans.by Williard R.Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003, 136.

³⁷² J.R.R.Tolkien. op.cit., 258.

³⁷³ Илустрирањето на Средната-земја на Толкин датира уште од неговото време и тој самиот се има обидено да изведе скици, нацрти и слики кои тој сметал дека се соодветни на претставите што ги создал. Мошне типично и актуелно е да се претставува овој фантастичен свет преку средновековни белези на културната состојба во Европа. Раните илустрации на браќата Хилдебрандт (Hildebrandt) во помала или поголема мера тежнеат кон средновековната претстава. Полин Бајнс (Pauline Baynes) и Мери Фејбурн (Mary Fairburn) успеваат конвенционално да излезат од таа рамка. Кор Блок (Kor Blok) прави минималистички слики врз основа на средновековен амбиент. Тед Насмит (Ted Nasmith) го прави тоа на поинаков оригинален начин со поголема концентрираност на пејсажот и архитектурата на Средната-земја. И секако, Алан Ли (Alan Lee) и Џон Хоу (John Howe) кои работат на визуелниот аспект за филмуваната трилогија. Ли е насочен кон развивање скичови и детали, Хоу концептуално дизајнира. (Повеќе во John Howe. *Myth and Magic: The Art of John Howe*, HarperCollins, 2001. Alan Lee. *The Lord of the Rings Sketchbook*. Houghton Mifflin Harcourt, 2005.)

интегритет и презир кон ограничени компромиси според кои нехеројското мнозинство го живее својот живот— атрибути кои широко се сметани за благородни³⁷⁴, пример за таков херој е Ахил. Спротивно на *kleos* е *sophrosyne* или доблест на херојска умереност, така што христијанството за време на средновековниот и ренесансниот период го олеснало преминот кон *sophrosyne* како херојска доблест³⁷⁵. Пример за таков херој е Милтоновиот Христос, и во една потесна смисла Билбо Багинс кој е морален херој што дејствува кога е потребно³⁷⁶. По оваа шема строго не може Фродо да се класифицира, прво затоа што тој не успева во противпотрагата да се уништи Прстенот, од аспект на херојство Фродо потфрла. Меѓутоа, дали Фродо потфрла морално? Самиот Толкин посочува дека не потфрла морално. „Дојдов, рече тој. Но сега не избирам да го направам тоа за што дојдов. Нема да го направам ова дело. Прстенот е мој!“³⁷⁷. Зошто Фродо морално не потфрла ако веќе не успеа да го уништи Прстенот и експлицитно вели дека *избира* да не го направи тоа? Дали тој избор е всушност правилниот избор? Толкин вели: „Во *последниот момент* (под-А.С.) притисокот на Прстенот ќе го достигне врвот— невозможно, би рекол, било кој да издржи секако после долго поседување, месеци на растечко мачење и изгладнетост и премореност. Фродо направи што можеше и целосно се истроши себеси (како инструмент на Провиденција) и направи ситуација во која целта на неговата потрага може да биде исполнета“³⁷⁸. Фродо е сепак хобит, а не херој способен за „големи“ херојски дела. Затоа, „скромноста (со која Фродо го почна своето патување) и неговите страдања беа наградени со најголема чест и неговото трпение и милост кон Голум му донесе Милост: неговото потфрлање беше надокнадено“³⁷⁹. Изборот и сожалувањето на Билбо, подоцна и на Фродо, да не го убие Голум е клучот кон евкатастрофата на Средната-земја и уништувањето на Прстенот. Милоста на Билбо ги носи *добрите вести* и спасот на Средната-земја од злото на Саурон. Неговиот избор да го поштеди Голум го спасува но и го комплетира патувањето на Фродо со евкатастрофичен исход со тоа што Голум паѓа со Прстенот во огнот на Амон Амарт кога злото почнува да се врти кон себе и да се самоуништува. Фродо не успеа, се најде во ситуација кога едноставно не може повеќе да продолжи понатаму,

³⁷⁴ Anna Slack. 'Slow – Kindled Courage. A Study of Heroes in the Works of J.R.R.Tolkien.' *Tolkien and Modernity* 2. Ed.by Thomas Honegger & Frank Weinreich. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2006, 120.

³⁷⁵ A.Slack. op.cit., 121.

³⁷⁶ A.Slack. op.cit., 130-131.

³⁷⁷ J.R.R.Tolkien. *The Return of the King*..., 157.

³⁷⁸ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 346

³⁷⁹ Ibid.

затоа и потоа преминува кон Западот пред да умре носејќи духовна рана од својата жртва за доброто на сите, за спасот на сите иако секако подоцна умира како и секое друго смртно суштество³⁸⁰. Уште од самиот почеток јасно беше дека нема да успее, но тој е награден за доброволното жртвување и храброста да тргне во потрагата. Од овие карактеристики може да се забележи дека херојот е успешен или не според она што го прави, дали го прави како што треба и дали успева во тоа. И, секако, каков е односот на тој поединец со другите, со околината, со природата и како е определен на ниво на „фикција.“ Тоа води кон *Анатомијата на критицизмот* на Фрај што обезбедува доволна теориска рамка за да се разгледа овој аспект на односот на традиционалните модели и шеми со оние на митопоезисот на Толкин. Фрај ги конципира модусите на фикција според моќта на херојот да дејствува што може да биде поголема, помала или приближно колку нашата, тој разликува пет модуси³⁸¹. Ако херојот е супериорен по *вид* и кон луѓето и околината на тие луѓе, тогаш херојот е божествено суштество, приказната за него ќе биде *мит* или приказна за бог. Митот како таков е често најден надвор од нормалните книжевни категории. Ако херојот е супериорен по *степен* кон други луѓе и неговата околина, тогаш херојот е херој на *романса*, чие дела се необични но е идентификуван како човечко суштество. Херојот на романсата дејствува во свет во кој природни закони се во мала мера суспендирани. Романсата може да биде секуларна, да се справува со витештво и витешки херојски дела додека пак религиската се посветува на легенди и светци. Од митот според Фрај се движиме кон романса и кон легенда, сказна, народна приказна. Ако пак е супериорен кон другите луѓе по степен но не и кон неговата природна околина тогаш тој е лидер. Се работи за *висок миметички* модус на епика или трагедија. Таквиот херој е херој со авторитет, страст и моќна експресија поголеми од нашите но тоа што го прави е мета на критика. Ако херојот не е супериорен кон другите ниту кон природната околина тогаш тој е еден од нас и се работи за *низок миметички* модус најчесто најден во комедија или реалистична фикција. Разликата на висок и низок миметички модус според Фрај не се состои во компаративна вредност туку се чисти дијаграматички. Ако херојот е инфериорен по интелигенција и моќ кон самите нас тогаш станува збор за *иронија* во која читателот

³⁸⁰ Всушност, пред да премине кон Западот тој чека брод да го однесе во Благословеното царство на Светите. Во рани германски, нордски и англо-саксонски традиции, погребниот ритуал се состои во ставање на трупот на мал брод изработен од дрво па се пали и се пушта да плови. Така, може да се расправа дали Фродо всушност преминува кон Западот пред или после својата смрт.

³⁸¹ N.Frye. op.cit., 33-35.

може да се проектира во иста ситуација. Генерално може да се прави разлика и на план на интеграцијата на херојот во општеството и тоа зависно дали е изолиран или инкорпориран. Па таа разлика може да се изрази со трагичното и комичното кои реферираат на аспекти на приказната воопшто, а не само форми на драма. Трагичното е модус на приказна кои не се ограничуваат единствено на човечко суштество и препознавање на неговата смртност и неговите дела наспроти останатите луѓе и природната околина. Фрај разликува *дионизиски* или трагични приказни применети на божествени суштества или приказни за богови што умираат. Асоцирањето на смртта на еден бог со на пример доаѓањето на есента или зајдисонцето не нужно значи дека е тој бог на вегетација или сонцето туку едноставно дека е бог што може да умре. Во романсата според Фрај, суспензијата на природните закони и индивидуализирањето на херојот ја редуцираат природата на животински и растителен свет. Како и да е, смртта или изолацијата на херојот го имаат ефектот на духот што преминува од природата и буди елегично чувство. Ако е така, Фрај е посебно во овој момент релевантен за *Господарот на прстените* и тематиката на ова дело односно поминувањето на едно време кога вели дека елегичното е честопати придружено од измешано, смилено и меланхолично чувство на минувањето на времето, на менување на стариот поредок и попустливоста кон нов³⁸². Меѓутоа како може да се разгледа *Господарот на прстените* преку петте модуси кои Фрај ги предложи? Самиот Толкин вели „...сакав херојски легенди и висока романса. Резултатот беше *Господарот на прстените*“³⁸³. Модусот на мит или приказна за бог или божествено суштество не е применлив на ова дело, но делумно може да се чита од аспект на висок миметички модус каде ликови како Еомер, Теоден, Фарамир и Боромир се супериорни по степен, но не и кон природната околина. Типичен херој во тоа дело ќе биде херојот на романсата кој е супериорен по степен во однос на другите но и кон природната околина. Арагорн може да се анализира од овој аспект, на пример тој може да ги повика мртвите што е дејство што бара одредена суспензија на природните закони. Но, бидејќи има плурална перспектива за херојот не само во *Господарот на прстените*, туку и пошироко во целото дело на Толкин, се чини дека Шипи е во право кога посочува дека *Господарот на прстените* има цела

³⁸² N.Frye. op.cit., 35-36.

³⁸³ J.R.R.Tolkien. op.cit., 365.

хиерархија на стилови³⁸⁴, од понискиот стил на хобитите и орките до повисоките стилови на Арагорн или Гандалф, Галадриел и Елронд. Затоа, самиот Толкин се движи низ повеќе стилови, од романса кон мит, придружени со елегичен модус, висока и ниска миметика, како и иронија ако се разгледува Билбо од *Хобит* преку ироничниот модус на Фрај. Фродо не е супериорен ниту кон другите ниту кон природната околина но и воопшто не е комичен иако не успева да ја доврши потрагата, и преминува во митско царство на Светите за да ја носи духовната рана пред да умре во обид таму да најде лек и мир. Затоа и вели дека е ранет и дека никогаш нема вистински да зазdravi³⁸⁵. Фродо не е инфериорен по интелигенција, читателот нема потреба да го посматра „подолу“ од себе. Ако веќе се разгледува *Господарот на прстените* како романса преку концептите на Фрај, тоа може да се иследи преку неговата теоретска рамка за трите фази на романсата. Фрај всушност посочува дека целосната форма на романсата е успешната потрага која поминува низ фази³⁸⁶ и тоа: 1. *Agon* или конфликт. Фазата на конфликтот се потпира на протагонист и антагонист. Непријателот може да биде обично човечко суштество, но според Фрај ако е романсата поблиска до митот тогаш има атрибути на божественост фиксирани за херојот додека непријателот ќе земе некакви демонски митски квалитети. Централната форма на романсата според Фрај е дијалектичка во фокус на судир односно конфликт помеѓу херојот и непријателот. Херојот на романсата е на тој начин аналоген на митскиот Месија кој доаѓа од горниот свет додека непријателот е аналоген на демонски моќи од подземјето и конфликтот пак е на *средина*, во *нашиот* свет. Навистина, Средната-земја на *Господарот на прстените* е свет на средина фатен во конфликт на Добро и Зло. Бидејќи има повеќе претстави и дејства на херои и поширока перспектива за херојот и непријателот, во основа херојот е и човечко суштество кое е смртно но и такво кое исто така поседува одредени вонредни способности (Фродо и Арагорн, на пример), додека пак непријателот во формата на Саурон несомнено поседува натприродни митски демонски моќи. Непријателот е асоциран според Фрај со зима, темнина, конфузија, стерилитет, а херојот со пролет, зора, поредок, плодност, младост, храброст. Па така, после уништувањето на Прстенот следи враќањето на Кралот, симболично почнува златното време дури асоцирано и со природата (необичните златникави коси на хобитите родени во

³⁸⁴ T.Shippey. op.cit., 191.

³⁸⁵ J.R.R.Tolkien. *The Return of the King...*, 216.

³⁸⁶ N.Frye. op.cit., 187

годината на Кралот, како и златните листови и раскошната природа во полно цветање во Шаер (Shire). Конфликтот или првата фаза е основа за архетипска тема на романсата. Потоа, 2. *Pathos*, или борбата со смртта, фаза на борба во која или херојот или непријателот или двајцата мора да умрат. Оваа фаза може да вклучи и борба помеѓу херој и монструм, фаза во која или двајцата умираат или херојот победува. Прво, секако, конечната борба на Фродо со Голум во Самат Наур кога му го одгризува прстот за да го земе Прстенот³⁸⁷. Според Фрај, *pathos* или катастрофа независно од триумф или пораз е архетипска тема на трагедијата. Второ, Еовин и Мери се борат со Господарот Ангмар, па во оваа сцена се наоѓа борбата на херојот (хероите) со монструмот и неговиот пораз. Катастрофата на борбата на Фродо и Голум е помирена со евкатастрофичниот крај во кој Прстенот е уништен, а Фродо и Сем спасени од орлите со Гандалф, иако е проблематичен статусот на херој на самиот Фродо во една потесна традиционална смисла. Како и да е, Фрај додава и една друга фаза, а тоа е *sparagamos*, фаза во која хероизмот и ефективното дејство се отсутни, неорганизирани или осудени на пораз што е архетипска тема на иронија или сатира. Борбата на Фродо со Голум за Прстенот поминува низ оваа фаза, бидејќи претходно Фродо експлицитно го присвои Прстенот, а не го уништи, односно не го направи тоа за кое беше дошол во Амон Амарт. Тука повторно фигурира евкатастрофата на потрагата Прстенот да се уништи иако Фродо не успеа да го направи тоа туку Голум го донесе неговиот спас и крајот на Прстенот. Оваа додатна фаза подразбира и конфузија и анархија кои владеат со светот, според Фрај. Можно е оваа фаза да се најде во последниот момент на борбата помеѓу Фродо и Голум но повеќе е насочена кон општата состојба што трае еден момент, кога пред Моранон, Саурон е предизвикан да го насочи вниманието кон нешто друго, за Фродо да има малку време да ја заврши (против)потрагата што можеби и насловот на самото поглавје го доловува: *крајот на сите*

³⁸⁷ Читањето на *pathos*—от на сцената во Амон Амарт како што посочува Ана Кохи (Anna Caughey) може да се чита различно зависно од тоа дали ќе се сметаат Фродо и Голум како одвоени суштества односно личности (A.Caughey. op.cit., 411). Флигер посочува дека во оваа сцена Фродо може да се чита како суштество измачено од растечко зло во неговата природата на тој начин што тие мрачни елементи во него се екстернализирани и им е даден глас во фигурата на Голум. Така што тие мрачни елементи преовладуваат во таа сцена и водат кон неговото уништување. Релацијата Фродо–Голум во оваа сцена може да биде земена и предвид психоаналитички, па Сем и Голум да се читаат како аспекти на Фродо на тој начин неговата потрага е успешна. Тоа е така ако се чита Голум како себичниот и грд дел на неговата природа додека Сем е оној пожртвувачки и благороден дел и со уништувањето на Голум неговата личност повторно не може да биде интегрирана. Во таа насока може да се чита оној дел од *Враќањето на кралот* кога Фродо му вели на Сем: „Не можеш да биде секогаш поделен на две. Треба да бидеш еден и цел, за многу години.“ (J.R.R.Tolkien. op.cit., 219).

нешта. 3. *Anagnorisis* или откривање или препознавање на херојот кој се докажал како херој дури и ако не го преживеал конфликтот. Оваа фаза е проблематична во однос на *Господарот на прстените*, функционира како различни нивоа на препознавање, или недостаток на препознавање, поделени низ различни ликови³⁸⁸. Оваа последна фаза, додава Фрај, е препознавање на новородено општество што се основа во триумф околу сеуште на некој начин мистериозен херој и неговата невеста, што е архетипска тема за комедија³⁸⁹. Секако, во ова се состои проблематиката. Арагорн не е на некој начин мистериозен херој, комичното пак е вклучено во *Господарот на прстените*, и во *Хобит*, но во голема мера е асоцирано со хобитите то ест нивната едноставност и веселост. Овие четири: *agon*, *pathos*, *sparagamos* и *anagnorisis*, Фрај ги третира како четири аспекти на централен унифицирачки мит. Така, тие се аспекти на митот за Средната-земја на Толкин и навистина се уредно структурирани во митолошкиот канон што тој го користи. Затоа, се наоѓаат комбинирани елементи на трагедија и романа, иронија, мит и легенда. Она што е специфично што може да се најде во *Господарот на прстените*, е како што беше споменато, трагедијата со пресврт на среќен крај, дури и таа радост и среќа да е привремени наспроти Времето против кое ни една битка не е добиена. Кемпбел вели дека модерната романа, како и грчката трагедија, ја прославува мистеријата на распарчувањето, што е животот во времето³⁹⁰, за да додаде дека среќниот крај е праведно презиран како погрешно толкување. Во ова дело на Толкин, среќниот крај што не е дефинитивен, има поинаква цел. Тој е сепак е поразителен, иако среќата е привремена, па евкатастрофата треба да понуди доволен простор читателот да закрепи и да помине низ процесот на закрепнување (*recovery*). Тогаш, според Кемпбел, во една потесна смисла, односно контекст, тоа дело може да биде третирано од перспектива на трагедија и романа и тоа што тие го делат како специфично. Патот што го следат хероите во митот на Толкин е пат во неколку правци. Како херои ликовите прогредираат, а тоа е забележливо во ликот на Арагорн или кралот Елесар на Реобединетото кралство. Тој е сретнат низ делото како Страјдер или скитник, постепено се открива дека тој е всушност наследникот на Елендил и престолот на Гондор, тој напредува од обичен човек до величествен крал докажувајќи се (според идејната разлика на Фрај) и како *tyrannos* односно лидер што има такви природни

³⁸⁸ A. Caughey. op.cit., 405.

³⁸⁹ N.Frye. op.cit., 192.

³⁹⁰ J.Campbell. op.cit., 24.

способности и како *basileus* кој владее по наследно право³⁹¹. Тоа може и да се увиди во постепената промена на начинот на кој Арагорн говори. Тој се бори за зачувување на слободата на слободните народи, раката на Арвен која е спремна да ја исполни конечната жртва и да не премине кон Западот, и дури ги повикува мртвите кои прекршиле заклетва да го исполнат тоа што го ветице за да преминат во мир на „другата страна“³⁹². Како поборник за престолот на Гондор, Арагорн не покажува сомнеж околу тоа кој всушност е и што треба да направи. Жртвувањето е одлика на херојскиот чин во Средната-земја. Жртвување имаме од повеќе ликови меѓу кои Гандалф, Галадриел и Арвен, а тука се вклучува и Арагорн. Затоа, Кошер е во право кога посочува на несебичниот чин на Арагорн³⁹³ да води војска до Моранон, Портата на Мордор, за да ги предизвика војските побројни за илјадници да почнат борба за на Фродо и Сем да им се даде барем малку време да ја завршат (против) потрагата со надеж без гаранции. Патот кон станување крал има митски димензии врзани за традицијата на германските народи, но и други бројни културни, на тој начин што не е само доволно да се биде наследник по крвна линија на славните предци. Тој освен што е нивни потомок мора да покаже квалитети кои ќе бидат препознатливи за вистински крал како храброста во битките но и некои посебни моќи како моќта на лечење³⁹⁴, употребата на тревката *ателас*, преку кои се препознава неговото потекло кое што е на некој начин божествено.(со тоа што тој е сепак смртен човек). Па така, после битката на полињата Пеленор, Арагорн на дело ја лекува Еовин од повредата добиена од Лордот Моргул, кралските раце се раце што лечат, а насекаде низ Минас Тирит се соопштува веста дека кралот се вратил³⁹⁵. Претходно тој поминува низ патот на мртвите и ги повикува да го исполнат ветувањето што го прекршиле, тие едноставно го слушаат неговиот збор како збор и заповед на вистинскиот крал. Меѓутоа митското

³⁹¹ N. Frye. *The Double Vision. Language and Meaning in Religion*. Toronto: University of Toronto Press, 1991, 64.

³⁹² Што води кон друг аспект на подарокот на смртта и спасението. Бидејќи прекршиле заклетва тие сеуште не може да го примат подарокот на смртта и да го напуштат светот. Во овој случај тие чекаат да дојде вистинскиот крал и да ги ослободи. Имено, интересно е тоа што мртвите бараат нешто од живите, а не спротивното. Постојат повеќе средновековни извори кои укажуваат на легенди поврзани со мртва војска, гневна и несмирена која бара нешто конечно од живите (повеќе во Margaret A. Sinex. * "Oathbreakers, why have ye come?" Tolkien's "Passing of the Grey Company" and the twelve-century *Exercitus mortuorum*." *Tolkien The Medievalist*. Ed.by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003.)

³⁹³ P.Kocher. op.cit., 71.

³⁹⁴ Judy Ann Ford and Robin Anne Reid. 'Councils and Kings: Aragorn's Journey Towards Kingship in J.R.R.Tolkien's *The Lord of the Rings* and Peter Jackson's *The Lord of the Rings*.' *Tolkien Studies Volume VI*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2009, 75.

³⁹⁵ J.R.R.Tolkien. op.cit., 101.

значење на враќањето на Кралот е всушност поставување врска на луѓето со нивното дамнешно минато и обединување на минатото и сегашноста и луѓето со боговите³⁹⁶. Во тоа се забележува оној романтичарски копнеж на поставување врска и повторно обединување со божественото во врска на минатото со сегашноста. На пример, мечот Нарсил е повторно ископан и реобновен во Андурил со симболично врзување на неговите два дела или реунијата на двете кралства, Гондор и Арнор, во едно кралство. Тоа може и да се толкува од гледна точка на Шелинг кој зборува за чувството на човештво за не припаѓање на апсолутно Едно³⁹⁷. Арагорн треба да го рехабилитира чувството на припаѓање со едност на минатото и сегашноста, неговата задача има митски и политички димензии кои го легитимираат како *Кралот*.

³⁹⁶ J.A.Ford and R.A. Reid. op.cit., 76.

³⁹⁷ F.W.J.Schelling. op.cit., 109.

2. Прстен ex machina

Читајќи го *Господарот на прстените*, Средната-земја, секундарниот свет, е оптоварен со *Сенката од минатото*. *Сенката се враќа* во своја видна манифестација, еден малечок златен прстен кој одамна бил загубен, а сега е повторно најден. Патувањето започнува како мисија овој предмет да биде уништен, настан што става крај на Војната за прстенот. Настаните кои ја опишуваат оваа војна се прераскажани од аспект на хобитите, малечките скромни суштества сродни на човекот. Како и со претходните две ери на Средната-земја, војната е таа што го определува идното струење на настаните. Војната одлучува за промената и преминот кон ново време што значи дека повторно е потребно да се инвестира насилство за воопшто да се промени светот, нешто што и во примарниот свет навистина се случува (насилството е типична космогониска и општо, митско-ритуална тема). Иако алегориското читање и толкување на делото на Толкин е проблематично, Гарт има интересна забелешка кога вели дека објавената митологија во *Силмарилионот*, што опишува време кога Саурон од *Господарот на прстените* бил само слуга на паднатиот ангел Моргот, искрснала од средбата помеѓу имагинативен гениј и војната што го покренала модерното доба³⁹⁸.

Идејата за прстени со магични моќи кои овозможуваат носителот да биде невидлив е историски позната. Замислата за вакви прстени води кон различни моќи и корист на носителот на таков прстен, често прстенот е поврзан со носител или умешност кои во извесна смисла отстапуваат од човечка способност па водат кон натприродното. Во фантастичната литература, често се среќава идејата за прстенот како некакво природно засолниште за магија, иако магичните прстени несогласно тежнеат да бидат неостранливи и/или да се лизнат од прст по своја волја³⁹⁹.

Уште во *Зохар*, се вели дека Бог носи прстен како печат создавајќи го светот со Тав, последната буква на хебрејската азбука, која е печат на Божјиот прстен Емет (вистина), последна буква во истиот збор⁴⁰⁰. Во Платоновата *Политеја* Глаукон ја раскажува приказната за прстенот на Гиг што му дал моќ да биде невидлив, да ја заведе кралицата, да

³⁹⁸ J.Garth. op.cit., 30.

³⁹⁹ *The Encyclopedia of Fantasy*. Ed. By John Clute and John Grant. Orbit, 1997, 813.

⁴⁰⁰ *The Zohar*. Electronic edition, 102.

го убие кралот и да го земе кралството. Гиг бил овчар, еден ден поради земјотрес земјата каде што го хранел добитокот се отворила, погледнал кон пукнатината и од рака на мртовец кој изгледал како нешто повеќе од човек зел златен прстен⁴⁰¹. И во средновековната збирка на велшки раскази *Мабиногион*, на Овајн исто така му е даден прстен што ќе му даде невидливост за да избега од смртна казна⁴⁰². Магичен прстен има и во приказната за Аладин. На повеќе обичаи на табу наспроти носење прстени и јазоли укажува Џејмс Фрејзер (James Fraizer) во *Златната гранка*⁴⁰³. Се чини дека во различни култури ширум светот прстенот означува нешто повеќе од обичен декоративен предмет. Со него се поврзани различни верувања и различни легенди и приказни. Релевантни за Толкин се нордиските и германски саги во кои се наоѓа идејата за моќни прстени и магични прстени, овие традиционални извори се материјал за неговата митологија. Во *Сагата за Волсунзите* се наоѓа наратива за магичен прстен со посебни моќи. Во скандинавските приказни моќниот прстен е поврзан со поседување големо богатство. Во оваа сага, прстенот е проколнат артефакт наречен Андваранаут, што буквално значи *подарокот на Андвари*⁴⁰⁴, што дури ниту врховниот бог Один не може да го задржи⁴⁰⁵. Рихард Вагнер (Richard Wagner) во *Прстенот на Нибелунзите*, инспириран од оваа сага и приказната за Нибелунзите, ја промовира легендата за моќен прстен што ќе му даде моќ на носителот да владее со светот. Вагнер несомнено покрај другите квалитети на прстенот додал политичка моќ, неговиот *Прстен* може да биде сметан за коментар на индустриските и политички револуции на деветнаесеттиот век⁴⁰⁶. Толкин бил исклучителен познавач на англо-саксонската поема *Беовулф*, во која се наоѓа експлицитна идеја за подарување прстени. Во старите германски култури и англо-саксонската култура, подарувањето прстени е поврзано со кралското давање подароци на храбри војни кои успешно се враќаат од битка во својата заедница. Оваа традиционална практика е присутна во *Беовулф*,⁴⁰⁷ дарителот на прстени (*sinc-gyfan*) е секогаш кралски дарител па

⁴⁰¹ Plato. *The Republic*. Trans.by Tom Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, 39-40.

⁴⁰² *The Mabinogion*. Trans.by Lady Charlotte Guest. 2002 Blackmask Online, 11.

⁴⁰³ James Fraizer. *The Golden Bough*. The Floating Press, 2009, 564.

⁴⁰⁴ *The Saga of the Volsungs*. Trans.by Jesse L.Byock. London: Penguin Books, 1999,83.

⁴⁰⁵ *The Saga of the Volsungs*. op.cit., 14.

⁴⁰⁶ *The Saga of the Volsungs*. op.cit., 24.

⁴⁰⁷ Шилд и Беов се дарители на прстени во оваа најпозната англо – саксонска поема. И данскиот крал Хротгар е дарител на прстени.(*Beowulf*. A Translation and Commentary by J.R.R.Tolkien. Ed.by Christopher Tolkien. London: HarperCollins Publishers, 2014, 2.)

прстените, кои имаат метафоричко значење, односно се подарок со симболичка вредност дадени на војни во чест на нивна храброст. И во митологијата на Толкин прстените се подарени како лажни подароци, иако се исковани со намера да презервираат и да ги успорат стегите на времето што поминува. Едниот моќен Прстен е искован со намера сите да ги покори и завладее. Каква врска има моќниот Прстен на Саурон со времето во кое живееме? Како што вели самиот Толкин:

„ ... можете да го направите Прстенот алегорија на нашето време, ако сакате: алегорија на неизбежната судбина што ги чека сите обиди да се порази зловна моќ со моќ. Но тоа е така затоа што сета моќ, магична или механичка секогаш така работи. Не можете да напишете приказна за очигледно едноставен магичен прстен без да го вклучите сето тоа, ако стварно го земете предвид прстенот сериозно, и направите нештата да се одвиваат така, ако такво нешто постоело⁴⁰⁸.

Секако, алегориското читање на Толкин може да биде земено иако не е преферирано како појдовен принцип во истражувањето на неговото дело.

Имено, она што посебно Прстенот го открива за нашето време е човечкиот однос со предметите, посебно човечкиот однос со Машината. Во основа може да се истражува неговото дело преку применливото читање, односно да се примени неговиот митопоезис паралелно со проблемите кои интринсично го доведуваат во врска со времето во кое митопоезисот е формиран, но и да се зачува контекстот што самиот митопоезис си го обезбедува. Таквото читање нема апсолутно да ја отфрли алегоријата, но нејзиното значење за него ќе биде ставено во позадина. Паралелите треба да бидат повлечени следејќи ги теоретските ставови што Толкин ги застапува. Зошто моќниот Прстен, искован во подземан оган, е прстен што ќе му даде моќ на Саурон да го покори целиот свет? Зошто е Прстенот магичен? Толкин вели дека Машината е нашата поочигледна модерна форма поблиска до магијата повеќе од што е тоа забележано⁴⁰⁹, тој ја разбира машината како надворешен предмет што функционира наспроти внатрешните способности што бараат некаков развој. Прстенот на Саурон е всушност Машина. Секако, Толкин не реферира на конкретна машина од примарниот реален свет, во основа Прстенот на некој начин функционира како машина, и тоа проблемот за него, се наоѓа во тоа што ваков

⁴⁰⁸ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 140.

⁴⁰⁹ J.R.R.Tolkien. *op.cit.*, 168.

предмет користен за добри цели и корист може да доведе до застрашувачко зло. Зошто имаме проблем со предметот?

Човекот функционира и користи машини и орудија за да направи нешта со сопственото тело без кои поинаку не би можел. Некои направи се подложни на човечка контрола. Но, Исак Асимов (Isaac Asimov) има интересна забелешка кога вели дека кога една направа е вон човечка контрола, се чини дека е поавтентично механичка⁴¹⁰. Колку поавтентично механичка толку помалку непосредна човечка контрола и интервенција на човечка волја во процесот на нејзино функционирање. Искуството на човекот за машината и техничкиот аспект на манипулирање со стварите е и позитивно и негативно. Асимов е во право кога посочува дека технологијата е кумулативна ствар, машините се инваријабилно унапредени, унапредувањето е секогаш во насока на етерализација, секогаш во насока на помалку човечка контрола и повеќе само-контрола— и на точка на акцелерација⁴¹¹. Опасноста на која фантастичната литература укажува е на онаа машинерија која тотално излегува од човечка контрола и го загрозува неговиот живот. Опасноста на напредната технологија на дваесеттиот век и катастрофата на Втората светска војна се доволен мотив за таков страв, митот за машината како предмет што носи катаклизмични последици реферира на опасност и страв што има основа во човечкиот однос со светот преку технологијата што ја создава. Можно е да се најде поархаична врска на човекот со предметите. Касирер има интересна забелешка посочувајќи дека човечката употреба на алатки води кон третирање на нив не како на артефакт кој го направил, туку како битие по себе што си има некакви свои моќи, па предметот како да добива волја што го контролира човекот⁴¹². Несомнено постои обожување на предмети во религиски обичаи, па потеклото на некои предмети се раскажува во приказна, при што истите имаат потекло не што води кон човекот *туку кон натприродна фигура, древен херој, некое животно*. Касирер, посочува дека во овој архаичен однос со предмети и природната околина наидуваме на човечка проекција на физичко-магиски моќи во говорот, односно некакви формули кои донесуваат успех и полза за човекот и неговото снаоѓање во светот⁴¹³. Марсел Мос (Marcel Mauss) посочува дека во магијата може да се најдат: магови (кои изведуваат магиски

⁴¹⁰ Isaac Asimov. *Essays On The Past, Present & Future*. Barnes and Noble, 1992, 53.

⁴¹¹ I. Asimov. op.cit., 54.

⁴¹² E. Cassirer. op.cit., 59.

⁴¹³ E. Cassirer. op.cit., 61.

дејствија), магични претстави (идеи и верувања што кореспондираат на магиски дејствија) и магиски обреди⁴¹⁴. Она што ги издвојува магиските обреди од секојдневните практики на една заедница е тоа што тие се еминентно ефективни, тие се креативни, прават нешта⁴¹⁵. Техничките аспекти на една умешност се она што ја издвојува од магичната. Затоа, може да се рече дека традиционалните техники може да се контролираат од искуство што постојано ја става вредноста на техничките верувања на тест додека магискиот аспект на една умешност што треба да произведе некаква последица, оваа последица се изведува од нешто друго⁴¹⁶. Зависно од традиционалните уверувања во социјалната и религиска структура ова „нешто друго“ нуди повеќе перспективи. Дефиницијата за магискиот обред на Марсел Мос гласи: „... *магиски обред е секој обред што не игра улога во организирани култови—приватен е, таен, мистериозен и пристапува на граници на забранет обред*“⁴¹⁷. Ако оваа дефиниција ги дофаќа традиционалните идеи и аспекти на магијата и магискиот обред истата е релевантна за разбирањето на Прстенот и неговите магиски аспекти.

Приказната раскажува за деветнаесет моќни прстени исковани од елфовите со асистенција на мистериозниот лик Анатар. Тој е „светла форма“ на Саурон, неговото име значи „господар на подароци“. И во основа со воведот на Саурон преправен во Анатар се сретнува јадрото на неговата природа. проблемот се состои во тоа што тој може да има повеќе форми, долго време можел да се појавува како благороден и убав но и да ги измами сите освен претпазливите⁴¹⁸. Како духовно суштество што завзема телесни форми неговото менување во времето не е фиксирано, тој зема повеќе форми иако со секое поразување природната вродена моќ на неговиот дух се истрошува. Ако доброто е константно и неговите форми се препознатливи се чини дека спротивното е подложно на промени и акциденции оттаму и можноста да се биде измамен, да се биде заведен. Меѓутоа како што времето поминува и неговите облици се истрошуваат се губи и можноста да се земе светла форма, во суштина Саурон е дух кој менува телесни форми. Саурон измамува со цел да доминира, да владее, сурово да спроведува моќ што ќе му

⁴¹⁴ Marcel Mauss. *A General Theory of Magic*. Trans.by Robert Brain. London and New York: Routledge, 2001, 23.

⁴¹⁵ M.Mauss. op.cit., 23-24.

⁴¹⁶ M.Mauss. op.cit., 25.

⁴¹⁷ M.Mauss. op.cit., 30.

⁴¹⁸ J.R.R.Tolkien. *The Silmarillion*..., 137.

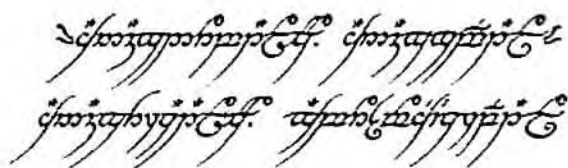
овозвозможи превласт на целиот свет и живот. Во Средната-земја на Толкин ако исковате моќни прстени невозможно е истото да го направите без *да инвестирате дел од себе во такви предмети*. Не секој може да го направи тоа. За тоа е потребно и *вештина и знаење*. Анатар го има ова знаење и го нуди на тие што *сакаат да знаат* како да исковаат моќни прстени. Неговата желба не е да *подари* знаење, туку да *измами*. Саурон освен што е Господарот на прстените, истовремено е и „господар на лагите“. Прстените што се исковани со негова асистенција се поврзани, иако трите елфски прстени кои најмногу сакал да ги потчини никогаш не ги допрел. За да ги потчини сите го исковал Прстенот, но многу од *неговата сила и волја преминале во Прстенот*, а она што треба сите други прстени да ги управува мора да биде ствар од *надминувачка потенциност*⁴¹⁹ (под.А.С), пишува Толкин. Прстенот е искован тајно, без знаење на останатите, вештината што е употребена да се создаде ваков предмет е приватна и тајна. Во основа исковувањето на Прстенот ги носи карактеристиките на магичен обред посебно ако се земе предвид дека таквото знаење и вештина се магиски определени. Можете да исковате златен прстен меѓутоа ако исковате моќен Прстен се работи за тоа *кој го создал* овој предмет и *како ќе го користи*. Следејќи ги позициите на Толкин, Саурон не создава, туку под-создава. Веројатно најголемата грешка на Саурон е во сместувањето на себе во надворешен предмет. Така си ја овозможил својата неизбежна деструкција затоа што како автентичен автор на Прстенот, овој предмет е дел од него и од неговата волја. Меѓутоа, тоа не спречува да се создаде таков предмет, иако е тоа очигледно опасно. Кошер го бара одговорот на овој проблем во природата на ликот на Саурон, кој не ја зел предвид сериозно, можеби никогаш и не ја видел, можноста дека еден ден може да го изгуби владеечкиот Прстен⁴²⁰. Во слепата потрага по апсолутна моќ и доминација Саурон не ја пресметал можноста Прстенот да биде уништен, како што вели Гандалф, дека „... ќе сакаме да го сопреме и да не го замениме со *никого* не е мисла што му паѓа на ум“⁴²¹. Ова ја открива арогантната слепа намера на увереноста на творецот на Прстенот на „леgitимната“ потрага по апсолутна превласт над сè, оваа горлива желба да се владее, како што посочува В.Х.Оден не е задоволена ако некој прави како што таа сака, тој мора

⁴¹⁹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 138.

⁴²⁰ P.Kocher. op.cit., 28.

⁴²¹ J.R.R.Tolkien. *The Two Towers...*, 83..

да го прави тоа *против неговата волја*⁴²² (под.А.С). Затоа, тој, Саурон, не споделува моќ, и тој е *господарот* на прстенот кој може да го скроти со својата волја. Толкин посочува дека всушност „Прстенот на Саурон е само еден од неколкуте митски начини на сместување на својот живот, или моќ, во надворешен предмет, така е некој изложен на заробување или уништување со катастрофални последици за себе“⁴²³. Значи, проблемот се состои всушност во потенцијата да се создаде предмети и да се вложи сопствената внатрешна моќ или сила во таков предмет, едноставно се работи за екстернализација на сопствениот потенцијал. Затоа, тој посочува на филозофската димензија на овој мит велејќи „ ... би требало да речам дека (Прстенот– А.С) е митски начин на претставување на вистината дека *потентноста* (или можеби подобро *потенцијалноста*), ако е применета, и произведува последици, треба да биде екстернализирана и на тој начин преминува, до повисок или понизок степен, надвор од непосредна контрола. Човек што има желба да спроведува ‘моќ’ мора да има подметнати кои не се самиот тој. Но тогаш тој зависи од нив“⁴²⁴. Прстенот е искован со намерата да се спроведува моќ и да потчинува, иако таа намера е на некој начин тајна. Тоа веќе и може да се исчита од тајниот запис врежан на прстенот, запис што се открива кога Прстенот е во допир со оган:



или во темниот говор на Мордор:

„Еден Прстен сите да ги владее, Еден Прстен сите да ги најде,

*Еден Прстен сите да ги доведе и во темнина зароби“*⁴²⁵.

Во основа моќта е дисперзирана, повеќето се засегнати од релации на моќ додека Прстенот треба да ги укине и обедини во едно владеење над сите преку доминација,

⁴²² P.Kocher. op.cit., 29.

⁴²³ J.R.R.Tolkien. op.cit., 296.

⁴²⁴ Ibid.

⁴²⁵ J.R.R.Tolkien. *The Fellowship of the Ring*...41. Стихот е напишан во елфската скрипта Тенгвар, а оригиналниот изговор е „Ash nazg durbatulûk, ash nazg gimbatul, Ash nazg thrakatulûk agh burzum-ishi krimpatul.“

експлоатација, заробување, уништување на слободната волја и слободниот избор. Посебно од моќта е засегнат човекот, па како што се развива приказната се открива дека деветте прстени „подарени“ на човечки кралеви, владетели, имаат најголем ефект во потчинување. Моќта како таква корумпира. Можеби тоа е генералната поента кон која Толкин цели, и тоа е доволен мотив да се разгледа природата на Прстенот и да се откријат оние модерни карактеристики во однос на моќта што ваквиот предмет ги носи. Тоа го има изведено Том Шипи. Од друга страна Асимов верува дека всушност Прстенот ја претставува модерната технологија, како нешто што го корумпира и уништува општеството⁴²⁶ иако Толкин не се согласува со ваквото толкување на Прстенот. Концептот дека апсолутната моќ може апсолутно да корумпира е модерен, Толкиновиот митопоезис настанал во едно конкретно историско време и не е имун на случувањата што се актуелни. Шипи, затоа, посочува дека најевидентниот факт што може да се забележи за Прстенот е дека е концепција извонредно анахронистичка, тотално модерна⁴²⁷. Зошто е тоа така односно што кажува Прстенот во релација со нашето време? Несомнено е дека Прстенот корумпира. Не може да биде тргнат на страна, скриен, ниту да биде користен за какви цели и да станува збор. Всушност, мора да биде уништен и тоа единствено во местото каде што настанал. Зошто токму во тоа место? Прстенот мора да биде вратен од каде што *потекнува*, ова враќање Џејн Шанс (Jane Chance) оправдано го толкува како одбивање на моќта и доминацијата на Едниот Прстен— со истост, хомогеност и наместо прифаќање на почит кон разлика и диверзитет⁴²⁸. Прстенот е токму тоа, асимилирачка моќ што ги брише сите разлики и сета хетерогеност. Прстенот побарува истост и потчинетост, губење на она што е својствено во спектар на едност. И тоа е она што Прстенот се стреми да го постигне со уништување и покорување, уништување на единство на самосвесна слободна волја и покорување во тотално владеење и управување на таквата волја. Затоа, уништувањето на Прстенот не може да биде постигнато со секаква деструкција. Не секоја деструкција би го довела до небидување. Враќањето на Прстенот во местото од каде што потекнува, фрлањето во огнот во кој бил искован, е разрешување на потенцијалот кој бил инвестиран во неговото создавање. Од онаму од каде прстенот е, од каде го добил своето постоење, таму и ќе се врати во непостоење, затоа неговото уништување е „отправење“ (unmaking). Од еден

⁴²⁶ I. Asimov. *Gold: The Final Science Fiction Collection*. Harper Voyager, 2003, 235.

⁴²⁷ T. Shippey. *op.cit.*, 124.

⁴²⁸ Jane Chance. *A Mythology of Power*. The University Press of Kentucky, 2001, 33.

посебен подземен оган дошол, па таму и треба да се врати. Прстенот за првпат Саурон го губи со тоа што прстот на кој го носи е пресечен. Во Самат Наур, огнената хала каде што Прстенот е ископан, Голум го отгризува прстот на Фродо, оттаму и евкатастрофичниот исход на патувањето Прстенот да се уништи. Во двата случаи се работи за буквално откинување на дел од телото на тој што го носи Прстенот. Има разделба меѓу Саурон и неговата креација⁴²⁹, со тоа тој губи огромен дел од себе. Фродо го губи Прстенот, но исто така губи дел од себе, иако не е творец, затоа и потрагата да се уништи Прстенот е патување да се ослободи од предмет, а не да се добие некаков предмет⁴³⁰. Потрагата да се уништи е против-потрага, како што беше претходно нагласено, тоа е потрага не по добивање, туку по откажување, негирање, Прстенот е тотално профан објект, несвет. Меѓутоа, не е сè така едноставно. Ако Саурон треба да биде поразен Прстенот не може да биде против него употребен. Деструктивната природа на Прстенот е насочена кон слободната волја и желба на потенцијалниот носител. Во *Дружината на Прстенот*, Гандалф му вели на Фродо: „ Да, порано или подоцна, ако е силен или цврст (носителот-А.С), ниту сила ниту добра намера ќе останат- порано или подоцна темната моќ ќе го проголта.“, како и „ ... на крај ќе го надвлее секој смртен што го поседува. Ќе го поседува него“⁴³¹. Конзумирачката моќ на Прстенот преовладува независно од тоа кој го има во раце, и со какви намери, желбата да се има го корумпира срцето⁴³², како што вели Елронд, затоа е невозможно да се избегне неговата деструкција. Дури и со добри намери Прстенот ќе го претвори носителот во уште еден Саурон. Боромир, кој сака да го употреби Прстенот како моќно оружје против Непријателот за да го спаси Гондор од опасноста на Мордор, не успева да истрае спрема заводливата моќ на Прстенот. Неговите патриотски и политички интереси не фигурираат воопшто како можни средства да се скроти моќта што Прстенот ја има. Гандалф поентира дека истото важи за сите, независно од своите интереси и способности, резултатот ќе биде ист независно кој ќе го има или користи Прстенот. Џорџ Орвел (George Orwell) во *Животинска фарма (Animal Farm)*, Вилијам Голдинг (William Golding) во *Господарот на мувите (The Lord of the Flies)* и *Наследници (The Inheritors)*, и Толкин во *Господарот на прстените*, ја споделуваат поентата дека

⁴²⁹ Theodore Shick. 'The Cracks of Doom: The Threat of Emerging Technologies and Tolkien's Rings of Power'. *The Lord of the Rings and Philosophy*. Ed.by Gregory Bassham and Eric Bronson. Chicago: Open Court, 2003, 31.

⁴³⁰ C.Garbowski. op.cit., 96.

⁴³¹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 38.

⁴³² J.R.R.Tolkien. op.cit., 206.

моќта корумпира. Шипи затоа со право посочува дека големата заблуда на дваесеттиот век се однесува на политичките добри намери, за со право да посочи и дека ова е уште еден анахронизам во Средната-земја, најголемиот од сите, целосно модерно убедување⁴³³. Во основа митологијата на Толкин го носи печатот на модерното време токму во концепцијата за Прстенот, односно катастрофалните последици на копнеж по апсолутна моќ, проблемот на добра волја како погон на добри намери што резултира со неизбежна деструкција користејќи неизмерно моќно средство. Неговата митологија може да биде третирана како митологија на моќ како што е читана од страна на Шанс. Проблематично би било да се чита *Господарот на прстените* како реплика на негативните диктаторски искуства на дваесеттиот век бидејќи Толкин воопшто не реферира на подемот на фашизмот или сталинизмот. Прстенот е сепак митски објект и треба да се зачува контекстот во кој функционира како таков објект, носејќи ги интринсичните митски димензии. Применливото читање на Прстенот во историскиот модерен контекст не го аналогизира неговото значење, нема аналогичност меѓу Прстенот и позната конкретна машинска структура во реалниот свет, но има применливост. Генералниот анахронизам што ја обележува Средната-земја е како свет на конфликти на повеќе сили, повеќе моќи. проблемот дали е можна евдајмонија во современото општество, релацијата на човекот со предметите и нивната фетишизација, опасноста моќта да проголта и упропастува, проблемот на етичкиот однос кон природната средина се макроперспективи што Средната-земја може да ги понуди. Но исто така и микроперспективите на поединецот и неговото самосвесно независно дејствување, слободната волја и проблемот на остварување претпоставени добри етички позитивни консеквенции преку средства од проблематична негативна етичка вредност, припадноста кон заедницата и вистинското, автентично искусување на себе, дури и важноста на уметноста и нејзините вредности во искусување на стварноста и нејзиното значење како и религиското чувство, чувството и потребата за трансценденција. Шипи посочува на една интересно толкување што може да ги реши проблемите што се поврзуваат со тоа што одредени ликови се на некој начин воздржани кон Прстенот, а некои всушност и одбиваат да го земат. Тој верува дека Прстенот предизвикува зависност. Тој вели дека тоа е мошне очигледно кај Голум, кој иако знае дека Прстенот ќе го уништи и убие, не престанува постојано да го бара и да

⁴³³ T.Shippey. *Author of the Century*. London: HarperCollins Publishers, 2000, 76.

манифестира постојана очајна потреба да го има. Гандалф му вели на Фродо да не го користи, Голум е уништен во огнот заедно со Прстенот, Сем, Фродо и Билбо се спасуваат. Фарамир, Елронд, Гандалф и Галадриел одбиваат да го земат и да го користат, можеби свесни дека консеквентно резултатот нема да биде позитивен. Како зависник, Фродо на крајот за да го уништи и едноставно предаде Прстенот мора да го направи тоа со борба, но нема сила да го направи тоа, Голум го одгризува неговиот прст (каде се забележува потребата за физичко одделување на носителот на предметот, спомената претходно)⁴³⁴. Она што посебно го карактеризира Прстенот е моќта да создава илузии, како што вели Толкин, дел од суштинското измамување на Прстенот е да го исполни умот со имажинации на врховна моќ⁴³⁵. Сите кои се под доминација на Прстенот се заведени од неговата моќ, бидејќи тој го прави токму тоа: искушува и заведува. Посебноста што Прстенот ја носи, привидна посебност, како што посочува Шанс го зголемува себството, го исполнува поединецот со илузија на моќ⁴³⁶. Она што Прстенот го прави на поединецот е губењето усет за тоа кој всушност тој е и што навистина сака. Се чини како Прстенот постојано да го превзема персоналитетот врз носителот, но истовремено и го празни од секакви самосвесни траги за себе и своето постоење. Прстенот има своја волја- да се врати кон својот сопственик, да биде користен, да биде најден. Кога Фродо го нуди прстенот на Галадриел и таа му возраќа дека навистина се прашувала што би направила со Прстенот кој го посакала и во момент на искушување и негација на Прстенот, на себе се насмевнува: „Го поминав тестот, рече таа. Ќе исчезнам, ќе тргнам на Запад и ќе останам Галадриел“⁴³⁷. Прстенот е тест за секој кој ќе стапи во контакт со него секако согласно сопствените способности и сили. Всушност, моќта на некој начин *експонира*. Затоа, сите што се под влијание на Прстенот присвојуваат многу од сопствената глад за доминација на Саурон колку што нивните умови можат да замислат⁴³⁸. Кога Гандалф бара Билбо да го остави Прстенот, Билбо се сомнева дека тој можеби сака да си го земе за себе, Гандалф му вели да му верува како што некогаш му верувал. Билбо вели „Но се чувствувам чудно. И сепак би било такво олеснување да не се заморувам со тоа (Прстенот– А.С.) повеќе.“,

⁴³⁴ Шипи повлекува интересна паралела со зависност од хероин, зависниците *може* да бидат излечени со употреба на надворешна сила, и многу често мора да е така, иако коперативноста секако дека помага. Т. Shippey. *The Road to Middle-earth*... 127.

⁴³⁵ J.R.R.Tolkien. *Letters*..., 350.

⁴³⁶ J. Chance. *op.cit.*, 31.

⁴³⁷ J.R.R.Tolkien. *The Fellowship of the Ring*..., 280.

⁴³⁸ S.Walker. *op.cit.*, 105.

„Некогаш се чувствувам како да е *око што ме гледа*. Секогаш сакам да го ставам и да *исчезнам*, знаеш; да се прашувам дали е на безбедно, да проверувам дека е така. Се обидов да го заклучам но сфатив дека немам мир ако не ми е во џеб. Не знам зошто. Се чини дека сум неодлучен (под.А.С)”⁴³⁹. Зависноста очигледно функционира, себноста на Билбо почнува да се губи, дури и започнува да го има оној говор типичен за Голум: „Мое е-ти вела. Моје си е. Моето скапоцено. Да, моето скапоцено”⁴⁴⁰. Билбо конечно го остава Прстенот како „подарок“ за Фродо како и многу други нешта кои ги дава како подароци на прославата на својот роденден. Зошто е овој момент битен? Прстенот залажува со носење на „корист“. Билбо не е свесен дека својот продолжен животен век го должи на Прстенот, не на себе. Чудното чувство на промена не го поврзува со Прстенот. Оставањето на Прстенот зад себе значи и оставање на она што Прстенот на носителот му го дава, имено илузиите. Не залудно Прстенот го прави *невидлив* тој што го носи, Шанс оправдано посочува „... не е случајност тоа што природното носење на Прстенот на прстот го прави носителот невидлив затоа што кога Прстенот господарува со носителот, тотално го брише *идентитетот* на носителот и тој останува без себе”⁴⁴¹. Губењето на себе во предмет не е новотија што митопоезисот на Толкин ја носи. Во основа со обезличувањето на поединецот може да се исчита оваа машинерија на Прстенот, кога наместо идентитетот на поединецот преку аболиција на истиот функционира Машината. Подарокот на Прстенот е подарок на невидливост, носење во свет на сенки. Свет во кој носителот е невидлив на остатокот од светот, но видлив на Сенки и Окото на Саурон. Да се носи Прстенот на некој начин е носење на Саурон со себе што е огромен товар кој станува потежок и потежок колку е носителот поблиску до Мордор. Ако нордискиот мит раскажува за жртвувањето на Один со тоа што дава едно око за да пие од изворот на Мимир да стекне поголемо знаење и мудрост (оттаму и епитетот „Еднооко“), Саурон исто така губи физички дел од себе меѓутоа жртвувајќи ништо. За време на настаните на Војната за прстенот, посебно во *Господарот на прстените*, не се наидува на конкретно среќавање со Саурон. Иако е секаде присутен на метафоричен начин, сепак, отсуствува во конкретна форма. Синонимно често се споменува „Окото на Саурон“. „Око: тоа ужасно

⁴³⁹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 29.

⁴⁴⁰ J.R.R.Tolkien. op.cit., 28.

⁴⁴¹ J. Chance. 'Queer Hobbits: The Problem of Difference in the Shire' *J.R.R.Tolkien's The Lord of the Rings*. Ed.by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2008, 20.

растечко чувство на непријателска волја што тежнее со голема моќ да ги пробива сите сенки на облак, земја и снага, и да те види тебе: да те забодува под неговото смртоносно гледање, гол, неподвижен”⁴⁴². Немирно Око што постојано бара, што постојано налага видливост што е потребна да се обезбеди пристап кон сите поединци, истовремено иста видливост што инсистира на ригорозна и универзална моќ.⁴⁴³ Прстенот тежнее да се врати на творецот, но и тежнее да биде користен, тежнее да го експонира носителот пред големото Око, да го направи видлив, таквата моќ е во основа опасна— некој ќе биде виден, и затоа ранлив за да се нападне⁴⁴⁴. Затоа Прстенот искушува со предизвикување на желбата да биде користен, да се стави на прстот, да се знае, да се види рефлексијата што Прстенот ја дава на стварноста. Нема да биде погрешно да се увиди дека всушност Прстенот е огромно сврзано ткиво на заплетот и расплетот низ целиот роман, и тоа идеја која е масовно проширена низ целиот мит. Прстенот станува, како што посочува Вокер, сигнал на опасност, емблем на моќ, слика на растечко сфатливо единство, засилување на кружното движење на наративата, дури, во една од најдалечните сликови резонанци, извор на визија: понекогаш, вели Фродо, „Се чувствував како да е око што ме гледа”⁴⁴⁵. Изворот на визија е она што заробува во вакви магични предмети, на пример палантирите, камени темни кугли кои откриваат моќен имплицитен живот како што вели Вокер, кои привлекуваат кон себе, кои нудат визија за она што може да се случи, што било или ќе биде иако нужно не е така, кои овозможуваат да се замисли незамисливото. Не може со сигурност да се верува на таков предмет, посебно не ако нема сигурност кој од другата страна всушност гледа и *што* гледа и *како* го разбира тоа, моќта за симулација речиси го постигнува истиот ефект на стварното. Во смисла дека, ако две направи се поврзани и споделуваат информации во визуелни облици тогаш е можно да се симулираат низа настани како, што е и можно да се симулира било каква рецепција на информацијата. Во таа смисла тешко би било само со помош на таква направа да се определи што е реално, а што не е, уште помалку кои можни варијации на настаните фигурираат. Шипи посочува на опасноста на спекулацијата во две значења⁴⁴⁶. Првото се однесува на поставување

⁴⁴² J.R.R.Tolkien. *The Two Towers*..., 164.

⁴⁴³ J. Chance. *op.cit.*, 21.

⁴⁴⁴ J.Chance. *op.cit.*, 46.

⁴⁴⁵ S.Walker. *op.cit.*, 83.

⁴⁴⁶ T.Shippey. *Roots and Branches. Selected Papers on Tolkien*. Ed.by Thomas Honegger. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2007, 380.

хипотези за тоа што се случува, што некој прави или ќе прави. Второто значење е поблиско до старото сфаќање на спекулацијата, а тоа е гледање во *speculum*— огледало, стакло, кристална топка. Опасноста да се размислува и изведува заклучоци врз основа на поглед во *speculum* е присутна низ целото дело. Кога Сем погледнува во огледалото на Галадриел избрзува со заклучоци преплашен од тоа што го видел за таа да му посочи: „ ... запомни дека огледалото покажува многу нешта, и не сите се случиле. Некои никогаш и нема да се случат освен ако тие што ги гледаат овие визии не ги спречат. *Огледалото е опасно како водич за дејствување*“⁴⁴⁷ (под-А.С). Очигледен пример за проблемот на гледање во *speculum* и изведување заклучоци како и гледање нецелосна слика за тоа што може да се случи се секако палантирите. Кога Пипин го допира палантирот, Саурон изведува погрешен заклучок дека тој го има Прстенот и дека Саруман го добил. Следното покажување на Арагорн повторно го води Саурон кон погрешен заклучок дека Арагорн го има Прстенот и дека успеал да го порази Саруман⁴⁴⁸. Гледањето во *speculum* е и причината за пропаста на Саруман бидејќи како што вели Елронд „ ... опасно е премногу длабоко да се проучува умешноста на Непријателот, за добро или зло“⁴⁴⁹. Поради тоа Шипи посочува дека се работи за опасноста на спекулацијата во модерната смисла што може да води кон еродирање на волјата да се дејствува во сегашноста ако премногу долго се настојува да се гледа во иднината и врз основа на тоа да се изведуваат мотиви да дејствуваме. Тој смета дека филозофското јадро на Толкин се состои во одлука и истрајување, а не спекулирање за тоа што се случува на друго место, и во вршење на својата работа и носење со тоа⁴⁵⁰ додека Провиденцијата функционира преку слободни одлуки, избори и дејства на ликовите. Во опасноста на спекулацијата и изведување погрешни претпоставки и заклучоци се вплеткува и самиот Саурон. Она што посебно го загрозува големото Око покрај настојувањето да се види секаде и секого, во основа, не ја исклучува можноста да се остане заслепен поради потрагата да се види. Дали е можно апсолутно сè да се види? Ако е така дали гледањето на сè дава само еднострана слика за целината додека фрагментите остануваат анонимни? Дали е можно ако сè е видено да се предвиди текот на

⁴⁴⁷ J.R.R.Tolkien. *The Fellowship of the Ring*..., 277.

⁴⁴⁸ Брајан Сибли (Brian Sibley) посочува дека кај Толкин може да се најде концептот за „лажна информација“ (misinformation) што е идеја карактеристична за модерното време во кое живееме. (Additional Documentary for *The Return of the King*).

⁴⁴⁹ J.R.R.Tolkien op.cit., 204.

⁴⁵⁰ T.Shippey. op.cit., 383.

настаните односно да се искалкулираат сите можни варијанти? Кога Саурон ја губи битката на полињата Пеленор, тој е во голема дилема што понатаму откако дознава дека наследникот на Елендил се вратил. Па Гандалф вели: „неговото Око сега кон нас ќе се сврти, слепо за сè друго што се движи. Така нека биде. Во тоа лежи нашата надеж. Ова, е тогаш, мојот совет. Го немаме Прстенот. Мудро или лудо испратен е да биде уништен доколку нас не нè уништи“⁴⁵¹.

Дали може да се исчита традиционалната шема на концепирање на Прстенот? Тоа и беше изведено со истражување на својствата на Прстенот како магичен предмет во контекст на митологијата на Толкин. Но дали е Прстенот навистина само анахронистичка конструкција на модерното време? Ако се чита Прстенот применливо ,тогаш, дали може да се примени на пример, на христијанското учење? Во основа не постои конечен и сигурен одговор на овие проблеми. Извесно е дека митската структура што ја нуди Толкин може паралелно или аналогно да се чита, имагинацијата засегната во поетичкото на неговиот мит не е католичка имагинација *per se*. Секако дека некои од неговите поетични ликови се можеби основани или едноставно наликуваат на христијански фигури. На ниво на претстави, на пример, Гандалф не е Исус. Иако има сличности има и разлики. Џозеф Пирс (Joseph Pearce) , на пример, го смета Гандалф за фигура како Христос, а Арагорн како крал во егзил што поставува вистински католички авторитет. Пирс патувањето да се уништи Прстенот го третира како вистинска *Via Dolorosa*⁴⁵², или ацилак, па на некој начин носењето на Прстенот е и носење на Крстот. Тешко дека е така предвид својствата на Прстенот за кои беше расправано погоре. Питер Крифт (Peter Kreeft) , католички теолог и филозоф смета дека *Господарот на прстените* ја следи тространата шема на најголемата приказна некогаш раскажана⁴⁵³, односно, Создавање, Грев, Искупување. Не е погрешно да се толкува делото на Толкин од почетна католичка перспектива, иако повлекувањето на аналогијата и паралелите се проблематични земени предвид неговите убедувања во однос на приказната што *Господарот на прстените* ја раскажува. Но применливото читање од католичка перспектива, или од христијанска перспектива воопшто, може да биде и е

⁴⁵¹ J.R.R.Tolkien. *The Return of the King*...,110.

⁴⁵² Joseph Pearce. "True Myth: The Catholicism of The Lord of The Rings". *Catholic world report* 11(Dec.2001):34-38.

⁴⁵³Peter Kreeft. "Wartime Wisdom. Ten Uncommon Insights about Evil in The Lord of the Rings". In *West, Celebrating Middle-earth*, 4-11.

легитимно читање. Тоа не значи дека католичката имагинација нужно го апсорбира митопоезисот на Толкин истовремено сведувајќи го на единствено вистинито читање, во овој случај, католичко. Ако се сведе ова читање на ексклузивно читање тогаш се врши насилна редукција на оригиналноста на Толкиновиот митопоезис. Пол Е.Кери (Paul E.Kerry) , затоа, посочува дека читателот е информиран од фактот кој тој всушност е и секако дека ќе гледа сличности со сопственото време, воспитување и религија⁴⁵⁴. Таквото читање е и легитимирано од самиот Толкин кога вели дека *Господарот на прстените* е фундаментално религиозно и католичко дело, несвесно на почеток, свесно во ревизија⁴⁵⁵. Во самиот контекст на митопоезисот, ако е навистина Сè во Големата музика, уништувањето на Прстенот, исковувањето на прстените, е овозможено да заврши со евкатастрофичен резултат. Во таа смисла Едното или Бог во космогонијата на Толкин е единствениот вистински *Господар на сите прстени*.

⁴⁵⁴ P.E.Kerry. 'Tracking Catholic Influence in *The Lord of the Rings*.' *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*, Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011, 244.

⁴⁵⁵ J.R.R.Tolkien. *Letters...*, 191.

3. Адаптација и рецепција

За многумина денес, пишува Шипи, *Господарот на прстените* сега ја подразбира филмската верзија, не книгите⁴⁵⁶. Тој пристапува кон трилогијата на Питер Џексон (Peter Jackson) како *друг пат* кон Средната-земја. Како и да е, адаптираните верзии на филмското платно придонесуваат за разбирање на некои аспекти на содржината на книгите и придонесуваат за визуелно оживување на Средната-земја. Како поп-културен феномен преку филмот но и други медиуми како музиката, ликовната уметност (но и преку производство и конзумерација) Средната-земја е делумно отворен свет за толкување и претставување па има неколку патишта кон Средната-земја. Кристофер Толкин, син на Толкин и уредник на неговите дела, има мошне негативен став кон трилогиите на филмското платно сметајќи дека „Толкин стана монструм, проголан од својата популарност, апсорбиран во абсурдноста на нашето време. Јамата меѓу убавината и сериозноста на делото, и тоа што од него настана, ме обзема. Комерцијализацијата го редуцира естетскиот и филозофскиот впечаток на делото на ништо“⁴⁵⁷. Рецепцијата на филмовите на глобален план беше позитивна, иако митот за Средната-земја стана „популарен“ мит и глобална сензација. Негативната рецепција беше повеќе насочена кон самата фабула и нејзиното менување и изоставање на некои поглавја од книгите кои почитувачите на истите не го оценија како добро⁴⁵⁸. Како и да е, во филмовите беа инвестирани огромни суми капитал и логично беше Џексон и неговата екипа да ја направат инвестицијата вредна и сите тие вложени средства да се повратат што секако беше повеќе од успешно. Но и претходно, во поп – културата, Толкин беше ценет и почитуван. (на пример, и значките со слоганот „Фродо живее!“ во 1960-те и 1970-те биле мошне популарни). Толкин посочува дека „... каноните на наративната уметност во било кој медиум не може да бидат целосно различни; неуспехот на лошите филмови честопати се состои токму во претерувањето, и во наметнување на неоправдан материјал поради кое

⁴⁵⁶ T. Shippey. op.cit., 367.

⁴⁵⁷ My Father's "Eviscerated" Work-Son of Hobbit Scribe J.R.R.Tolkien Finally Speaks Out. <http://www.worldcrunch.com/culture-society/my-father-039-s-quot-eviscerated-quot-work-son-of-hobbit-scribe-j.r.r.-tolkien-finally-speaks-out/hobbit-silmarillion-lord-of-rings/c3s10299/#.VVGj1Y6qqkp>

⁴⁵⁸ На пример, уште во прологот кон *Дружината на прстенот* (2001) , наративата посочува дека „... историја станала легенда, легендата станала мит“. Во ова истражување беше покажано дека се работи за спротивното. Митот преминува во легенда и историја односно само во сеќавање за пред-историското минато.

се должи несогледувањето каде лежи јадрото на оригиналот⁴⁵⁹. Тој посочува и на примарното дејство, односно патот на носителите на Прстенот до Мордор и придружното дејство односно остатокот на ликовите што водат кон херојската ствар на делото. Тој верува дека е суштинско овие две гранки да бидат третирали во кохерентна секвентност⁴⁶⁰. Ако тој ја преферира применливоста наспроти алегоријата, приказната адаптирана преку филмскиот медиум може да се третира како читање или примена, и тоа како еден применет модус на Средната-земја. Бидејќи се работи за филм и адаптација секако дека приказната ќе биде скратена односно некои делови ќе бидат исечени или изоставени. Секако, некои нешта бараат промена ако филмот е насочен кон модерна публика која помалку или повеќе очекува одредени импресии. Поради тоа, на некои ликови им беше даден повеќе простор во филмската верзија, некои моменти од делото беа повеќе акцентирани така што примарното дејство беше задржано без придружното дејство да биде изоставено. Епиката на *Господарот на прстените* е посебно привлечна и податлива за адаптација на филмско платно благодарение на дигиталните ефекти и компјутерската обработка. Како и да е, трилогијата на Џексон може компаративно со оригиналниот текст да биде третирана како применето читање наместо алегориско. Постојат повеќе теоретски пристапи кон проблемот на адаптација и кон трилогијата *Господарот на прстените* на Џексон. Во однос на делото *Господарот на прстените*, се третира како парадигма на фантазијата на нашето време⁴⁶¹. И филмовите тежнеат кон поставување парадигма или урнек како една адаптација на фантастично дело со епски и митски елементи може да биде адаптирано, како на пример развитокот на програмата за масовно креирање на реалистични крупни сцени, што има и влијание на тоа како се посебните ефекти направени⁴⁶².

Адаптацијата на делото *Господарот на прстените* може да биде разгледана преку четири критички парадигми на филмска адаптација на кои посочува Карен Клајн⁴⁶³ (Karen Kline). Првата парадигма е онаа на преведување. Според Клајн, романот во однос на оваа

⁴⁵⁹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 291.

⁴⁶⁰ J.R.R.Tolkien. op.cit., 293.

⁴⁶¹ Katherine A. Fowkes. *The Fantasy Film*. West-Sussex: Willey-Blackwell, 2010, 134.

⁴⁶² K.A.Fowkes. op.cit., 137. Покрај тоа беа употребени и „бигијатурки“ односно изградени големи модели вметнати во кадри со посебни ефекти.

⁴⁶³ Karen E.Kline. "The Accidental Tourist on Page and on Screen: Interrogating Normative Theories about Film Adaptation". *Literature Film Quarterly* 24.1(1996):70.

парадигма е „привилегиран“ додека филмот на некој начин му „служи“ на романот. Тоа е така затоа што оваа парадигма преферира минимизирање на филмските елементи во полза на традиционалните книжевни елементи, при што се преферираат сличностите, а не разликите меѓу пишаниот и филмскиот текст. Прашањето што го поставува парадигмата на преводот е секако колку добро, и дали воопшто, е адаптиран романот. Парадигмата на преводот е валиден пристап кон филмската адаптација но може да биде ограничен ако вклучува анализирање на книжевните елементи на филмот како лик, заплет и тема, и игнорирање на филмските елементи како кинематографија, музика, светло, звучни ефекти⁴⁶⁴. Од критичка гледна точка на парадигмата на преводот се проценува верноста на филмот на романот и ефектите што филмот ги дава согласно или несогласно романот. Користејќи ја само оваа парадигма на претпочитање на книжевните елементи тежнее да води кон заклучокот дека филмот не е добар споредбено со книгите односно дека преводот не е согласен. Со едноставно преведување на романот во филм и претпочитањето на книжевните елементи наспроти филмските сериозно може да не се согледа естетската вредност на ниво на визуелни и звучни карактеристики на „градењето“ на светот на Средната-земја преку филмот како медиум. Втората парадигма е парадигмата на плуралистот. Според Клајн успешната филмска адаптација според оваа парадигма претставува збир на аналогии меѓу романот и филмот, но и имплицира дека постојат суштински разлики и сличности кои можат да бидат прифатени. Поентата е да се постави рамнотежа на овие и да се претстави кохерентен фиктивен свет што ќе носи значајни белези на самиот роман. Од аспект на оваа парадигма, трилогијата на Џексон афирмира и разлики и сличности на романот но и на филмот како сепак инаков медиум од романот и е обид да се дофати на визуелен план како и на ниво на наратива атмосферата и духот на *Господарот на прстените*. Тоа е пред сè на толковен план со додавање и изоставане сцени или моменти од романот, ставање акцент на некои ликови или минимизирање на некои други или нивна делумна промена. На пример, во првиот дел од филмската трилогија, *Дружината на прстенот*, ликот на Арвен е променет во смисла дека е воведена како силен активен женски лик како и што вели Шипи, лик како што е сега префериран, нешто што модерната публика го очекува или може да се мисли дека го

⁴⁶⁴ Robin Anne Reid. "Tree and Flower, leaf and grass: The Grammar of Middle-earth in The Lord of the Rings." *Fantasy Fiction Into Film*. Ed. by Leslie Stratyner James R. Keller. McFarland & Company, Inc. Publishers, Jefferson: 2007, 37.

очекува⁴⁶⁵. Третата парадигма е парадигмата на трансформација. Со оваа парадигма пристапот кон романот и филмот е во тоа што ги третира како засебни, автономни дејствија. На некој начин, како што посочува Клајн, критичарите од аспект на оваа парадигма го земаат предвид романот како материјал, а филмот него значително го менува со што постанува свое уметничко дело. Така, филмската трилогија го зема предвид романот но и засебно конструира приказна така што се исклучува евалуацијата на ефективностa на филмот како успешна адаптација на превод од книжевно кон кинематографско дело. Врз основа на делото на Толкин, Џексон зема елементи и ги адаптирал во засебна целина преку филмски медиум. На пример ликот на Арагорн-промените на неговиот лик преку адаптацијата на филмот се преместуваат од портретирање на епски херој кој знаејќи дека мора да се докаже нема сомнежи околу тоа, кон повеќе современ херој кој се сомнева во себе и кој се справува со тие сомнежи низ текот на филмот⁴⁶⁶. Менувањето на одредени карактеристики, нивното акцентирање или исклучување, вклучувањето на нови, секако се должи на разбирање на еден архетип во едно конкретно време. Затоа, во ликот на Арагорн може да се проектира свеста за херојот во модерното време, во овој случај сомнежот во себе и она што тој е и што треба да прави. Во филмот *Дружината на прстенот*, оваа перспектива е фаворизирана па Арвен вели: „Зошто се плашиш од минатото? Ти си наследникот на Исилдур, не самиот Исилдур. Не си сврзан за неговата судбина. Арагорн и вели: Истата крв тече во моите вени, истата слабост. Таа му вели: Твоео време ќе дојде, ќе се соочиш со истото зло и ќе го поразиш“ (FOTR, 26. The Evenstar). Последната четврта парадигма на материјалистот го третира филмот како производ на културно-историски процеси, затоа битно е да се разбере светот од која филмската адаптација доаѓа и кон оној свет на кој покажува. Клајн смета дека филмската адаптација не може да ги опфати сите нешта за сите луѓе, посебно не кога луѓето се филмски критичари кои земаат предвид различни критички парадигми во нивните проценки на ефективностa на филмот како адаптација⁴⁶⁷. Материјалистичката перспектива го овозможува применливото читање на текстот и негово пренесување на филмското платно. Трилогијата на Џексон може да биде од таа перспектива како применет текст- на оригиналниот текст, во едно конкретно време и место по пат на различен

⁴⁶⁵ T.Shippey. op.cit., 369.

⁴⁶⁶ J.F.Ann and R. A.Reid. op.cit., 83.

⁴⁶⁷ K.E.Kline. op.cit., 70.

медиум. Тоа не спречува романот и филмовите да се алегориски толкувани и гледани од перспектива на алегорија за историската ситуација на дваесеттиот и дваесет и првиот век, но и применливоста на романот и филмот. На пример Џ.Г.Дејвис (G.G.Davies) посочува на претставувањето на Саруман во филмската трилогија како *faber*. Според него разбирањето на ставовите на Толкин за природата, нејзината вредност и односот на човекот со неа е од аспект на пасторалната визија наспроти фабрилната па така според него во текстот на Толкин индустријализацијата е покажана ексклузивно преку негативна метафора⁴⁶⁸. Во таа смисла во ликот на Саруман може да се најдат предупредувања за опасностите на индустриското брзо темпо на западната цивилизација и уништувањето на природата. Секако дека во *Господарот на прстените* може да се најдат еко-етички импликации, Метју Дикерсон (Matthew Dickerson) и Џонатан Еванс (Jonathan Evans) сметаат дека еколошката етика кај Толкин е „... основана во длабоко христијанско, католичко разбирање на светот и неговиот творец. Оваа традиција ја согледува нужноста на правилна врска помеѓу творецот и човештвото и помеѓу човештвото и остатокот од креацијата“⁴⁶⁹. Ова толкување е проблематично од аспект на католичко христијанската концепција за природата, на која посочува Питер Сингер (Peter Singer), според кој доминантно во западната традиција е гледиштето дека природниот свет постои за корист на човечките суштества бидејќи Бог дал власт на човекот врз природниот свет⁴⁷⁰. Од оваа перспектива може да се чита критиката на Толкин за уништување на природниот свет и претпоставениот индустриски прогрес на човекот. Шипи посочува дека несомнено јадро на оригиналот е *Прстенот* и она што ни е кажано за него: неговиот ефект е секогаш да корумпира, на никого кога го има да не може да му се верува, не може да биде скриен и мора да биде уништен и тоа да биде уништен во местото каде што е ископан. Без овие податоци приказната не може да се одвива⁴⁷¹. Бидејќи е така постојат различни разбирања и недоразбирања, критики и сугестии и кон делото *Господарот на прстените* и кон филмската трилогија. Карактеристиката на *Прстенот* како „машина“ посочува на обидот да ги актуализираме сопствените желби со принудување (coercion) на светот, волјата на другите, така ги

⁴⁶⁸ James G.Davis. 'Showing Saruman as Faber: Tolkien and Peter Jackson'. *Tolkien Studies Volume V*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2008, 56.

⁴⁶⁹ Matthew Dickerson and Jonathan Evans. *Ents, Elves, and Eriador The Enviromental Vision of J.R.R.Tolkien*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006, xxii.

⁴⁷⁰ Peter Singer. *Practical Ethics*. Cambridge:Cambridge University Press, 241.

⁴⁷¹ T.Shippey. op.cit., 370.

задоволуваме. Во таа смисла, посочува Роузбјури, технолошките машини, алудирани во Толкиновата позиција за универзалната сензација на фабрики и нуклеарни станици, се само посебен случај на тоа принудување (coercion).⁴⁷² Во една извесна смисла, во фикцијата н Толкин моќниот Прстен е „супериорна машина“: машина направена за такво принудување. Не само што дава моќ на тој што го поседува да принудува, туку бавно или побрзо (зависно од степенот на користење) го заведува поседникот во нихилистичката гордост и злоба што е дефинирачки квалитет на неговиот творец⁴⁷³, односно тој што го поседува ќе се претвори во уште еден Саурон или нешто полошо од него. Треба да се има на ум дека Толкин не реферира на конкретна машина од реалниот свет, уште помалку на конкретен Саурон како што честопати е критикуван. На тој факт посочува и Роузбјури, и неговите ставови не треба да се игнорираат. Тој вели дека има конфузија во обидите да се негира имагинарна автономија на Средната-земја со тоа што ќе се преведе Саурон како Хитлер или Сталин, Назгул-от како нацистите⁴⁷⁴, војната со Саурон како Втората светска војна и секако Прстенот како нацистичко оружје или атомска бомба. На што се должат овие критики, зошто се производ на конфузија? Тоа според него се должи на тенденцијата на книжевниот критицизам во дваесеттиот век со нерешени конфузии околу значењето и интенцијата на авторот, односно тенденцијата да се користи слобода на критички читател кој припишува значење и редукција на еден текст за подоцна да го смета авторот за одговорен за редуктивното дело. Една таква критика кон *Господарот на прстените* е онаа на Даглас Келнер (Douglas Kellner). Тој почнува од две позиции. Првата е дека како морално-егзистенцијална алегорија (а во ова истражување беше покажано дека воопшто не се работи за алегорија), *Господарот на прстените* е во врска со германската тема за созревање и развој на *Bildungsroman*, а младите херои како кај Кемпбл според него исто така имаат авантури, поминуваат низ предизвици и растат и созреваат во морални фигури за пример. Втората е, Келнер додава: „како политичка алегорија, романот и филмовите се јасен конзервативен напад на индустриската и технолошка модерност, копнеж за идеализирното минато на примитивни заедници, општествена хиерархија и романтичарска врзаност за почвата и земјата. Овие тематика, како што ќе посочам, имаат длабоки сличности со нацистичката идеологија и во сегашноста се артикулираат со

⁴⁷² B.Rosebury. op.cit., 180.

⁴⁷³ B.Rosebury. op.cit., 181.

⁴⁷⁴ B.Rosebury. op.cit., 159.

патријалхарниот конзервативизам и крусидирачкиот милитаризам на администрацијата на Џорџ В.Буш⁴⁷⁵. Тој смета дека романот е конзервативна критика и негативно оценување на модерната и на технолошкиот напредок на човекот при што фаворизира милитаризам, патријархално угнетување на жените па дури и како и самиот Буш промовирал метафизичка поделба на Добро и Зло и напредува кон идејата за Апсолутно Зло, нешто што како што беше покажано, Толкин негира дека постои. Келнер небулозно додава дека филмовите на Џексон резонираат со расположението на времето, со тоа што ги зголемуваат стравот и потребата за авторитарно лидерство додека отелотворува идеи за „судир на цивилизации“ и привилегира милитаристичка акција како најефикасен начин за борење со злото⁴⁷⁶. Ваквиот впечаток на филмовите кои се адаптација на романот е мошне екстреман, Келнер ги проширува своите заклучии и на романот и на филмовите земајќи ги предвид политичките проблеми и ситуации на неговото време. Треба да се има предвид дека ако се преферира применливост, тоа не значи дека секоја примена на делото е релевантна. Келнер ја преферира алегоријата и тоа „политичката алегорија“ на делото што инволвира митски, епски и фантастични елементи кои функционираат во контекст на целината што ја оформуваат. Ако веќе се чита делото на тој начин тешко дека „политичката“ порака соопштува колку е војната добра, затоа што, ако се следи истата линија, доколку Толкин води кон тој заклучок Прстенот на Саурон ќе беше употребен против него и неговиот носител ќе станеше „новиот Господар на прстените“. И не само тоа, военото искуство на самиот Толкин што можеби го преточил во делото не посочува кон фаворизирање на војната и употреба на сила против сите што се означени како непријатели. Џон Р.Холмс (John R.Holmes) посочува на наративните техники што Толкин ги користи за да го снижи статусот на физичка акција, посебно војувањето, што по природа е повеќе податливо во визуелниот медиум на филмот⁴⁷⁷. Првата е со давање помалку простор на гледна точка на ликовите што се воинствени. На пример битката на Фарамир со Саутроните, делумно видена од Сем во момент кога се буди но не гледа целосно поради дрвата пред него, што упатува на тоа дека и нашиот поглед кон дејството

⁴⁷⁵ Douglas Kellner. 'The Lord of the Rings as Allegory: A Multiperspectivist Reading'. *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*. Ed. by Ernest Mathijs and Murray Pomerance. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006, 18.

⁴⁷⁶ D.Kellner. op.cit., 23.

⁴⁷⁷ J.R.Holmes. *The Lord of the Rings. The Novel Through the New Line Cinema Films. A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed. by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014, 138.

е ограничено. Или, друг пример, во битката против Кралот маѓепсник, Мери се повлекува и ги затвора очите, така што имаме ограничено знаење за тоа што тој гледа и слуша. Втората наративна техника е онаа на *teichoskopia* или „гледање преку ѕидот“. Хомер ги воведол големите војни на коалицијата со Ахил преку Хелена која ги знаела сите и ги идентификувала од нејзината позиција во битките во Троја. Истото го прави и Пипин во *Враќање на кралот*. И во *Хобит*, кога почнува ужасот на Битката на петте војски Билбо е онесвестен, погледот е повторно ограничен. Битките и војната не се на примарен план. Примарното дејство е уништувањето на Прстенот во рацете на два хобити кои и не доаѓаат од култура на војни, придружното дејство има моменти на епика што беа реализирани со посебни ефекти во филмовите. Филмовите како и другите претстави се само некои од можните толкувања на светот на Средната-земја, канонот не нуди оправдување на насилството врз другите што се различни, а уште помалку на нивно истребување, затоа потребно е да се повлечат линии меѓу фикцијата и реалноста и нивната релација со вистината. Принципот на применливост наспроти алегоријата не е секогаш флексибилен и отворен за безброј конечни примени, односно читања, тоа не е можно бидејќи постои канон на кој делото се потпира што може да резултира со можни примени. Затоа можеби Роузбјури е во право кога посочува дека за мислата да биде применета на сказната, како и да е, мора да биде применета на правилното сеќавање за сказната, а не искривеното сеќавање за неа⁴⁷⁸, што значи дека не секоја примена ќе биде валидна, посебно не ако скршнува од текстот или оригиналното јадро на делото чиј мотив не е алегоријата. Кон филмовите Џ.Е.Смит (J.E.Smyth) посочува дека рефлектираат западен империјализам, па така, „пренаправиле“ сеќавања за западниот империјализам како единствена алтернатива против злобната Источна империја⁴⁷⁹, критиките се насочени во правец и на расистичко третирање на добрите ликови како бели и Европејци, а лошите како темни и ориентални. Ниеден лик во делата на Толкин не претставува идеален модел на Европеец наспроти „другиот“ како не-европеец. Во однос на претпоставениот империјализам од западен тип во делото *Господарот на прстените* од страна на критичарите, самиот Толкин посочува на својот личен став кога вели: „... не знам ништо за британскиот или американскиот империјализам во далечниот исток што не ме

⁴⁷⁸ B.Rosebury. op.cit., 168.

⁴⁷⁹ K.A.Fowkes. op.cit., 140.

исполнува со каење и гадење”⁴⁸⁰. Тој исто така вели „... моите политички ставови водат сè повеќе и повеќе кон анархија (филозофски разбрана, што значи аболиција на контрола, а не забрадени луѓе со бомби)“, за исто така да рече „... ако можеме да се вратиме на лични имиња ќе биде многу подобро. *Влада* е апстрактна именка што подразбира процес на управување и би требало да биде навредливо да се пишува со големо В и така да се реферира кон луѓе. (...) најнеправилната работа на било кој човек, дури и светците (...) е да господарат со други луѓе”⁴⁸¹. Личната интенција на Толкин не е империјалистичка или расистичка, иако не е на примарен план присутна, односно битна, во *Господарот на прстените* и останатите негови дела. Роузбјури во таа смисла е во право кога посочува дека фикцијата на Толкин не е празна страница на која може да биде било што напишано, има имплицитни идеи и наместа експлицитни во неа. Централниот конфликт во *Господарот на прстените* не е меѓу две морални или политички недиференцирани страни⁴⁸², делото не е морално ниту политичко орудие или оправдување на империјализам и расизам, туку повторно треба да се нагласи од Толкин третирано како есеј за лингвистичка естетика. Затоа, повторно, Роузбјури посочува дека е доволно делата да бидат естетски ефективни, да бидат емотивен одговор кај читателите, што индицира дека некои широко споделени вредности биле моќно врежани⁴⁸³. Да беше јазикот на делото ексклузивно алегориски, веројатно и неговото читање ќе беше значително ограничено и ќе немаше многу простор за секакви толкувања. Ако беше просто свесна алегорија за современиот свет и првата половина на дваесеттиот век тогаш имагинативното искуство вложено во Средната-земја во голема мера ќе беше редуцирано. Естетската и философската вредност на делото ќе беше маргинална и ќе немаше потреба од укинување на неверувањето, но и имагинативната вредност: зошто би граделе секундарен свет кој би бил свесна аналогија на примарниот? Како што и самиот посочува кога е прашан дали орките се комунисти, прашањето има „смисла“ како да прашувате дали комунистите се орки. Како и да е таквата алегорија според која неговите ликови и настани опишани во неговите дела свесно имаат кореспонденти во стварниот свет Толкин не ја преферира и ја негира.

⁴⁸⁰ J.R.R.Tolkien. op.cit., 131.

⁴⁸¹ J.R.R.Tolkien. op.cit., 74.

⁴⁸² B. Rosebury. op.cit., 169.

⁴⁸³ B.Rosebury. op.cit., 163.

ЗАКЛУЧОК

Односот на традиционалниот мит со современиот митопоезис може да се согледа преку разгледување на мотивите за мит и митопоезис и преку нивна определба. Односот како што беше покажано низ текстот на овој труд може да се согледа во определбата на односот на митот со јазикот и имагинацијата како клучна категорија во разбирањето за митот и на митопоезисот, но и како битно сврзување на овој однос, ако се смета дека митот и митопоезисот тежнеат кон имагинарно искусување. Основните поента и заклучок кон кои се стремеше трудот беа дека како во митот така и во митопоезисот на Толкин, шемата се повторува, а контекстот е само—определен во рамките на структурата. Резултатите од истражувањето може да се сумираат во следните точки:

1. Генерално, митот е производ на човечката поединечна и колективна егзистенција и се должи на човечкото позиционирање во светот како смртно и конечно суштество. Така, митот е поставување врска на со натприродните светови и исполнување на основниот примордијален исконски копнеж за трансценденција на вообичаениот, профан свет. Преку митот човекот се позиционира во светот и го населува со значења. Во митот и со митот човекот домува во светот и во него соодветно се прилагодува. Смртноста е значаен импулс и мотив за создавање митови и за раскажување приказни. Во основа, во релација со приказната, можно е нејзината функција како што беше покажано преку теоријата на Толкин, да биде бегане од смртта и самото Време, така што со митот се има справување со времето и неговото минување, или поточно, обид времето да се надмине, да се избегне. Митот во неговите традиционални форми и митопоетични конструкции го споделува овој импулс како мотив но и како цел. Исто така, препознавањето на конфликтот на човекот со светот и со божественото е она што е пренесено и раскажано, и како мотив но и како дел од структурата. Митот во таа смисла е ангажирање и активна партиципација во светот, а не негово избегнување или дисторзирање. Функциите што митот во традиционалната форма ги поседува исто ги споделува и митопоејата како своебитна митологија, а нив ги споделува и митопоезисот на Толкин. Ако во современиот свет е доминантен феноменот на дедивинизација и профанизација, во фантазијата посебно може да се најдат одредени конструкции што на некој начин дејствуваат против проектот на разомаѓепсувањето на светот карактеристичен за модерната насока кон елиминирање и демистификација на

светот како поле на дејство на божествени или магични сили. Тука книжевноста е она каде митското тежнее да истрајува, иако не е ограничено на книжевни форми туку напротив води кон повеќе перспективи на модифицирано претставување на неговата присутност. Тие во контекст на митологијата на самиот Толкин се најдени во современата уметност преку можноста за адаптација и рецепција и за отворено читање на неговото дело при што тие обиди се толкувања кон неговиот мит.

2. Митологијата, религијата и поезијата споделуваат битен аспект што ги поврзува и унифицира, а тоа е поетичкиот аспект или творечкото во нив. Тоа е она што општо ги општо на едно тло и што овозможува да бидат насочени едни кон други и што овозможува знаењето што го носат да се пренесува, меѓузаменува, модифицира и кодифицира, репродуцира, трансформира. Традицијата е еден начин на реализација на овие процеси и тоа преку јазикот како медиум на пренос и презентација на искуството. Бидејќи во митот искуството е преточено, тоа може да биде соопштено, и јавно, а не само приватно во приватни конструкции. Како и да е, традицијата овозможува пристап кон митот. Бидејќи е така, митот е партиципативен и е можно да се пренесе неговото значење. Творечкиот принцип на инвенцијата оперативно функционира преку имагинацијата и имагинарното искуство. Фантазијата и имагинација се конципирани и прикажани како доволно способни активности да го достигнат чинот на творење и создавање мит. Така што, инвенцијата е она што ги зема елементите и ги комбинира за да произведе значење, ако традицијата е инклузивна, како што беше покажано. Инвенцијата, како што беше покажано преку примери од творештвото на Толкин, е она што ги поврзува позајмувањата во време и во простор што може да води кон создавање на нова митологија. Така, тој митопоетички процес несомнено инволвира структури што може да се најдат во митологијата како поконкретни изрази во оваа или онаа структурна целина. Ако митот е света сказна што раскажува за светот и во модерната христијанска фантазија може да се најдат обиди да се прераскажува за светото и да се соопшти и актуелизира искуството за светото. На тој начин читателот е насочен кон искусување, доживување, слушање на приказната на тој начин што може посредно да учествува во искуството за светото. И тоа е аспект што може да се најде како заеднички меѓу митологијата во различни форми и во однос со религијата.

3. Во контекст на конкретната митологија што е тема на ова истражување функционира теоријата за сказната на Толкин. Како што беше покажано, оваа теорија посочува кон суштинското за тоа што е една сказна го прави, а тоа е маѓепсаноста или патувањето во опасното царство на *Faërie*. Тоа е можно со создавање секундарни светови кои се потпираат на свои закони и своја „логика“ на функционирање како основани на примарните светови. Еден секундарен свет е успешен доколку достигне структура или доколку нештата во него се направени да бидат соодветни со законите врз основа на кои тој свет се потпира и она што треба да го инволвира читателот или примателот на сказната на секундарниот свет е недоброволното укинување на неверувањето. Целта, како што беше покажано, се состои во речиси истата функција што може митот во различни форми да ја носи, како бегане од смртноста и стегите на времето. Секундарните светови се моќни конструкции што може да водат кон согледување на прекрасната маѓепсаност и значење на светот. Творечкиот принцип на кој се потпираат е повторно она што е типично или поетичко за митологијата и поезијата, тој огромен творечки потенцијал е ослободен од и преку јазикот и поетичната употреба на имињата и нивното значење, секако доколку поетскиот јазик се смета како флексибилен и прилагодлив, односно за јазик погоден за споделување аспекти меѓу митологијата и религијата и, секако, поезијата. Разликата на поетското, митското и религиското со можно унифицирање преку поетичкото е она кон што истражувањето беше насочено како суштинско својство на митотворечкиот процес. Бидејќи е така, самиот Толкин ја воведува теоријата за под-создавање што на некој начин се потпира на теолошки принципи според кои Бог е единствениот вистински творец додека, поетот како мито-творец учествува во божјата креација бидејќи човекот како создадено суштество по сликата на својот Творец исконски го носи капацитетот и желбата да создава. Преку воведувањето на митски фигури како елфовите тој всушност ги испитува имагинарно позитивните и негативните аспекти на смртта и бесмртноста, што води кон поставување на оригинална антропологија, иако ја следи онаа специфична неантропоцентрична митска шематика. Освен тоа, настојува кон самостојни архетипи на кој начин не само што има размена со традиционални шеми и идеи, симболи и архетипи од различни традиции и култури, така има и присутност на нови идеи, модели и архетипи кои дејствуваат во контекстот што митологијата на Толкин им го дава.

4. Космогонискиот мит е она што ги определува понатамошните настани на Средната-земја. Митот инволвира концепт за под-творечка активност на митолошки суштества кои делегираат Божја волја или волја на Едното што го има единствениот врховен вистински капацитет да создава додека овие всушност само под-создаваат или имаат учество во Божјата креација. Приказната раскажува за Големата Музика или светото создавање на космосот преку партиципативен чин или полилог, така што музиката стои како начин преку кој на метафизичко ниво нештата го добиваат своето суштинско постоење. Бидејќи е моќна да даде суштина, музиката низ целиот митолошки корпус е манифестирана во големиот дизајн на секундарниот свет па сè до микроперспективите на приказните и легендите кои се однесуваат на едно конкретно време во конкретно место во историската хронологија на Средната-земја. Уметноста во неговата митологија има висок примат, што и посочува кон создавањето на уметнички мит кој се потпира на фитивни јазици кај кои фоносемантичкиот аспект е битен како за нивната формација, така и за претпоставениот естетски ефект што го даваат. Во релација со христијанскиот мит често е споредувана неговата митологија која иако содржи одредени сличности, сепак не е алегорија на истата што е мошне очигледно од космогонискиот мит каде наместо Логос првично има Песна и каде светот е производ на под-творечки чин под дозвола и супервизија на Едното. Како што беше покажано, секундарниот свет е успешен ако се потпира на свои закони, а не ако алегорично рефлектира вистини или референци од примарниот свет. Затоа, Средната-земја е свет основан врз база на светот во кој сите живееме, но како секундарен свет тој реферира самиот на себе со тоа што има своја сопствена историја и минато. Тоа не спречува тој свет да биде реализиран како митска пред-историја на светот во кој сите живееме како свет во кој Толкин се обидел да покаже како митот и легендата кои ги имал на ум се тотално вистинити. Тоа е така како што беше покажано бидејќи тој имал намера да создаде приказни кои првенствено биле инспирирани од неговите приватни фиктивни јазици. Секако, јазикот е сврзан со сказната и со духот, создавањето јазици ќе повлече создавање сказни. Така, намерата на самиот Толкин била создавање убав јазик, за секундарен прекрасен свет исполнет со меланхолија поради поминувањето на Времето и преминувањето во само сеќавање или легенда, нешто што може навидум да изгледа како алузија кон модерниот свет, но што се должи на реалните космички услови како на примарниот така и на секундарниот свет. Во релација со други митологии, митологијата

на Толкин е покомплетна, не само што актуелизира повеќе општи митолошки теми и структури туку и инволвира идеи кои истовремено струјат во културата на времето во кое е создадена.

5. Тоа е мошне очигледно од концепцијата за прстените и Прстенот кој неалегорично функционира како Машина. Тоа е така бидејќи самиот Толкин не ја преферира алегоријата барем не онаа свесна и намерна алегорија. Секако, неговата приказна во основа може да биде сметана како религиска, но таквата природа лежи во нејзината симболика и емотивна димензија, не во експлицитно религиско чувство или моралните пораки. Затоа, потребно е да се има предвид приказната сама за себе, а не како алегорија на надворешно реферирање кон нешто друго. Така, во неговата митологија Прстенот не реферира на ништо надворешно: кон конкретна реална машина од примарниот свет. Затоа, иако проблемот на моќта како апсолутна моќ што апсолутно корумпира е анахроно модерно *par excellence*, Прстенот го има својот митски контекст како митски предмет што ја претставува опасноста еден да биде пласиран во надворешен објект и последиците од екстернализацијата на моќта и инвестираната волја во предмет со цел да се владее и експлоатира други потчинети поединци.

БИБЛИОГРАФИЈА

1. Augustine Of Hippo. *On The Free Choice of The Will, On Grace and Free Choice, and Other Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
2. - - - . *City of God*. University Of Virginia Library.
3. Auden, W.H. 'At the End of the Quest, Victory.' <http://www.nytimes.com/1956/01/22/books/tolkien-king.html>
4. Auerbach, Erich. *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature*. Trans.by Williard R.Trask. Princeton: Princeton University Press, 2003.
5. Altizer, Thomas J.J. *Godhead and the Nothing*. New York: State University of New York, 2003.
6. Armstrong, Karen. *A Short History of Myth*. Edinburgh: Canongate Books Ltd.,2008.
7. Artigas, Mariano. *The Mind of the Universe: Understanding Science and Religion*. Philadelphia and London: Templeton University Press, 1999.
8. Barfield, Owen. *History in English Words*. London: Faber & Faber 1926.
9. - - - . *Poetic Diction: A Study in Meaning*. Hanover and London: Wesleyan University Press, 1987.
10. Barth, Karl. *Church Dogmatics. Volume III. Part 3*. Trans.by Rev.Prof.G.B.Bromiley et al. Edinburgh: T&T Clark Ltd, 1960.
11. Baltasar, Michaela. 'J.R.R.Tolkien. A Rediscovery of Myth'. *The Tolkien Reader*. Ed.by Jane Chance. Kentucky: University Press of Kentucky, 2004.
12. Benjamin, Walter. *Illuminations. Essays and Reflections*. Trans.by Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1969.
13. Berger, Peter L. Thomas Luckmann. *The Social Construction of Reality*. London: Penguin Books, 1991.
14. Brawley, Christopher Straw. *The Sacramental Vision: Mythopoeic Imagination and Ecology in Coleridge, MacDonald, Lewis, and Tolkien*. Florida State University, 2003.
15. Brisbois, Michael J. 'Tolkien's Imaginary Nature: An Analysis of the Structure of Middle – earth.' *Tolkien Studies Volume II*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2005.
16. Birzer, Bradley J. *Tolkien's Sanctifying Myth: Understanding Middle – earth*. Wilmington: ISI Books, 2002.

17. - - - . 'The "Last Battle" as a Johannine Ragnarök: Tolkien and the Universal'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
18. Blumenberg, Hans. *Work on Myth*. Trans.by Robert M.Wallace. Cambridge: The MIT Press, 1985.
19. Caughey, Anna. 'The Hero's Journey'. *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014.
20. Carpenter, Humphrey. *J.R.R.Tolkien: A Biography*. London: HarperCollins Publishers, 1977.
21. Cassirer, Ernst. *The Myth of the State*. New Haven: Yale University Press, 1946.
22. - - - . *Language and Myth*. Trans.by Susanne Langer. New York: Dover Publications, Inc., 1953.
23. - - - . *Philosophy of Symbolic Forms*. Vol 2. Trans.by Ralp Manheim. New Haven: Yale University Press, 1955.
24. Campbell, Joseph. *The Masks of God: Creative Mythology*. Penguin Compass, 1976.
25. - - - . *The Power of Myth*. New York: Anchor Books, 1991.
26. - - - . *Myths To Live By*. Viking Penguin Inc., 1993.
27. - - - . *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2004.
28. - - - . *A Skeleton Key to Finnegans Wake*. New World Library, 2013.
29. Critchley, Simon. *Things Merely Are. Philosophy in the poetry of Wallace Stevens*. London and New York: Routledge, 2005.
30. Coleridge, Samuel Taylor. *Biographia Literaria*. Project Gutenberg, 2004.
31. Copelston, Frederick. *A History of Philosophy. Volume VII*. New York and London: Image Books Doubleday, 1994.
32. Coup, Lawrence. *Myth*. London and New York: Routledge, 1997.
33. Chance, Jane. *A Mythology of Power*. The University Press of Kentucky, 2001.
34. - - - . 'Queer Hobbits: The Problem of Difference in the Shire' *J.R.R.Tolkien's The Lord of the Rings*. Ed.by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2008.

35. *The Encyclopedia of Fantasy*. Ed. By John Clute and John Grant. Orbit, 1997.
36. Davis, Bill. 'Choosing to Die: The Gift of Mortality in Middle – earth.' *The Lord of the Rings and Philosophy*. Ed.by Gregory Bassham and Eric Bronson.Chicago: Open Court, 2003.
37. Davis, James G. 'Showing Saruman as Faber: Tolkien and Peter Jackson'. *Tolkien Studies Volume V*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2008.
38. Davenport, John J. 'Happy Endings and Religious Hope: *The Lord of the Rings* as an Epic Fairy Tale'. *The Lord of the Rings and Philosophy*. Ed.by Gregory Bassham and Eric Bronson. Chicago: Open Court, 2003.
39. Donovan, Leslie A. 'Middle – earth Mythology: An Overview'. *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014.
40. Dickerson, Matthew.Jonathan Evans. *Ents, Elves, and Eriador. The Enviromental Vision of J.R.R.Tolkien*. Lexington: The University Press of Kentucky, 2006.
41. Douglas Kellner. 'The Lord of the Rings as Allegory: A Multiperspectivist Reading'. *From Hobbits to Hollywood. Essays on Peter Jackson's Lord of the Rings*. Ed.by Ernest Mathijs and Murray Pomerance. Amsterdam and New York: Rodopi, 2006.
42. Donne, John. *The Complete Poems of John Donne*. Ed.by Robin Robbins. Pearson Education Limited, 2010.
43. Derrida, Jacques. *The Gift of Death*. Trans.by David Wills. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1995.
44. Eliade, Mircea. *Sacred and the Profane*. Trans.by Williard R.Trask. New York: A Harvest Book, 1987.
45. Елијаде, Мирча. *Аспекти на митот*. Скопје: Култура, 1992.
46. - - - . *Митот за вечното враќање*. Скопје: Слово, 2007.
47. Eliot, T.S. "Ulysses, Order, and Myth".
http://www.rci.rutgers.edu/~marinos/Eliot_MythicalMethod.html
48. Elwood, Robert. *Politics of Myth. A Study of C.G.Jung, Mircea Eliade, and Joseph Campbell*. State University of New York, 1999.
49. Evans, Jonathan.'The Anthropology of Arda. Creation, theology and the race of Men.' *Tolkien The Medievalist*. Ed.by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003.

50. Eden, Bradford Lee. 'The "music of the spheres". Relationship between Tolkien's *The Silmarilion* and medieval cosmological and religious theory.' *Tolkien the Medievalist*. Ed.by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003.
51. Fowkes, Katherine A. *The Fantasy Film*. West-Sussex: Willey-Blackwell, 2010.
52. Feldman, Burton. Robert D.Richardson. *The Rise of Modern Mythology, 1680 – 1860*. Bloomington & London: Indiana University Press, 1972.
53. Ford, Judy Ann. Robin Anne Reid. 'Councils and Kings: Aragorn's Journey Towards Kingship in J.R.R.Tolkien's *The Lord of the Rings* and Peter Jackson's *The Lord of the Rings*.' *Tolkien Studies Volume VI*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2009.
54. Fornet-Ponse, Thomas. 'Strange and free – On Some Aspects of the Nature of Elves and Men'. *Tolkien Studies Volume VII*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2010.
55. Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism*. Princeton: Princeton University Press, 1971.
56. - - - . *The Double Vision. Language and Meaning in Religion*. Toronto: University of Toronto Press, 1991.
57. Fraizer, James. *The Golden Bough*. The Floating Press, 2009.
58. Flieger, Verlyn. *Splintered Light. Logos and Language in Tolkien's World*. Kindle Edition.
59. - - - . 'Tolkien and The Idea of the Book'. *The Lord of the Rings 1954 – 2004*. Scholarship in Honor of Richard E.Blackwelder. Ed.by Wayne G. Hammond & Christina Scull. Milwaukee: Marquette University Press, 2006.
60. - - - . 'Task and The Music'. *Tolkien Studies Volume VI*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2009.
61. Garth, John. *Tolkien and the Great War*. London: HarperCollins Publishers, 2004.
62. Gould, Eric. *Mythical Intentions In Modern Literature*. Princeton: Princeton University Press, 1981.
63. Greenwood, Linda. 'Love: The Gift of Death'. *Tolkien Studies Volume II*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2005.
64. Graves, Robert. *The White Goddess*. Farar, Straus and Giroux, 1966.
65. Garbowski, Christopher. *Recovery and Transcendence For The Contemporary Mythmaker*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2004.
66. - - - . 'Evil'. *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014.

67. Hart, Trevor. 'Tolkien, Creation, And Creativity'. *Tree of Tales. Tolkien, Literature and Theology*. Ed.by Trevor Hart and Ivan Khovacs. Waco: Baylor University Press, 2007.
68. Hendy, Andrew V. *The Modern Construction of Myth*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
69. Honegger, Thomas. 'The Passing of the Elves and the Arrival of Modernity: Tolkien's Mythical Method'. *Tolkien and Modernity 2*. Ed.by Thomas Honegger & Frank Weinreich. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2006.
70. Holmes, John R. 'Inside a Song: Tolkien's Phonaesthetics'. *Middle – earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Ed.by Bradford Lee Eden. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2010.
71. - - - . *The Lord of the Rings. The Novel Through the New Line Cinema Films. A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014.
72. Holloway, Carson L. 'Redeeming Sub – Creation'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
73. Houghton, John William. 'Augustine in the cottage of lost play. The *Ainulindalë* as asterisk cosmogony.' *Tolkien The Medievalist*. Ed.by Jane Chance. London and New York: Routledge, 2003.
74. Helmes, Randel. *Tolkien's World*. Boston: Houghton Mifflin.
75. Heller, Sophia. *Absence of Myth*. New York: State University of New York Press, 2006.
76. Jackson, Rosemary. *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos Editora, 1986.
77. Jensen, Keith W. 'Dissonance in the Divine Theme: The Issue of Free Will in Tolkien's *Silmarillion*'. *Middle – earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Ed.by Bradford Lee Eden. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2010.
78. Jespersen, Otto. *Language. It's Nature, Development and Origin*. London: George Allen & Unwin LTL, 1954.
79. *J.R.R.Tolkien Encyclopedia. Scholarship and Critical Assessment*. Ed.by Michael D.C.Drout. London and New York: Routledge, 2007.
80. *J.R.R.T: A Film Portrait of J.R.R.Tolkien*. Landseer, 1996, narrated by Judi Dench.

81. Kerry, Paul E. 'Thoughts on J.R.R.Tolkien's *The Lord of the Rings and History*'. *Reconsidering Tolkien*. Ed.by Thomas Honegger. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2005.
82. Kocher, Paul. *Master of Middle-earth*. Del Rey Books, 1977.
83. - - -. *A Reader's Guide to the Silmarillion*. Boston: Houghton Mifflin, 1980.
84. Kline, Karen E. "The Accidental Tourist on Page and on Screen: Interrogating Normative Theories about Film Adaptation". *Literature Film Quarterly* 24.1 (1996).
85. Manlove, Colin N. *Modern Fantasy*. Cambridge: Cambridge University Press, 1975.
86. - - -. *Christian Fantasy from 1200 to the Present*. London: Macmillan, 1992.
87. Mauss, Marcel. *A General Theory of Magic*. Trans.by Robert Brain. London and New York: Routledge, 2001.
88. Mali, Joseph. *The Rehabilitation of Myth: Vico's New Science*. Cambridge:Cambridge University Press, 1992.
89. Malinowski, Bronislaw. *Myth, Science, and Religion and Other Essays*. Glencoe: The Free Press, 1948.
90. Morillo, Stephen. 'The Entwines: Investigating the Spiritual Core of *The Lord of the Rings*'. *The Ring and the Cross. Christianity and The Lord of the Rings*. Ed.by Paul E. Kerry. Lanham: Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
91. Mortimer, Patchen. 'Tolkien and Modernism'. *Tolkien Studies Volume II*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2005.
92. Milburn, Michael. 'Coleridge's Definition of Imagination and Tolkien's Definition(s) of Faery'. *Tolkien Studies Volume VII*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2010.
93. Milton, John. *Paradise Lost and Paradise Regained*. London: Harper Press, 2011.
94. Müller, Max. *Lectures on The Science of Language Volume I*. London: Longmans, Green, And Co., 1885.
95. - - -. *Comparative Mythology*. London: George Routledge and Sons Limited.
96. Neumann, Erich. *The Great Mother*. Trans.by Ralph Manheim. Princeton: Princeton University Press, 1963.
97. Lang, Andrew. *Custom and Myth*. London: Longmans, Green, and Co., 1884.

98. Langer, Susanne. *Philosophy in a New Key*. The New American Library, 1954.
99. Levy–Strauss, Claude. *Structural Anthropology*. Trans.by Claire Jacobson and Brooke Grundfest Schoepf. New York: Basic Books, Inc., 1963.
100. Lewis, C.S. *A Preface to Paradise Lost*. London: Oxford University Press, 1961.
101. - - - . *An Experiment in Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1961.
102. - - - . *Selected Essays and Articles*. Electronic edition 2000.
103. Лукач, Ѓерѓ. *Теорија на романот*. Скопје: Македонска книга, 1978.
104. Otto, Rudolf. *The Idea of the Holy*. Trans.by John W.Harvey. London: Oxford University Press, 1936.
105. Pask, Kevin. *The Fairy Way of Writing. Shakespeare to Tolkien*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 2013.
106. Phelpsstead, Carl. 'Myth – making and Sub – creation.' *A Companion to J.R.R.Tolkien*. Ed.by Stuart D.Lee. West Sussex: Willey Blackwell, 2014.
107. Purtill, Richard L. *Lord of the Elves and Eldils. Fantasy and philosophy in C.S.Lewis & J.R.R.Tolkien*. Michigan: The Zondervan Corporation, 1974.
108. Plato. *The Republic*. Trans.by Tom Griffith. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
109. Reid, Robin Anne. "Tree and Flower, leaf and grass: The Grammar of Middle–earth in The Lord of the Rings." *Fantasy Fiction Into Film*. Ed.by Leslie Stratyner James R. Keller. Jefferson: McFarland & Company, Inc.Publishers, 2007.
110. Reilly, R.J. 'Tolkien and the Fairy Story'. *Understanding The Lord of the Rings*. Ed.by Rose A.Zimbardo and Neil D.Isaacs. New York: Houghton Mifflin Books, 2004.
111. Rateliff, John D. 'And All the Days of Her Life Are Forgotten. The Lord of the Rings as Mythic Prehistory'. *The Lord of the Rings 1954 – 2004*. Scholarship in Honor of Richard E.Blackwelder. Ed.by Wayne G. Hammond & Christina Scull. Milwaukee: Marquette University Press, 2006.
112. Rosebury, Brian. *Tolkien: A Cultural Phenomenon*. Hampshire: Palgrave Macmillan, 2003.
113. Robbins, Bruce. 'Enchantment? No Thank You!' *The Joy of Secularism*. ed by George Levine. Princeton: Princeton University Press, 2011.

114. Richards, Darielle. 'J.R.R.Tolkien: A Fortunate Rhythm'. *Middle – earth Minstrel. Essays on Music in Tolkien*. Ed.by Bradford Lee Eden. Jefferson: McFarland & Company Inc., Publishers, 2010.
115. Saussure, Ferdinand de. *Course In General Linguistics*. Trans.by Wade Baskin. Ed.by Perry Meisel and Haun Saussy. New York: Columbia University Press, 1959.
116. Schelling, F.W.J. *A Historico–Critical Introduction to the Philosophy of Mythology*. Translated by Sydney Grew, 1989.
117. Theodore Shick. 'The Cracks of Doom: The Threat of Emerging Technologies and Tolkien's Rings of Power'. *The Lord of the Rings and Philosophy*. Ed.by Gregory Bassham and Eric Bronson. Chicago: Open Court, 2003.
118. Singer, Peter. *Practical Ethics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
119. Smith, Ross. 'Fitting Sense to Sound: Linguistic Aesthetics and Phonosemantics in the Work of J.R.R.Tolkien'. *Tolkien Studies Volume III*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2006.
120. - - - . *Inside Language*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2007.
121. Shank, Derek.'The Web of Story': Structuralism in Tolkien's "On Fairy-stories". *Tolkien Studies Volume X*. West Virginia University Press, 2012.
122. Slack, Anna. 'Slow – Kindled Courage. A Study of Heroes in the Works of J.R.R.Tolkien.' *Tolkien and Modernity 2*. Ed.by Thomas Honegger & Frank Weinreich. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2006.
123. Shippey, Tom. *The Road to Middl–earth*. London: Grafton, 1992.
124. - - - . *Author of the Century*. London: HarperCollins Publishers, 2000.
125. - - - . *Roots and Branches. Selected Papers on Tolkien*. Ed.by Thomas Honegger. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2007.
126. Sturch, Richard. *Four Christian Fantasists. A Study of the Fantastic Writings of George MacDonald, Charles Williams, C.S.Lewis and J.R.R.Tolkien*. Zurich and Berne: Walking Tree Publishers, 2001.
127. Tatarkiewicz, Władisław. *A History of Six Ideas*. Trans. by Christopher Kasparek. Melbourne International Philosophy Series, 1980.
128. *The Poetic Edda*. Translated from the Icelandic by Benjamin Thorpe. Lapeer: The Northverg Foundation Press, 2004.
129. *The Mabinogion*. Trans.by Lady Charlotte Guest. 2002 Blackmask Online.

130. Тодоровска, Марија. *Дијаболичната природа на светото*. Дис. Универзитет „Св.Кирил и Методиј“, Филозофски факултет, Скопје, 2013.
131. Tolkien, Christopher. My Father's "Eviscerated" Work – Son of Hobbit Scribe J.R.R.Tolkien Finally Speaks Out. <http://www.worldcrunch.com/culture-society/my-father-039-s-quot-eviscerated-quot-work-son-of-hobbit-scribe-j.r.r.-tolkien-finally-speaks-out/hobbit-silmarillion-lord-of-rings/c3s10299/#.VVGj1Y6qqkp>.
132. Tolkien, J.R.R. 'Beowulf: Monster and the Critics'. *Proceedings of the British Academy* 22, (1936): 245-95.
133. - - - . *On Fairy-Stories. The Tolkien Reader*. New York: Ballantine Books, 1966.
134. - - - . *Beowulf: The Monster and the Critics and Other Essays*. Ed.by Christopher Tolkien. London: George Allen and Unwin, 1983.
135. - - - . *The Lays of Beleriand*. Ed.by Christopher Tolkien. New York: Del Rey Books, 1994.
136. - - - . *Morgoth's Ring*. Ed.by Christopher Tolkien. London:HarperCollins Publishers, 1994.
137. - - - . *The Shaping of Middle-earth*. Ed.by Christopher Tolkien. New York: Del Rey Books, 1995.
138. - - - . *The Lost Road and Other Writings*. Ed.by Christopher Tolkien. New York: Del Rey Books, 1996.
139. - - - . *The Silmarillion*. London: HarperCollins Publishers, 1999.
140. - - - . *Letters of J.R.R. Tolkien*. Ed. by Humphrey Carpenter and Christopher Tolkien. London: George Allen & Unwin, 2000.
141. - - - . *The Fellowship of The Ring*. London: HarperCollins Publishers, 2008.
142. - - - . *The Two Towers*. London: HarperCollins Publishers, 2008.
143. - - - . *The Return of The King*. London: HarperCollins Publishers, 2008.
144. - - - . 'Fate and Free Will'.*Tolkien Studies Volume VI*. Ed.by Douglas Anderson et al. Project Muse, 2009.
145. - - - . 'Mythopoeia'.<http://home.agh.edu.pl/~evermind/jrrtolkien/mythopoeia.htm>
146. Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. 2.edición. Mexico: Premia editora de libros, 15, 1982.
147. *The Saga of the Volsungs*. Trans.by Jesse L.Byock. London: Penguin Books, 1999.

148. *The Lord of the Rings*. Extended Movie Trilogy 2001–2005 with Additional Documentaries. Dir.by Peter Jackson. Script by Fran Walsh, Philippa Boyens and Peter Jackson. Ian Mckellen, Elijah Wood, Sean Astin, Liv Tyler, Viggo Mortensen, Cate Blanchett, Christopher Lee. New Line Cinema. Wingnut Productions, New Zealand.
149. Tolley, Clive. 'Is it relevant? Old English influence on The Lord of the Rings.' *Beowulf and the Other Stories. An Introduction*. Ed.by Richard North and Joe Allard. London and New York: Routledge, 2014.
150. Vico, Giambattista. *The New Science*. Trans.by Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch. London: Cornell University Press, 1948.
151. Walker, Steve. *The Power of Tolkien's Prose*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
152. Webber, Max. *Essays in Sociology*. New York: Oxford University Press, 1946.
153. Wheelwright, Phillip. 'Notes on Mythopoeia'. The Sewanee Review. Vol 59, No.4. The John Hopkins University Press. (574 – 592), 1951.
154. - - - . *Metaphor and Reality*. Bloomington and London: Indiana University Press, 1962.
155. Цепароски, Иван. *Естетика на возвишеното*. Скопје: Магор, 2008.
156. Zlosnik, Sue. 'Gothic Echoes.' *J.R.R.Tolkien's The Lord of the Rings*. Ed.by Harold Bloom. New York: Infobase Publishing, 2008.
157. Zettersten, Arne. *J.R.R.Tolkien's Double Worlds and Creative Process*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.