

# Romansa Northropa Fryea u Gospodaru prstenova i Zvezdanim ratovima

---

**Novosel, Mihael**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2016**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet u Rijeci**

*Permanent link / Trajna poveznica:* <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:186:957563>

*Rights / Prava:* [In copyright](#)/[Zaštićeno autorskim pravom.](#)

*Download date / Datum preuzimanja:* **2025-03-04**



*Repository / Repozitorij:*

[Repository of the University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences - FHSSRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET**

**Mihael Novosel**

**Romansa Northropa Fryea u *Gospodaru prstenova* i  
*Zvezdanim ratovima***

**(DIPLOMSKI RAD)**

**Rijeka, 2016.**

SVEUČILIŠTE U RIJECI  
FILOZOFSKI FAKULTET U RIJECI  
Odsjek za kroatistiku

Mihael Novosel  
Matični broj: 0009060558

Romansa Northropa Fryea u *Gospodaru prstenova* i  
*Zvezdanim ratovima*

DIPLOMSKI RAD

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost  
Mentor: dr. sc. Dejan Đurić

Rijeka, 14. prosinca 2016.

## SADRŽAJ

1. UVOD.....	1
2. TEORIJA MITA.....	3
2.1. Mit ljeta: romansa .....	7
2.2. Mit jeseni: tragedija .....	13
3. <i>MYTHOVI</i> U SUVREMENIM FANTASTIČNIM I ZNANSTVENO-FANTASTIČNIM DJELIMA .....	18
3.1. <i>Gospodar prstenova</i> .....	32
3.1.1. Romansa.....	38
3.1.2. Pustolovina u obliku alegorije .....	61
3.2. <i>Zvezdani ratovi</i> .....	75
3.2.1. Originalna trilogija kao mit ljeta.....	78
3.2.2. <i>Prequel</i> trilogija kao mit jeseni.....	85
4. ZAKLJUČAK.....	91
SAŽETAK .....	93
POPIS LITERATURE.....	94

## 1. UVOD

Postoje pripovjedne kategorije književnosti koje obuhvaćaju širi pojas od uobičajenih podjela književnosti na književne žanrove ili rodove kao što su: lirika, epika i drama te u posljednje vrijeme diskursni književni rodovi koji su se s pravom počeli zasebno odvajati. Kako navodi Frye u svojoj knjizi *Anatomija kritike*, četiri su takve kategorije: romantička, tragička, komička i ironijska ili satirička. Svojstva nabrojanih kategorija isprepliću se kroz navedene žanrove i rodove te dospijevaju na sam vrh podjele književnosti. Frye ih stoga nadalje naziva predgeneričkim elementima književnosti, točnije mitovima (*mythoima*) ili generičkim radnjama. Takvi su se predgenerički elementi kroz književna razdoblja i epohe razvijali i nadograđivali ovisno o načinu funkcioniranja društva, ovisno o novim pripovjednim tehnikama i inovacijama koje su obilježile pojedino doba te se naposljetku mogu sagledavati kroz šest faza koje navodi Frye za svaki od spomenutih *mythoa*, koji se u današnje vrijeme mogu sjediniti u jednu cjelokupnu fazu s ponekim modernim preinakama.

Northrop Frye pronalazi blisku vezu između romanse i suvremenih popularnih forma koje su bazirane na uspješnoj formuli koja može biti ponavljanja do u besvijest. Takvo se epizodično ponavljanje lako pronalazi u kompleksnijim formama kao što su romansa i ostali navedeni *mythoi* pa je stoga Frye vrlo lako povezoao romansu i suvremena popularna djela, odnosno forme. (Fuchs 2004: 124)

U *Zvezdanim ratovima* idealnog će junaka, odnosno viteza sa željeznim mačem, zamijeniti vitez sa svjetlosnim mačem koji će, osim kršćanskog kanona biti utemeljen i na istočnim vjеровanjima, mudrog će čarobnjaka zamijeniti stari i plemeniti *jedi* vitez, dok će lik, koji će družinu za vrijeme pustolovine (osvrnemo li se posebice na sanjarsku romansu) upućivati na zbiljski život i razbijati sanjarije likova što ih okružuju, u ovome slučaju biti krijumčar. Usmjerenošću na trilogiju *Gospodara prstenova*, uočiti će se s lakoćom da

trilogija u mnogočemu priliči klasičnim fazama romanse, ali ponekad postoje elementi priče kada bi se moglo Prstenovu družinu bolje sagledavati kao jednog junaka protiv neprijatelja, a katkad postoje trenuci kada bi se moglo pojedine junake izdvojiti iz nje i same ih usmjeriti na sukob s jednim od važnijih neprijatelja. Bilo da se okoristi primjer Froda koji je u kršćanskoj simbolici zamijenio lik Isusa Krista ili pak Gandalfa kojeg se može dvojako tumačiti: i kao mudrog lakrdijaškog čarobnjaka i kao presliku spomenutog Krista, Sivog Hodočasnika; te Aragorna kao istinskog Kralja Iscjelitelja, može se primijetiti da njih trojica imaju i zasebne neprijatelje s kojima su se sukobili i sukobljavali tijekom pustolovine pa ta tri junaka često krađu mjesta jedan drugome. Svu se trojicu može smatrati junacima ili kolektivnim junakom romanse uključujući i nekolicinu ostalih o kojima će kasnije biti riječi.

Faze se romanse (ali i ostalih mitova koji se neće detaljnije obrađivati) u spomenutim modernim djelima sjedinjuju u jednu cjelovitu fazu i variraju od faze do faze svojim novim elementima a zbog kojih nastaju i varijacije od – nazovimo ih u ovom smislu tako – kanoničkih faza romanse ili bilo kojeg drugog mita, primjerice i tragedije o kojoj će također biti opširnije riječi. Ponekad će zbog 'inovacija' koja faza, ili barem djelomično koji važan element spomenute faze, jednog mita biti uočena ili uočen u drugom mitu (što je i za očekivati pošto i sam Frye navodi da su prve tri faze romanse iste kao i prve tri faze tragedije te obratno, i posljednje tri komedije i ironije te obratno) ili će koja faza romanse ili tragedije biti u čemu drugačija od one koju spominje Frye ili neće biti odviše zastupljena, dok će se s druge strane, najčešće treća faza, protegnuti niz cijelo djelo, posebice zato što se odnosi na pustolovinu koje ima više nego dovoljno u spomenutim djelima: *Gospodaru prstenova* i *Zvijezdanim ratovima*.

## 2. TEORIJA MITA

Mit dolazi od grčke riječi *mýthos* što znači riječ ili priča: priča iz narodne tradicije koja govori o nadnaravnim bićima i junacima, a može biti stvarna ili izmišljena; često uključuje kakve kulturne obrasce i duboke osjećaje na neutemeljenim vjerovanjima. (*Hrvatski jezični portal*)

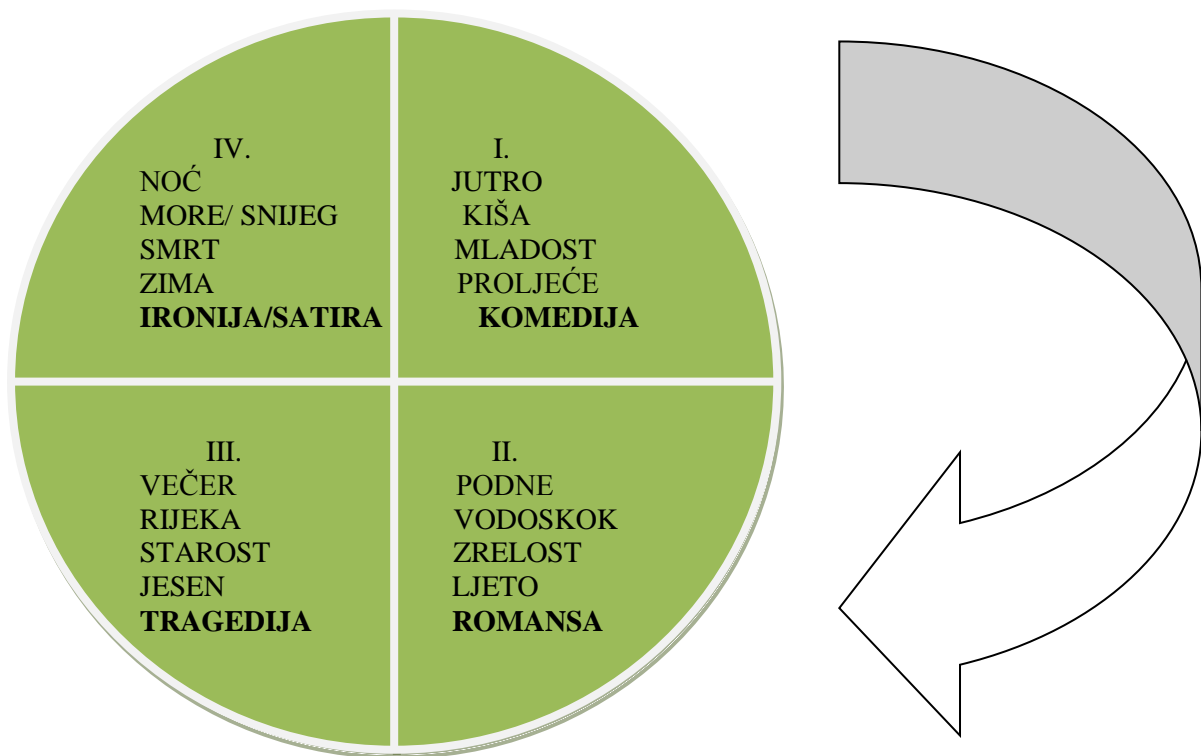
U mitu su junaci uvijek božanska bića što pridonosi i kanonizaciji i većem štovanju te pripovijesti. Grčkim nazivom mita okoristio se i Northrop Frye – *mythoi* – za generičke radnje. Mit posjeduje metaforičku strukturu u kojoj se projicira stalan život, ali ne i proces života. „Analogije nevinosti i iskustva predstavljaju prilagodbu mita prirodi: one nam ne daju grad *kao takav* i vrt *kao takav* u konačnu ispunjenju ljudske vizije, nego proces gradnje i sađenja. Temeljni oblik procesa je cikličko kretanje, smjenjivanje uspjeha i pada, napora i počinka, života i smrti, što je ritam procesa.“ (Frye 2000: 181) Primjer tomu su različiti oblici kružnog ili cikličkog kretanja u kojima je naznačeno prilagođavanje mita prirodi.

Frye navodi da se spomenuta ciklička kretanja rasprostiru unutar nekoliko svjetova: božanskog, ognjenog, ljudskog, životinjskog, biljnog, civiliziranog i vodenog. U božanskom se svijetu središnji proces ili kretanje odnosi na smrt i ponovno rođenje ili iščeznuće i povratak ili utjelovljenje i uzmak boga. U ognjenom se svijetu nebeskim tijelima priskrbuju tri važna ciklička ritma: svakodnevno putovanje sunce-boga, tajanstveni prolazak kroz tamu donjega svijeta te povratak na polazište. Takvi ciklički ritmovi mogu se promatrati iz pogleda lunarnog ciklusa i suncostajnog ciklusa koji se utjelovljuje u kršćanskoj književnosti. Ljudski je svijet na pola puta između duhovnog i životinjskog, a to se dvojstvo odražava u cikličkim ritmovima: s jedne je strane ljudski svijet zaokupljen maštenim ciklusom, odnosno životom na javi i u snu, a s druge je strane oprečan Sunčevom – tu se pobuđuje ono životinjsko u čovjeku: „titanski libido se budi kad Sunce spava, a svjetlo dana često je tama želje.“ (Frye 2000:

182) Životinjski životi (ponekad slično podložni i ljudski) često sugeriraju tragički životni proces pa je životinjski svijet zaokružen tragičkim cikličkim kretanjem koji najčešće započinje nesretnim slučajem, žrtvom, okrutnošću ili kakvom prijekom nužnošću. Godišnja doba su odlika biljnog svijeta koja nam omogućava ciklus predstavljen kakvim božanskim likom koji često umire na izmaku tj. izmjeni godišnjih doba: umire za vrijeme žetve ili berbe, a rađa se u proljeće. Civilizirani život često se spaja s ciklusom rasta, zrelosti, opadanja, smrti i ponovnog rođenja u drugom pojedinačnom obliku što u mnogome priliči božanskom svijetu samo što se u božanskom bog uvijek rađa istim, a čovjek u 'civiliziranom' ne. Svijet se vode, odnosno simbolika vode, sastoji od ciklusa koji započinje od kiše do izvora, nastavlja se od izvora i vodoskoka do potoka i rijeka, od rijeka do mora ili zimskoga snijega i onda sve iznova. Frye je, dakle, naveo sedam kategorija pjesničkih slika koje se poistovjećuju navedenim svjetovima, a u kojima se nalaze nabrojani različiti oblici cikličkog kretanja važni za poimanje prilagođavanja mita prirodi. (Frye 2000: 181)

Ti se ciklički simboli obično dijele na četiri glavne faze kao uostalom i na četiri godišnja doba: proljeće, ljeto, jesen i zima; nadalje četiri razdoblja dana: jutro, podne, večer i noć; četiri aspekta ciklusa vode: kiša, vodoskok, rijeka, more ili snijeg; i četiri razdoblja života: mladost, zrelost, starost i smrt. (usp. Frye 2000) Podjele spomenutih faza mogu se poistovjetiti s mitovima koje spominje Frye (komedija, romana, tragedija i ironija), a da bude što jasnije, takvo što može se prikazati grafički u obliku kružnice podijeljene na kvartale kao što je i godina podijeljena na godišnja doba:





Nadalje, prirodni se ciklus dijeli na svoj gornji i donji pol, s time da je gornji pol svijet romanse i analogije nevinosti, a donji svijet 'realizma', odnosno analogije iskustva. Iz toga proizlaze četiri glavna tipa mitskog kretanja: unutar romanse tj. unutar nevinosti, unutar iskustva, prema dolje i prema gore. Silazno je kretanje tragičko kretanje: kolo sreće spušta se od nevinosti prema *hamartii*, a od *hamartie* prema propasti. Uzlazno je kretanje komičko kretanje, od prijetećih zamršaja prema sretnom završetku i općenito pretpostavci o postdatiranoj nevinosti u kojoj svi žive sretno do vijeka. Likovi se stoga kroz četiri *mythoa* opisuju ovako:

„U romansi su likovi još uvijek umnogomu likovi iz sna; u satiri naginju karikaturi; u komediji se njihovi postupci obrću tako da odgovore zahtjevima sretnog završetka. U punoj tragediji glavni su likovi osamostaljeni od sna, a to

osamostaljenje istodobno je ograničenje stoga što je prisutan prirodni poredak.“  
(Frye 2000: 234)

Frye smatra da se struktura zapleta u grčkoj Novoj komediji proteže unedogled i biva temeljnim obrascem za većinu komedija sve do naših dana, prepreke junakovim željama tvore radnju komedije, a nadvladavanje istih stvara komičko razrješenje. (Frye 2000: 186) Komedija će spram romanse uključivati što više ljudi oko kojih će se bazirati splet spontanih, slučajnih i smiješnih okolnosti dok će se romana više usredotočiti na pojedinca i njegov sanjarski svijet. Frye navodi da se tri tipa komičkih likova *alazon* ili varalica, *eiron* ili samopodcjenitelj i *bomolochos* ili lakrdijaš mogu pronaći i u drugim mitovima: posebice tip *eirona* kao dobronamjerne osobe, lukavog roba ili proroka te junaka i junakinje, ali i tip *alazona*, posebice u tragediji. (usp. Frye 2000) U romansi se može uočiti njezina opća dijalektička struktura: likovi su ili za potragu ili protiv, ako pomažu – idealizirani su, ako odmažu – karikirani su. U romansi borba između junaka i njegova neprijatelja odgovara komičkom nadmetanju *eirona* i *alazona*. Nadalje, karakterizacija je tragedije vrlo slična karakterizaciji komedije. (usp. Frye 2000) Obično tragički junak pripada skupini *alazona*: on je varalica jer samog sebe obmanjuje, isprva je polubožanska ličnost koja se kasnije pretapa u ljudsku stvarnost. (usp. Frye 2000)

Kada bi se parodirala romana pristupalo bi joj se iz smjera ironijskog mita. Primjeri su za formu ironične romanse razni, a neki od najpoznatijih djela su: *Hearthbreak Tango* Manuela Puiga, *Aunt Julia and the Scriptwriter* Maria Vargasa Llosae i *The French Lieutenant's Woman* Johna Fowlesa. (Fuchs 2004: 129) Za ironiju ili satiru važna je duhovnost, ali i humor koji je zasnovan na fantaziji ili osjećaju grotesknog i besmislenog. Razlučiti ironiju od satire i obratno najlakše je kada na umu imamo poimanje da je satira ratoborna ironija. (Frye 2000: 253)

Frye smatra da su komedija, romana, tragedija i ironija epizode jednog sveukupnog mita potrage, pa se tako epizode djelomično i sadržavaju: komedija

može u sebi sadržavati potencijalnu tragediju, romana može sadržavati komičke likove, ironija parodira romanu i tako u nedogled. (Frye 2000: 219) Nadolazeća poglavlja više će se usmjeravati na romanu i tragediju, dok će se ironija i komedija zanemariti, ali dakako, ne u potpunosti zato što se elementi i jedne i druge pronalaze u strukturama romanse i tragedije.

## 2.1. Mit ljeta: romana

Kolanović tumači da se naziv romanse u originalnoj upotrebi koristio za tekstove koji su proizašli iz francuskog feudalizma iz 12. st., a ponajviše se odnosio na viteške tekstove koji su najčešće bili na narodnom, u ovom slučaju francuskom, odnosno romanskom jeziku koji se razlikovao od službenog latinskog. „Kako se navodi, *enromancier*, *romançar*, *romanz* značilo je prevesti knjige na narodni jezik ili pisati knjige na narodnom jeziku. Tako na starom francuskom *romant*, *roman* znači 'uglađena romanca u stihu' i doslovno 'popularna knjiga' na narodnom jeziku, što na svojevrsan način odražava napetosti 'pučkog' i 'aristokratskog' upisanog u romanu.“ (Kolanović 2006: 332) Kasnije se, u 17. st. naziv romanse upotrebljava za označavanje većih fikcijskih djela koja izbjegavaju realizam tadašnje proze pa kako navodi i sam Frye: „Romansa je od svih književnih oblika najbliža snu o ispunjenju želja te stoga ima u društvenom smislu čudnovato paradoksalnu ulogu.“ (Frye 2000: 212)

Fuchs naglašava da djela koja u sebi imaju formu romanse nisu marginalizirana samo na ljubavne strategije, već u sebi sadržavaju ostale popularne žanrove kao što su: znanstvena fantastika, fantastika, špijunske priče, vestern te ostali žanrovi koji u sebi sadržavaju idealiziranog heroja koji je ustao protiv društva i čiji je progres kontinuirano unazađen umetnutim epizodama, odnosno odgodama 'glavne priče'. (Fuchs 2004: 128)

Romansa je sukob gornjeg i donjeg svijeta, odnosno idiličnog i neidiličnog svijeta pa se često kroz društvene staleže u povijesnim razdobljima

projicirao neki oblik romanse gdje su junaci bili čestiti, lijepi i hrabri, prikazani na vrhuncu života, a njihovi su neprijatelji, hulje, starci i pokvarenjaci bili prikazani na zalasku života, unakaženi i obilježeni fizičkim izgledom. Neprijatelji su uvijek pokušavali junakov uspon prizemljiti. Frye navodi da su to opće značajke viteške romanse u srednjovjekovlju, aristokratske u renesansi i građanske nakon 18. st. te revolucionarne u suvremenoj Rusiji, ali takva se opća značajka može pronaći i u suvremenijim romansama o kojima će kasnije biti riječi. (Kolanović 2006: 332) Kolanović navodi da je u 20. st. teorija književnosti romansu etiketirala kao antičku proznu fikciju iz 2. i 3. st. pr. n. e., što potvrđuje i Beer koji smatra da romanca nastankom datira prije europske književnosti 12. st. te navodi: „povijest romanse bit će u određenom smislu bilježenje dekadencije, jer je pojam danas izjednačen s masovno proizvedenom književnošću i časopisima poput *True Romances* namijenjenima 'emocionalno osiromašenoj publici'.“ (Kolanović 2006: 333)

Kolanović također smatra da bi se u književnoteorijskim pregledima pojam romanse kao samostalnog žanra morao razlikovati od romanse kao elementa ili kvalitete književnog djela, a to se već moglo uočiti u 19. st. gdje se žanr u značenju oblika 'gotičke romance' suprotstavio, ali i izazvao francuski roman realizma. Autorica nadodaje da u polju domaće humanistike prozni žanr romanse nije doživio neku značajniju razradbu: neki rječnici prave razliku između romance i romanse gdje, ukratko, romancu smatraju lirsko-epskom pjesmom, a romansu sentimentalnim ljubavnim događajem, dok se u nekim rječnicima pojmovi i izjednačavaju. (Kolanović 2006: 332)

„Beer tvrdi kako je roman više zaokupljen reprezentacijom i interpretacijom poznatoga svijeta, a romana njegovim skrivenim snovima, dok Frye navodi kako roman karakterizira realistična reinterpretacija romanse u većem suglasju sa svakodnevnim iskustvom.“ (Kolanović 2006: 342) Problem je u tome što se romana u posljednjih nekoliko stoljeća pretvorila u roman pa se nadalje koristi jedna riječ za oba pojma.

Romani koji u sebi sadržavaju formu romanse bazirani su na ideji emocionalne pravde. Na kraju priče dobri su ljudi u svijetu uvijek nagrađeni, dok su loši protjerani: takvo što lako se može prepoznati u *Gospodaru prstenova*. Nadalje, završetak takvih romana trebao bi biti takvim da se čitači nakon pročitano djela osjećaju dobro, da su emocionalno zadovoljeni kakvim optimističnim završetkom. (Fuchs 2004: 125)

Opširnije studije o romansi pisali su: Frye, Jameson i Radway s time da se ovdje daje prednost djelu *Anatomija kritike* Northropa Fryea koji je romansi posvetio značajan analitički prostor smatrajući je modusom – kategorijom širom od uobičajenog pojma žanra što se u samom otvaranju teme već spomenulo: „Frye donosi podjelu verbalnog iskustva na dva tipa: mitsko (*mythical*) i bajkovito (*fabulous*), koje razlikuje prije svega s obzirom na njihovu društvenu funkciju. Dok je za tvorevine koje čine prvi tip verbalnog iskustva (mitovi, *myths*), kako navodi Frye, karakteristična visoka simbolička vrijednost jer prikazuju teme od primarne važnosti za određeno društvo, za druge je karakteristična niža simbolička vrijednost u društvu jer obuhvaćaju imaginacijske potrebe zajednice te imaju za funkciju u prvom redu zabaviti njihove recipijente. Dok je u prvom tipu verbalnog iskustva Frye pridružio simboličko značenje 'svetog', drugima je pridružio značenje 'svjetovnog'.“ (Kolanović 2006: 335)

Važan je element zapleta u romansi pustolovina koja je prikazana kao procesualan oblik rascjepkan u sekvence koje se kasnije objedinjuju u jednu veću i završnu pustolovinu koja okončava ciljem koji je bio zadan na samom početku puta. Pustolovine mogu biti nanizane u beskonačnost (okoristimo li se sada primjerom nekog stripskog izdanja ili pak kraćih priča o nekom junaku koje izlaze svaki tjedan ili mjesec, točnije, bilo kojih priča koje izlaze epizodno), ali nijedna se knjiga ne može mjeriti s kontinuitetom pustolovina koje idu u beskraj, već se romansa u knjizi ograničava na slijed manjih pustolovina koje tvore jednu glavnu, naposljetku i završnu pustolovinu a koja je najavljivana od

sama početka. Takva se glavna pustolovina naziva potragom koja prema Fryeu ima tri, točnije, četiri etape: *agon* ili sukob, *pathos* ili borbu na život i smrt, *anagnorisis* ili prepoznavanje, priznavanje junaka te *sparagmos* ili rastrgavanje – etapa koja je dodana naknadno, a zapravo prethodi etapi *anagnorisisa* (junaka treba prvo rastrgati, ubiti, da bi ga se kasnije moglo prepoznati u obliku kakva sveca, besmrtnika: priznatog junaka kojeg se zlo boji). (Frye 2000: 219)

Dolazi se do toga da je središnja bit pustolovine potraga koja romansi daje dijalektički oblik zato što je sve usredotočeno na junaka ili protagonista i njegova neprijatelja ili antagonista, točnije na njihov sukob. Kroz prirodne cikluse dade se uočiti da je junak uvijek opisan kao proljeće, zora, red i plodnost, snaga i mladost, daju mu se atributi osobe koja je zorna i čedna, lijepa i pravedna i napose predodređena za junačka djela, dok je neprijatelj oličenje zime, tame, zbrke, jalovosti i starosti. Lako je uočljivo da su u romansi likovi prikazani kao šahovske crno-bijele figure, no tomu nije uvijek tako: promotre li se kakva suvremenija djela, kao što su npr. *Gospodar prstenova* i *Zvezdani ratovi*, uočiti će se da se šablonizirana verzija romanse upotpunjuje nekim drugim elementima koji nisu tipični za nju, a koji nadalje odudaraju i od ostalih mitova.

Također je zanimljivo što su neprijatelj i junak u romansi obični ljudi (a samim time se i romansa razlučuje od mita), ali kako se pustolovina – potraga bliži kraju i jedan i drugi mogu i/ili počinju poprimati božanstvene attribute. Junaka se veliča, dok neprijatelj poprima demonska obilježja. „Stoga je junak romanse analogan mitskom Mesiji ili izbavitelju koji dolazi iz nekog gornjeg svijeta, a njegov je neprijatelj analogan demonskim silama nekog donjeg svijeta.“ (Frye 2000: 214) Ostali su likovi u romansi grupirani oko dva centra, odnosno oko junaka ili njegova neprijatelja.

Romansa ima šest razlučivih faza od kojih se prve tri poistovjećuju prvima trima fazama iz tragedije, a slijedeće tri, posljednjim trima fazama iz komedije. Može ih se redom nabrojati ovako: mit o rođenju junaka, nevina

mladost junaka, tema potrage (često i najdulja faza), sretno društvo, drugačiji pogled na svijet nakon promjena te *penseroso* odnosno raspadanje društva. (Frye 2000: 225)

Prva faza stvara mit o rođenju junaka. Junak je u romansi često tajanstvena podrijetla, njegovi su roditelji nepoznati ili skriveni te se kasnije otkrivaju, a ponekad ne u potpunosti.

„Tek rođeni junak često biva stavljen u kovčeg ili škrinju što plovi morem, kao u priči o Perzeju; odande dopluta na žalo, kao u uvodnoj riječi u *Beowulfu*, ili biva izbavljen iz trstike i šaša na obali rijeke kao u priči o Mojsiju. Krajolik s vodom, čamcem i trskama javlja se na početku Danteova uspona na brijeg Čistilišta, s mnogim natuknicama kako je u tom stadiju duša novorođenče. Na kopnu dijete može biti izbavljeno od životinje ili ga ona spašava, a mnoge junake othranjuju životinje u šumi sve dok ne odrastu. Kad Goetheov *Faust* krene u potragu za svojom Helenom, pretražuje trske uz Penej i nalazi kentaura koji ju je na leđima odnio na sigurno mjesto dok je bila dijete.“ (Frye 2000: 225)

Frye nadalje navodi da je, s psihološke strane gledano, ta slika povezana s embrijem u maternici – jer se svijet nerođenih često smatra tekućinom. (Frye 2000: 225)

Druga faza dovodi do nevine mladosti junaka. Ta se faza prikazuje kao pastoralni svijet, ugodan šumski krajolik, pun proplanaka, livada, polja i potoka te šarenila boja. Za ovakvu je fazu i prilika piscu da upozna čitaoca s materijalnim podacima epohe kao što su način i stil odijevanja likova i ostalih materijalnih detalja i ikoničkih reprezentacija kojima bi referirao na utiskivanje fikcije u stvarnost. „Često je to svijet čarobnog ili poželjnog zakona, a sklon je usredotočiti se na mladahnog junaka, još uvijek u sjeni roditelja, okruženoga jednako mladim pratiocima“ (Frye 2000: 227). Ova je druga faza, ističe Frye, usko povezana s pričom o Edenu odnosno edenskom vrtu pa je u kasnijim fazama često prikazivano izgubljeno djetinjstvo, odnosno sretno vrijeme, nevinna ljubav koja prethodi vjenčanju te seksualne prepreke.

Treća je faza uobičajena tema potrage utkane u ogromnoj pustolovini koja je, kako je već bilo napomenuto, i procesualna i sekvencijalna. Likovi se susreću s raznim neprijateljima koji obično nose nemoralne poruke ili su unakaženi zbog raznih grijehova. Susreću se i s raznim prirodnim nepogodama i stranputicama dok naposljetku ne stignu do kraja pustolovine gdje njihova potraga završava.

Dosadašnje su faze odgovarale prvim trima fazama tragedije, dok je ova četvrta faza prva od faza u romansi koja odgovara četvrtoj fazi komedije. U njoj je sretnije društvo manje-više vidljivo tijekom cijele radnje, a ne tek u posljednjem trenutku. „Ona često poprima oblik moralne alegorije kakvu nalazimo u Miltonovu *Comusu*, Bunyanovu *Svetom ratu* te u mnogim moralitetima, uključujući *Tvrđavu ustrajnosti*. Mnogo jednostavnija shema *Canterburyjskih priča*, u kojima se jedini sukob sastoji u tomu da se ugođaj praznika i svetkovina očuva od kavge, zbog nečega je kanda manje česta.“ (Frye 2000: 228)

Peta faza odgovara petoj fazi komedije i u njoj je obično istaknuto mjesto prirodnog ciklusa. Faza je vrlo slična onoj drugoj fazi, samo što je ovdje prisutan ugođaj postepenog povlačenja likova iz radnje, a ne mladenačkog pripremanja za nju. Frye upućuje da bismo drugu i petu fazu mogli shvatiti kao obrisne rubove one temeljne faze koja je vezana za potragu. Ta se faza bavi i svijetom vrlo sličnim onom iz druge faze, no sada je to svijet pun iskustva i preinačen nekom promjenom, nabolje. Izgleda da se kroz treću fazu pol neiskustva pretače u pol iskustva koja zavlada petom fazom. „To je svijet većine Morrisovih romansi, Hawthorneove *Blithdalske romanse*, zrele nevine mudrosti *Franklinove priče* i većine pjesničkih slika iz treće knjige *Vilinske kraljice*.“ (Frye 2000: 229)

Šesta faza ili *penseroso* posljednja je faza i romanse i komedije. U romansi obilježava završetak jedne cjelokupne pustolovine. Pustolovno se društvo počinje raspadati ili dijeliti na manje klike, a pojedinci, o kojima više neće biti riječi, nastavljaju dalje svojim putem. „Središnja slika te faze, Yeatsu



vrlo omiljena, jest slika starca u kuli, samotnog pustinjaka zadubljena u okultna ili magijska proučavanja.“ (Frye 2000: 230) Yeatsovu omiljenu sliku može se, iz pogleda parodije, poistovjetiti s nekim Samom iz *Gospodara prstenova*, koji se nakon Frodova ispraćaja vratio kući i sjeo za knjigu, zamišljen i spreman da okonča pripovijest.

Svaka romansa, tumači Frye, sadrži točku simboličkog prikaza u kojoj se miješaju ili sjedinjavaju apokaliptički svijet sa svijetom prirode: oni se međusobno poravnavaju u toj točki koja se naziva epifanija. Najčešća su mjesta takvih zbivanja kakvi planinski vrhunci, otoci, kule, svjetionici, ljestve, stubišta, mostovi i slično. U *Bibliji* tome svjedoče Jakovljeve ljestve, također, imamo i nekoliko epifanija na vrhu brda od kojih je najpoznatija *Preobraženje*. Svakako valja spomenuti i Mojsijevu viziju s brda Piske odakle je vidio Obećanu zemlju. (Frye 2000: 232) Epifanija može biti prikazana i kao točka vrhunca erotike, a taj se prirodni oblik u Spensera zove Adonisovi Vrhovi – moći će se uočiti sitna poveznica erotske epifanije u odnosu Anakina i Padmé, u filmu *Klonovi napadaju*. Pad Sotone podsjeća na to da je točka epifanije također i vrh kola sreće, mjesto s kojega pada tragički junak, dokaz je tomu i Anakin Skywalker.

## **2.2. Mit jeseni: tragedija**

U teorijskom pogledu, ističe Frye, tragedija je spram ostala tri *mythoa* bolje razrađenija i sreća je što postoji jer bi se u suprotnom sva djela književnosti mogla objašnjavati samo kao izraz kakve emocionalne vrijednosti: bilo u poveznici sa željom bilo s odbojnošću. Prema Fryevu nahodjenju tragedija je paradokсна kombinacija strašljiva osjećaja pravičnosti (junak mora pasti) i sažaljiva osjećaja nepravičnosti (baš šteta što on pada). Kao i mit proljeća (komedija) i ovaj se mit može sagledavati u okviru drame, na što ga se svakako ne smije ograničiti kao niti na radnje koje uvijek završavaju pogubno. Komediја se najčešće bavi likovima u nekoj društvenoj skupini, dok se tragedija intimnije

osvrće i usredotočuje na pojedinca, tragičnog junaka. Tragičan se lik nalazi na vrhu kola sreće, na pola puta između ljudskog društva na tlu i nečeg većeg na nebu: tipičan tragičan junak koji je negdje između božanskoga i odveć ljudskog. Najčešći su primjeri takvih likova: Prometej, Adam i Krist. Lik tragedije pripada skupini *alazona*, on je varalica u tom smislu što sam sebe obmanjuje ili ga smućuje *hybris*. (Frye 2000: 235) Isprva je polubožanska ličnost, barem u vlastitim očima, a zatim počinje djelovati dijalektika osobnosti koja božansku ličnost polako stapa u ljudsku stvarnost. Ukratko o razlikovnim ulogama likova u ostalim *mythovima*: u romansi su likovi poput likova iz sna, u satiri nalikuju karikaturama, a u komediji se njihovi postupci obrću tako da odgovore zahtjevima sretnog završetka.

Sudbina tragičnog lika, raspravlja nadalje Frye, najčešće daje osjećaj da je nadjačala i sama božanstva te da je lik – kakva god da ga sudbina čeka – ne može izbjeći već se jednostavno njoj prepustiti. Najčešće tragički likovi pokušavaju prkositi sudbini, no najčešće baš to prkošenje dovodi do očekivane sudbine, a ne do sprječavanja iste: odličan je primjer za takvo što u suvremenijim djelima Anakin Skywalker iz *Zvezdanih ratova*. Glavni je pokretač nesretne sudbine tragičnog lika osveta. „Tragedija osвете jednostavna je tragička struktura, a poput većine jednostavnih struktura može biti i vrlo snažna i često je kao središnja tema zadržana čak u najkompleksnijim tragedijama.“ (Frye 2000: 237)

Postoje dvije reduktivne formule, sugerira Frye, koje se rabe u objašnjenjima tragedije: prva je teorija da tragedija prikazuje svemoć kakve izvanjske sudbine, a druga tvrdi da čin koji stavlja tragički proces u pokret mora prvenstveno biti prekršaj moralnog zakona bilo ljudskog bilo božanskog. (Frye 2000: 238)

Faze tragedije kreću se od junačke prema ironijskoj: prve tri odgovaraju prvim trima fazama romanse, a druge tri drugim trima ironije. O prvim se trima

fazama već progovorilo u smislu romanse, ali ovdje će ih se promatrati s aspekta tragedije.

U prvoj se fazi središnjem liku daje najveće moguće dostojanstvo spram drugi likova: izvor je hrabrosti i nevinosti – „tako dobivamo perspektivu jelena kojeg su oborili vukovi.“ (Frye 2000: 248) Ta je perspektiva, vjerujem, uočljiva i prepoznatljiva tek u kasnijim fazama kada junak već biva oboren. Ova faza odgovara i mitu o rođenju junaka u romansi i izvrsno je uklopljena u samu strukturu tragedije. Kao što je bilo napomenuto i potkrijepljeno citatom, u ovoj fazi nam kao na pladnju dolazi djetinjstvo tragičkog junaka koje je prožeto djetetovom nevinošću i hrabrošću, no teško je bilo stvoriti zanimljiv dramski lik od djeteta pa je u toj fazi tipičnu i središnju ulogu odigravala oklevetana žena, najčešće majka junaka. Frye navodi razne primjere za ovu fazu, a neki su od njih ovi: „Ovamo pripada niz tragedija temeljenih na liku sličnom Griseldi, od Senekine *Oktavije* do Hardyjeve *Tesse*, uključivši i tragediju Hermione iz *Zimske priče*.“ (Frye 2000: 248) Osim ovih primjera, svakako je red da se spomene i *Vojvotkinja od Malfija*: vojvotkinja je okružena 'bolesnim' i sjetnim društvom u kojem je jedina mlada i lijepa pa je zato svi mrze. (Frye 2000: 249)

U drugoj se fazi prikazuje mladost središnjeg junaka ili se barem uključuju mladi ljudi koji žive u nevinosti i neiskustvu sve dok se situacija ne zakomplicira te oni bivaju odsječeni od mlađahnog života. U mnogim tragedijama takva tipa središnji junak preživljava te je naposljetku prikazana njegova prilagodba kakvoj promjeni u životu od koje nadalje postaje zreliji i iskusniji. Kao primjere Frye navodi tragediju *Romea i Giuliettu* u kojoj mladi par završava tragično, ali postoje i primjeri za kompleksnije situacije kao što se može uočiti u tragediji *Hipolit* gdje se pojavljuje mješavina idealizma i uobraženosti kod Hipolita koja ga zbunjuje i vodi u propast. Za drugu je fazu važna i arhetipska tragedija zelenog i zlatnog sjaja, a odnosi se na život Adama i Eve te gubitak njihove nevinosti. (Frye 2000: 249)

Treća faza odgovara središnjoj temi potrage u romansi. U njoj je naglašen neuspjeh ili potpunost junakova postignuća. Najčešće je riječ o tragedijama u kojima je junak na neki način povezan s Kristom ili njegovim prototipom Samsonom Borcem, kako navodi Frye. Za ovu je fazu važna dvostruka perspektiva u radnji. Uzmimo za primjer Samsona Borca: „Samson je lakrdijaš filistejske pučke svetkovine a istodobno tragički junak za Izraelce, no tragedija završava pobjedom a svetkovina nesrećom.“ (Frye 2000: 250) Ova je faza i često kulminirajuća posljedica kakve prijašnje radnje lika koja može biti tragička ili junačka.

Posljednje tri faze tragedije poistovjećuju se s posljednjima trima fazama ironije. Četvrta je faza tipični pad junaka zbog *hybrisa*<sup>1</sup> i *hamartie*<sup>2</sup>. Tu se prelazi granična crta od nevinosti do iskustva, a to je ujedno i smjer u kojem junak pada. Ova je faza dosta oskudno objašnjena u *Anatomiji kritike*, ali bit će u mnogočemu jasnija kad je se oprimjeri Anakinom Skywalkerom iz filma *Osveta Sitha*.

U petoj se fazi očekivano povećava ironijski aspekt, a opada junački, likovi postaju udaljeniji i u manjoj perspektivi. Ironijska se perspektiva u tragediji postiže na način da se likove postavi na stupanj slobode koji je niži od same slobode publike. Takva faza tragedije prikazuje najčešće radnju zalutalosti i neznanja koja se vrlo lako može povezati s nevinošću i neiskustvom junaka iz druge faze, samo što je ovdje svijet mladih zamijenjen svijetom iskustva odraslih. „Ovamo pripada *Kralj Edip* te sve tragedije i tragičke epizode koje sugeriraju bivstvenu projekciju fatalizma i, poput velikog dijela *Knjige o Jobu*, postavljaju prije metafizička ili teologijska pitanja negoli društvena ili moralna.“ (Frye 2000: 251)

Svijet šoka i užasa šesta je i posljednja faza tragedije u kojoj se pojavljuju središnje slike *sparagmosa*: kanibalizma, sakaćenja i mučenja. „Specifična

---

<sup>1</sup> *Hybris* u najširem smislu označava drskost i pretjeranu samouvjerenost zbog koje čovjek krši božanske zakone i pravila društvenog ponašanja.

<sup>2</sup> *Hamartia* je greška ili zabluda koju junak počini u zabludi ili neznanju a iz koje proističe kasnija katastrofa.

reakcija poznata kao šok pristaje uz situaciju okrutnosti ili nasilja. Sekundarni ili lažni šok izazvan nasiljem što je nanoseno nekoj emocionalnoj vezanosti ili fiksaciji, kao i kritičkom prijelomu *Neslavnog Jude* ili *Uliksa*, nema svoj status u kritici, budući da je lažni šok preruseno opiranje autonomiji kulture.“ (Frye 2000: 251)

Tragedija iz šeste faze, ističe Frye, šokira kao cjelina, svojim cjelovitim učinkom i ona je kao takva sporedan aspekt tragedije negoli njezina glavna tema, a primjer za tragediju iz te faze je ni manje ni više nego *Okovani Prometej*. Junak se u takvim tragedijama nalazi u prevelikoj agoniji ili poniženju da bi zadobio status junaka. (Frye 2000: 252)

Frye navodi da se na kraju ove faze također dolazi do epifanije, samo što je ovdje riječ o demonskoj epifaniji gdje naziremo demonsku viziju Pakla. Njezini su glavni simboli: tamnica, ludnica, naprave za mučenje, lomljenje kostiju, križ u sumraku koji je opreka kuli na mjesecini i slično. (Frye 2000: 252) Demonska se epifanija može pronaći u *Zvezdanim ratovima*.

### 3. *MYTHOVI* U SUVREMENIM FANTASTIČNIM I ZNANSTVENO-FANTASTIČNIM DJELIMA

U radu će se nadalje tražiti faze romanse i tragedije prema prethodno navedenim primjerima. Faze će ponekad prilično dobro slijediti svoj 'kanonski' tok, ali će se u većini slučajeva u mnogočemu razlikovati od navedenih Fryevih. Isto tako, naglasio bih već na samome početku da podjela faza u ovim suvremenim fantastičnim i znanstveno-fantastičnim djelima neće koristiti kao kakav shematski prikaz za sve 'suvremene' romanse i tragedije već kao jedan od mogućih sljedova faza spomenutih mitova u modernijim djelima.

U pustolovinu (kao središnju fazu romanse i tragedije) upuštaju se junaci pa će njihova karakterizacija također biti bitan pristup sagledavanju same faze. Junaci će ponekad odudarati od spomenutih 'kanonskih' junaka, a najzanimljivije je to što se dokazima može potkrijepiti i više od jednog junaka: u *Gospodaru prstenova* moći će se junaka sagledavati kao kolektiv, a ponekad kao jednog pojedinca ili tucet njih. U narativnoj strukturi knjiga *Dvije kule* i *Povratak kralja* jedna se pustolovina grana na dvije perspektive: Froda i Sama ili Aragorna, Legolasa, Gimlija i ostalih. Više će perspektiva, ali i glavnih likova biti i u *Zvezdanim ratovima*. S jedne strane i zato što je to filmska kultura pa kamera ne može biti usredotočena samo na jednog junaka, ali prisjetimo li se središnjice filma *Imperij uzvraća udarac*, sudbina će Lukea razdvojiti od Hana i Leie te će oni krenuti zasebnim putevima, a isto će se dogoditi i u *Povratku Jedijske*. Može se stoga s pravom reći da će se više nego jedan junak pratiti i u *Zvezdanim ratovima*.

*Gospodar prstenova* epsko je fantastično djelo čije je objavljivanje bilo planirano samo u jednom svesku, a naposljetku je tiskano u tri. Iako je tiskano u tri sveska, odnosno romana, u svakom se od njih sama priča dijeli na još dva dijela pa tako dobivamo šest glavnijih razdjela unutar cjelokupne priče o Prstenu. Možda bi netko uzeo za pravo da ovih šest dijelova nasumično usporedi

s Fryeovih šest faza romanse, no taj bi bio u krivu. Kao što je ranije bilo napomenuto, često su faze romanse po svojoj zastupljenosti različite, a najduža je faza romanse najčešće ona treća koja je bazirana na pustolovini. Identičan slučaj prisutan je i ovdje: treća se faza proteže manje-više kroz cijelu priču, dok su preostale faze ponekad zastupljene samo kroz poglavlje, dva, a ponekad čak odlomkom unutar nekog poglavlja. Također bih napomenuo i malu, nazovimo je tako, neuobičajenu pojavu za teoriju romanse u djelima o kojima će ovdje biti riječi, gdje sam, s pravom za ovaj slučaj, primijetio da katkad neka od faza romanse koja je prethodila sljedećoj, dolazi i nakon te iste kojoj je prethodila. Takvih će slučajeva biti i više u još jednom znanstveno-fantastičnom filmskom epskom djelu, *Zvezdanim ratovima*.

Krenu li se redom tražiti Fryeove faze romanse po poglavljima iz trilogije *Gospodara prstenova* neće se naići na već predstavljen i poznat shematski redoslijed. Stoga ću, da bude preglednije, predstaviti popis poglavlja iz trilogije i pored nabrojenog poglavlja, a koje označava početak jedne od faza, sa strane pisati o kojoj je fazi riječ, a ponekad u zagradi i dotično objašnjenje.

Knjiga prva:

1. Dugo očekivana proslava – faza I. (Frodovo porijeklo, poglavlje važno i zato što povezuje naraciju niskog mimetičkog modela iz *Hobita* u viši mimetički model iz *Gospodara prstenova*),
2. Sjenka prošlosti – faza II. (Frodovo mladenaštvo, idila Shirea),
3. Trojica su već društvo – faza III. (početak kraće pustolovine),
4. Prećacem do gljiva,
5. Jedna razotkrivena urota,
6. Stara šuma (epizodna retardacija – nema veze s glavnom radnjom),
7. U kući Toma Bombadila (epizodna retardacija),
8. Magla na Grobnom humlju,
9. U svratištu *Kod razigranog ponija*,
10. Strider (početak razotkrivanja Aragornova identiteta),

11. Nož u mraku (jedna od točaka epifanije),
12. Bijeg do gaza (završetak kraće pustolovine).

Knjiga druga:

1. Mnogobrojni susreti – faza II. (Frodov oporavak, idila Rivendella, usporavanje narativnog ritma),
2. Elrondovo vijeće (tema potrage: potraga za načinom svrgnuća zla),
3. Prsten ide na jug – faza III. (početak glavne pustolovine),
4. Putovanje po mraku,
5. Most Khazad-Dûma (jedna od točaka epifanije, Gandalfov *pathos* s Balrogom),
6. Lothlórien (usporavanje narativnog ritma, prisutno i u nekoliko nadolazećih poglavlja),
7. Galadrielino zrcalo,
8. Oproštaj s Lórienom,
9. Velika rijeka (sukob družine s uruk-haima),
10. Raspad družine (prividnost šeste faze).

Knjiga treća: (pustolovina se dijeli na dvije perspektive skupine likova)

1. Boromirov odlazak (pustolovina iz perspektive Aragorna, Legolasa, Gimlija i ostalih),
2. Rohanski jahači,
3. Uruk-Hai,
4. Drvobradaš,
5. Bijeli jahač (*anagnorisis* ili prepoznavanje Gandalfa Bijelog – izostaje faza *sparagmosa* u književnim djelima, ali je vidljiva u filmskoj trilogiji, točnije, u početku filma *Dvije kule*),
6. Kralj od zlatnih dvora (jedina prisutnost seksualnog nagona u cijeloj trilogiji – Guja),
7. Helmova klisura (sukob kolektivnog junaka s neprijateljem),
8. Put do Isengarda,



9. Šaka jada,
10. Sarumanov glas,
11. Palantír.

Knjiga četvrta:

1. Kroćenje Sméagola (pustolovina iz perspektive Froda i Sama, pojava Frodova *doppelgängera*),
2. Put kroz močvaru,
3. Crne dveri su zatvorene,
4. O travama i kuhanu zecu (razbijanje sanjarske romanse sa zbiljskim potrebama neophodnim za preživljavanje)
5. Prozor na zapad,
6. Zabranjeno jezero,
7. Put do križanja,
8. Stube Cirith Ungola (jedna od točaka epifanije),
9. Shelobin brlog (sukob Sama Gamgeea i Shelobe),
10. Odluke majstora Samwisea.

Knjiga peta:

1. Minas Tirith (pustolovina iz perspektive Aragorna, Legolasa, Gimlija i ostalih),
2. Ispraćaj Sive družine,
3. Rohanska smotra,
4. Opsada Gondora,
5. Rohanci jašu,
6. Bitka na Pelennorskim poljima (jedan od glavnih sukoba ili *agona* kolektiva s neprijateljem),
7. Denethorova lomača,
8. Kuće izlječenja (Aragornov identitet poistovjećuje se s Kraljem Iscjeliteljem – *anagnorisis* ili prepoznavanje),
9. Posljednje vijećanje,

## 10. Otvaraju se Crne dveri.

Knjiga šesta:

1. Kula Cirith Ungola (pustolovina iz perspektive Froda i Sama, Sam se prepoznaje kao idealizirani junak romanse)
2. Zemlja sjene (*sparagmos* ili rastrgavanje jednog od najvažniji junaka *Gospodara prstenova*, Froda),
3. Kleta gora (jedna od točaka epifanije, nastavak 'rastrgavanja' Froda),
4. Cormallensko polje (završetak glavne pustolovine, *phatos* ili borba na život i smrt kolektivnog junaka s neprijateljem),
5. Namjesnik i kralj – faza IV. (prikaz sretnog društva, slavlja i vjenčanja te krunidbe, *anagnorisis* ili prepoznavanje junaka – Froda),
6. Mnogobrojni rastanci – faza VI. (rastanak prstenove družine),
7. Na putu kući – faza V. i VI. (prikaz promijenjenog društva uz pokoje ristanke),
8. Čišćenje Shirea,
9. Sive luke – faza VI. (Frodov konačni odlazak).

Iz prikaza je vidljivo da sam pustolovnu odlučio podijeliti na jednu manju koja prethodi onoj većoj i glavnoj pustolovini. Manja pustolovina na koncu nije nastavljena fazama koje bi prema Fryeu trebale doći iza treće faze, već se ponovno vraća na prethodne faze koje nas pripremaju za glavnu pustolovinu. Nadalje, kao što je bilo ranije i spomenuto, u *Gospodaru prstenova* može se nekoliko likova smatrati glavnim junacima, uz jedan primjetan kolektiv dobrih spram kolektiva loših i tucet neprijatelja koje se može smatrati djelomičnim suparnicima našim junacima. Odluči li se da, osim Froda, postoje još dva važna junaka, Aragorn i Gandalf, čiji bi se elementi junaštva mogli prepoznavati kroz poglavlja koja se redaju u romanu, važno je uočavati i njihove sukobe te razotkrivanja identiteta kako sama priča napreduje. Bilo da je riječ o Aragornu koji je prvotno predstavljen kao lutalica, točnije graničar, pa kroz pustolovinu kao izvrstan mačevalac, sve do vrhunca kada je okrunjen za kralja, a bilo da je

riječ o Gandalfu koji kao lik također napreduje kao i sama priča – od Gandalfa Sivog do Gandalfa Bijelog – lako je zamjetljivo da od takva dva lika koji su u početku dosta tajanstveni kroz priču doznajemo štošta o njima. No, ograničavanje na junake možda ne bi trebalo stati na ova tri lika. Uz njih mogu se uključiti i ovi: Faramir i Éomer te, po mojem mišljenju, i Sam Gamgee. Iako je Tolkien stavljao naglasak na junake, u *Gospodaru prstenova* imamo i nekoliko junakinja: Arwen, Éowyn i Galadriel. Kada bismo izdvojili neprijatelje s kojima se potencijalni junaci sukobljavaju dobili bismo ovakvu listu: Sméagol, Kralj vještac, Sauron, Saruman, Balrog, Usta Sauronova te Sheloba. Jedni od važnijih *agona* i *pathosa* mogu se predočiti ovako:

Frodo – Sméagol,

Aragorn – Usta Sauronova,

Gandalf – Balrog,

Éowyn – Kralj vještac,

Sam – Sheloba,

Arwen – besmrtnost.

*Zvezdani ratovi* su medijska franšiza epske svemirske opere koju je kreirao George Lucas davnih 70-ih godina 20. st. U radu će se promatrati kroz mit ljeta (romansu) i mit jeseni (tragediju). Pošto mitu jeseni *prequel* trilogija više naginje, ona će biti promatrana kroz faze tragedije, a originalna trilogija s konca 70-ih i početka 80-ih svoje će uporište pronaći u fazama romanse. Morao bih u kontekstu toga spomenuti da je i u *prequel* trilogiji ogromna prisutnost značajki romanse i napose njezinih faza, ali romana će se u spomenutoj trilogiji zanemariti. Zanimljivo je to što su prvotni *Zvezdani ratovi* iz sedamdeset i sedme godine, kasnije pod imenom *Nova nada*, nekako najbliži romansi te se bez problema mogu uočiti sve faze romanse prema Fryeu i likovi s osobinama karakterističnim za romansu. U nadolazećim se filmovima više ne može s pravom ustvrditi da se redosljed faza niže kako ih navodi Frye, već im se može pristupiti s nekog 'modernijeg' teorijskog pristupa fazama romanse.

U originalnoj će trilogiji faze, dakle, biti ponešto drugačije od onih iz *Anatomije kritike*, ali o tome je već bilo riječi u uvodnom djelu romanse *Gospodara prstenova*. Naime, ovdje je riječ o filmskoj umjetnosti, a lako se može primijetiti da se u jednom filmu pokušavaju odigrati manje-više sve faze romanse, redom od prve do posljednje, a sama takva uspješnica pospješuje i bolje razrađuje filmsku radnju. Ovdje je predložen shematski prikaz faza, prvotno po filmovima originalne trilogije i vezan je uz romanse, a nakon njega prikaz *prequel* trilogije i njenih faza vezanih za tragediju.

*Zvezdani ratovi:*

IV. epizoda: *Nova nada*

1. faza: upoznavanje Lukea Skywalkera, ne zna se njegovo porijeklo (postepeno se razotkriva kroz film, faza kao takva ne postoji u filmu):
  - Ben Kenobi priča mu o njegovu ocu, prijateljevanju s njime i stradavanju od ruke Dartha Vadera
  - Lukeov ujak pribojava se da Luke ne krene očevim stopama,
  - o majci se ne zna ništa,
  - Lukeove letačke sposobnosti pripisuju se genima njegova oca.
2. faza: poimanje Lukeova mladenačkog života:
  - život u pustinji, bez prijatelja i prijateljica,
  - sanjari o ratovima daleko u galaksiji,
  - zajedno s ujakom i ujnom održava farmu magle.
3. faza: početak pustolovine, napuštanje planeta Tatooinea:
  - započinje ubojstvom Lukeova ujaka i ujne,
  - Luke odlučuje s Benom Kenobijem napustiti Tatooine,
  - napuštanje planeta zajedno s Hanom Solom i Chewbaccom,
  - tema potrage: upuštanje u potragu za izgubljenom i zarobljenom princezom,
  - niz manjih pustolovina koje se zasnivaju na lovljenju po svemiru,
  - *pathos* Obi-Wana Kenobija i Dartha Vadera,

- kolektivni sukob dobrih s neprijateljima,
  - finalni sukob Lukea Skywalkera i Dartha Vadera u napadu na Zvijezdu smrti,
  - izostaje *pathos*, *sparagmos* i *anagnorisis* glavnog junaka, Lukea.
4. faza: prikaz sretnog društva:
    - veselje nakon uništenja Zvijezde smrti,
    - primanje ordena za sudjelovanje u borbi.
  5. faza: promijenjeno društvo:
    - očekuje se da će se društvo promijeniti nabolje nakon 'pobjede' nad Imperijem,
    - takvo se očekivanje mijenja nakon što izlazi slijedeća epizoda: George Lucas je vjerojatno u planu imao snimiti samo jedan film – po izlasku sljedeće epizode 1980-e, peta se faza može zanemariti.
  6. faza: raspad društva:
    - raspad je društva očekivan nakon primanja ordena od princeze Leie za hrabrost i junaštvo: Luke Skywalker i Leia Organa trebali bi krenuti svojim putevima
    - takva se teorija mijenja po izlasku već spomenutog filma: *Imperij uzvraća udarac*.

#### V. epizoda: *Imperij uzvraća udarac*

1. faza: izostaje
2. faza: izostaje
3. faza: borba Pobunjenika s Imperijem:
  - pustolovina se dijeli na dvije perspektive: s jedne strane prati se Luke Skywalker i njegovo treniranje da postane *jedi*, a s druge strane Han Solo i Leia Organa te ostali koji pokušavaju izbjeći neprijateljske ruke u koje naposljetku i padaju,
  - *sparagmos* ili rastrgavanje jednog od junaka – Hana Sola, karboniziraju ga i simbolički 'ubijaju',

- dolazi se do pravog sukoba Lukea Skywalkerera i Dartha Vadera,
  - točka epifanije
  - u treću je fazu ukompiliran i dodatak vezan za prvu fazu: Luke saznaje da je Darth Vader njegov otac, Anakin Skywalker.
4. faza: izostaje
  5. faza: izostaje
  6. faza: društvo se raspada:
    - na koncu filma družina se raspada, manje-više svaki lik nastavlja svojim putem, sve do početka sljedećeg filma u franšizi.

#### VI. epizoda: *Povratak Jediija*

1. faza: izostaje
2. faza: izostaje
3. faza: pustolovina koja vodi do finalnog sukoba, odnosno *pathosa*:
  - *pathos* u Jabbinjoj palači,
  - *anagnorisis* Hana Sola,
  - pustolovina se opet dijeli na dvije perspektive: isti slučaj kao i u prethodnom filmu,
  - *pathos* kolektiva dobrih protiv neprijatelja,
  - *pathos* Lukea Skywalkerera i Dartha Vadera, odnosno Dartha Vadera i Imperatora.
4. faza: prikaz sretnog društva nakon uništenja neprijatelja:
  - slavlje na Endoru, junaci se susreću,
5. faza: promjene u društvu, u Galaksiji:
  - letimičan prikaz planeta na kojima su ljudi oduševljeni pobjedom nad Imperijem
  - slična situacija kao i u filmu *Nova nada*: očekuje se da će se društvo promijeniti nabolje nakon poraza Imperatora, ali po izlasku filma *Sila se budi* opet se sve mijenja.
6. faza: raspad društva:

- očekuje se da će se junaci razići po koncu pustolovine, a što nije prikazano u filmu,
- *Sila se budi* dokazuje ovu tvrdnju.

## I. epizoda: *Fantomska prijetnja*

### 1. faza: djetinjstvo:

- upoznavanje s tragičkim junakom, Anakinom Skywalkerom,
- njegova majka je pozadinski lik,
- porijeklo u mnogočemu nalikuje Kristovu,
- Anakin je dijete predodređeno proročanstvom, donijet će ravnotežu u Sili.

### 2. faza: izostaje

### 3. faza: pustolovina:

- Anakin napušta rodni planet Tatooine,
- upušta se u pustolovinu prilikom koje mu se pripisuju sve junačke osobine.

### 4. faza: izostaje

### 5. faza: izostaje

### 6. faza: izostaje

## II. epizoda: *Klonovi napadaju*

### 1. faza: izostaje

### 2. faza: mladost tragičnog junaka:

- upoznavanje razboritog Anakinova mladenaštva,
- točka epifanije, vrhunac erotskog užitka: Adonisovi Vrhovi.

### 3. faza: pustolovina:

- Anakin čuva i brani Padmé Amidalu,
- upušta se u niz manjih sukoba s neprijateljima.

### 4. faza: tipičan pad junaka:

- ova je faza jedva primjetna u filmu *Klonovi napadaju*,
- ključan je trenutak faze kada grof Dooku Anakinu odsijeca ruku,

– nadalje se od te točke naslućuje postepen pad junaka, a ta se točka može smatrati i samim početkom Anakinova sloma.

5. faza: zalutalost i neznanje:

- faza je utkana unutar treće faze kada Anakin pobjesni i ubije cijelo pleme pješčara, uključujući i svu djecu,
- vođen osvetom i nepromišljenošću.

6. faza: izostaje

III. epizoda: *Osveta Sitha*

1. faza: izostaje

2. faza: izostaje

3. faza: izostaje

4. faza: tipičan pad junaka:

- Anakina muče noćne more,
- osjeća pritisak s obje strane: od kancelara Palpatinea i Jedi Vijeća,
- razapet između sna i jave poput Krista na križu.

5. faza: zalutalost i neznanje

- Anakin ubija sve *jedije* u hramu,
- nije svjestan svoje zalutalosti i obmane,
- kancelar Palpatine proglašava ga svojim učenicom i nadjeva mu ime Darth Vader,
- kancelar mu daje lažna obećanja i nade.

6. faza: slike šoka i užasa:

- Anakin biva fizički unakažen i psihički slomljen,
- demonska epifanija kod tragičkog junaka,
- Anakinova se patnja može povezati s Kristovom, samo što jedan od njih dvojice odabire svijetli put, a drugi tamni: Krist nadalje biva uskrsnut, dok Anakin pretvoren u zemaljsku nakazu, Dartha Vadera



– ova se faza može nadalje protezati i sagledavati kroz cijelu originalnu trilogiju, sve do Vaderova, odnosno Anakinova preobraćenja.

Iz prikaza je vidljivo da su kroz filmske trilogije sve faze romanse i tragedije obuhvaćene, ali također je i vidljivo da bilo koji film, gledan zasebice, ne sadržava u sebi sve faze prema Fryeu. Stoga bismo, ako želimo obuhvatiti sve faze romanse i tragedije s njezinim finalnim završecima, uvijek trebali sagledavati trilogije kao neodvojive cjeline jednog od mitova.

Važno je upozoriti i na promatrane likove od kojih se u pogledu tragedije u *prequel* fazi promatra samo tragički junak Anakin Skywalker, odnosno Darth Vader, a dok se u pogledu romanse i originalne trilogije ukratko dotiče nekoliko junaka: Lukea Skywalkera, Hana Sola i Leie Organe, ali nisu na odmet za spomenuti i Obi-Wan Kenobi te Yoda kod kojih se mogu pronaći karakteristike *bomolochosa* i *eirona*. Neki od važnijih neprijatelja junaka, a koji se susreću u trilogijama su: Darth Vader (ovisno o kojem je mitu riječ), Imperator, Jabba, Boba Fett i drugi manje važni. Lukeu Skywalkeru može se pripisati najviše sukobljavanja s Vaderom pa ih se s pravom označava kao suparnike, dok Hana Sola najviše tišti Jabba, odnosno on Jabbu najviše tišti pa ih se može smatrati suparnicima na dvaju pola, ali se u cijelu priču utkao i lovac na nagrade Boba Fett i Leia Organa koja je naposljetku i ubila Jabbu. Tako da je suparništvo kod ovih likova manje jasnije od prividnog crno-bijelog Lukeovog i Vaderovog. Također je zanimljiva i činjenica da su suparništvo pronašli naposljetku i Darth Vader i Imperator koji su kroz cijelu originalnu trilogiju bili rame uz rame. Da bismo i *prequel* trilogiju krenuli promatrati iz pogleda romanse imali bismo još nekoliko junaka i neprijatelja. Na strani junaka mogli bi se izdvojiti: Anakin Skywalker, Obi-Wan Kenobi, Qui-Gon Jinn, Padmé Amidala i eventualno Yoda, a njihovi važniji neprijatelji bili bi: kancelar Palpatine (Darth Sidious), grof Dooku, general Grievous i nezaboravni Darth Maul.

Tragedija koja se ukratko prošla prikazom kroz epizode novije trilogije građena je po fazama koje najviše pronalazimo u *Osveti Sitha*. Krene li se redom, Anakin Skywalker je u *Fantomskoj prijetnji* dječak za kojeg se lako veže mit o rođenju junaka, a preskakanjem njegova mladenaštva uranjamo u jednu, nazovimo je tako, dječju pustolovinu. Tek je u filmu *Klonovi napadaju* prikazano njegovo mladenaštvo te idilično okruženje na planetu trave i šume, Naboo, a naposljetku i procvat ljubavi između njega i Padmé Amidale – taj bismo prizor mogli prozvati Adonisovim Vrhovima i točkom seksualne epifanije, no sam seksualan čin u filmu nije prikazan već je samo potencijalno moguć. U *Osveti Sitha* mogla bi se izbjeći treća faza i samo se priključiti četvrtoj fazi koja počinje po završetku filma *Klonovi napadaju*. Junak kroz posljednji film *prequel* trilogije moralno i psihički doživljava pad, a naposljetku biva i fizički označen za svoja zlodjela. Zalutalost i neznanje pospješuje takav pad te dovodi do šeste faze, do demonske epifanije.

Mit i romansa često se isprepliću te se tako mogu primijetiti i neke od mitoloških funkcija unutar romanse. Kako Frye citira Campbella u *Anatomiji kritike*, jedna od njih izaziva participaciju strahopoštovanja prema mitu. Mitovi često nude tumačenje kozmičkog poretka pa se i to može smatrati jednom od funkcija, a također propituje, tj. osigurava i moralni poredak. Uloga mita može se pronaći i u tome da se pojedinca 'prenese' kroz životne stadije i krize. (Frye 2000)

Funkcije se mita kroz romansu mogu pronaći u djelima kao što su: *Gospodar prstenova* i *Zvezdani ratovi*. I jedno i drugo djelo kod čitatelja ili gledatelja participiraju strahopoštovanje: iz njih se može očitati kanon kršćanskih priča ili starijih mitova iz antičkog doba, bilo da je riječ o netom otkrivenom svijetu, nijekanju postojećeg ili uspostavi idealnog svijeta. U *Gospodaru prstenova* postoji svijet koji uvelike slični našem, samo što je u njemu ispisana alternativna povijest koja našoj prethodi. Izgleda da se u svijetu Međuzemlja traži idealni svijet koji započinje netom što sva mitološka bit

Međuzemlja zamre. Slično se može zaključiti i za *Zvezdane ratove* gdje u početku filмова piše: *Jednom davno u dalekoj galaksiji...* što se opet može smatrati našom alternativom poviješću ili poviješću koja niječe našu postojeću. Kozmički je poredak kao funkcija mita također prisutan u oba djela: u *Gospodaru prstenova* taj poredak teži izumiranju svih bića kojih danas na svijetu nema, odnosno koja svoja uporišta pronalaze u starim mitovima te se tako otvara put samo za ljudske korake: vilenjaci odlaze na pučinu, patuljci nestaju u rudnicima, orci izumiru, utvare svrgnućem Saurona nestaju, čarobnjaci se povlače, a hobiti se stapaju među ljude. Čovjek se morao afirmirati među spomenute rase i preduhitriti ih da bi se povijest Međuzemlja mogla poistovjetiti našom. *Zvezdani ratovi* svoj kozmički poredak očituju više u smislu potlačenih i onih koji su na vlasti: borba s Imperijem dosta je upečatljiva u originalnoj trilogiji *Zvezdanih ratova*. Usko je povezana sa sljedećom mitološkom funkcijom moralnog poretka. Životna je zajednica u *Zvezdanim ratovima* bila razorena, rase su bile ispremiješane na raznim planetima te međusobno dolazile u razne sukobe. Jednostavno je u takvoj situaciji bilo teško stvoriti kozmički poredak, odnosno društveni poredak osim onog u kojem su svi, osim Imperija bili potlačeni, a Imperij se sačinjavao samo od ljudi. Moralni, odnosno društveni poredak lako se očituje u *Gospodaru prstenova*. Geografski, ali i historijski, dobro i zlo je u Međuzemlju jasno odvojeno. Oni koji su 'dobri' žive u idili i mirnoći prirode, a oni koji su moralno zakazali žive u sjenama te se skitaju opustošenim zemljama i tamnim rudnicima, ujedno svojim fizičkim izgledom također pokazujući na moralnu zalutalost. U *Gospodaru prstenova* se također kao jedna od funkcija mita može ogledati kolektiv a ne pojedinac kojeg se treba 'prenijeti' kroz životne stadije i krize. U Tolkienovoj priči postoji sijaset moralnih poruka koje pokušavaju čitateljevu dušu oplemeniti, ali i sve 'dobre' likove u njoj dovesti pred pravi put uz mnogo kušnji. Darth Vader je u *Zvezdanim ratovima* lik kojeg se pokušava radi zalutalosti u mladenaštvu dovesti u ravnotežu životna puta pri čemu mu pomaže njegov sin Luke

Skywalker, a gledatelja pokušava odagnati od mržnje i osvete koja je često naznačena u trilogijama.

Osim funkcija mitova koje se mogu pronaći u romansi, postoji i mnoštvo događaja i likova koji podsjećaju na mitološka zbivanja i karaktere. Najčešće tome mogu posvjedočiti tradicionalno razrađeni karakteri koji u sebi imaju crte kakvih vitezova, snagatora i onih kojima je pravda uvijek iznad svega, uključujući i razna mitološka bića poput: patuljaka, vilenjaka, čarobnjaka, nimfi i slično. Kod Tolkiena su junakinje odmak od stereotipizacije spomenutog, a o tome će biti i riječi.

### **3.1. *Gospodar prstenova***

Prije samog promatranja *Gospodara prstenova* kroz šest Fryevih faza romanse, važno je razlučiti nekoliko narativnih modela kojima se Tolkien koristio u pisanju cijele franšize Međuzemlja, a ponajviše, *Hobita* i trilogije *Gospodara prstenova*. Tolkien je pokušao sjediniti dva svijeta: čarobne dječje priče i sage srednjovjekovnih mitova, posebice nordijskih. Tako s jedne strane imamo hobite (rasu s kojima se svaki čitatelj može poistovjetiti) te niski mimetički model<sup>3</sup>, a s druge imamo viteške heroje koji pripadaju visokom mimetičkom modelu<sup>4</sup>. Vrlo je lako zaključiti da niski mimetički model prevladava u djelu *Hobit*, dok visoki u djelima *Gospodar prstenova* i posthumno objavljenom djelu *Silmarillion* gdje je razradi priče pristupio u ozbiljnijem tonu. Tolkienova je saga o Prstenu građena na visoko stereotipiziranom i tradicionalnom narativnom formom, daleko od književnih kretanja 20. st.

*Hobit* je priča koju je Tolkien napisao samo zato da bi što imao pričati i čitati svojoj djeci pred spavanje. Stoga je to dječja priča, bajka, u koju je uspio

---

<sup>3</sup> Modus književnosti u kojemu likovi pokazuju moć djelovanja koja je približno jednaka našoj, kao u većini komedija i većem dijelu realističke fikcionalne književnosti. (Frye 2000: 406)

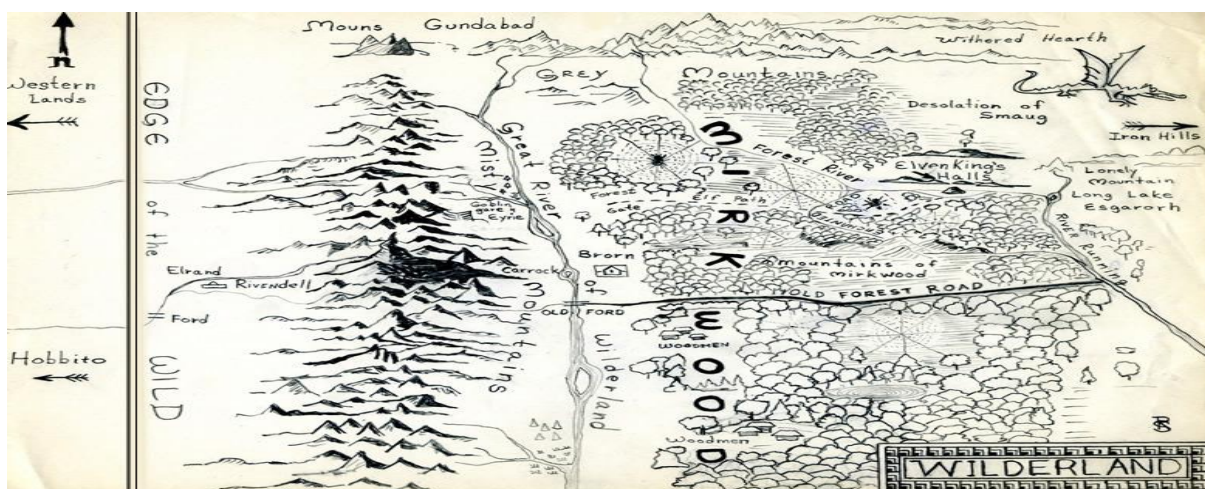
<sup>4</sup> Modus u književnosti u kojem su, kao u većini epova i tragedija, središnji likovi iznad naše razine moći i vlasti, premda unutar prirodnog poretka, i podložni društvenoj kritici. (Frye 2000: 407)

integrirati mitološke elemente koji su bili za ponešto ozbiljnije, tj. starije čitatelje. Literarni je stil stoga većim dijelom strukturalno jednostavan, izuzme li se bitka na koncu priče gdje dolazi do izražaja drugačiji pristup opisivanju te intenzivnijoj emocionalnosti. U Bitci pet vojski detaljno su opisane trupe te njihove formacije koje uvelike priliče modernim ratovanjima.

Albero Poveda govori o pripovjedaču te ističe da je narator Bilbove priče, spram Frodove, konstantno prisutan te priča s čitateljem, odnosno s djecom. Može se primijetiti i dječji ton u izražavanju ekspresija unutar djela, stoga je *Hobit* knjiga u tradiciji dječjeg narativa te je Bilbova priča smještena unutar retoričke strukture dječje fantastike: narator često komentira kakve događaje te se čitatelju obraća direktno i likovi su takvi da se predadolescenti i djeca vrlo lako poistovjećuju s njima. (Albero Poveda 2003./04.)

Uzmimo za primjer Tolkienovo pojašnjenje o hobitima: „Majka ovoga našeg hobita... ali što je to uopće hobit? Mislim da hobite ipak treba dan-danas malo opisati, jer su postali vrlo rijetki i zaziru od 'velikih ljudi', kako nas zovu. Oni su (ili su bili) mali ljudi, otprilike upola naše visine, manji su i od bradatih patuljaka.“ (Tolkien 2004: 7)

Čak je i s područja geografije vidljivo da su dobro i zlo odijeljeni debelim granicama i smješteni u svoje zemlje te se tako lako razlučuje prostor omeđen opasnostima i prostor začahuren sigurnošću. (Albero Poveda 2003./04.)



(Tolkien 2004)

Frodo se poput Bilba ne može toliko uklopiti u narativ dječje priče, on kao lik više evoluirao kako priča *Gospodara prstenova* odmiče, nego što je to slučaj kod Bilba koji uvijek ostaje istim.

Albero Poveda nadalje tumači da je autor namjerno u djelo *Hobit* (osim malih hobita kojima se djeca mogu poistovjetiti) ubacio i razne druge elemente koji su neizostavni u djetinjstvu i s kojima se djeca vrlo lako poistovjećuju ili barem sanjanju da takvo što posjeduju. Hobitske kuće su male rupe smještene uz kakav obronak u koje bi se svako dijete sakrilo ili stvorilo vlastitu jazbinu sa svojim potreštinama. Također, hobiti baš kao i djeca vrlo su znatiželjni glede starih priča te ih pažljivo slušaju, a njihova je navika da jedu minimalno šest puta dnevno, što ih se nadalje lako povezuje s dječjim navikama. Neće biti na odmet spomenuti i mapu koja patuljke i Bilba dovodi do blaga, a koju je Thorin Hrastoštit dobio od svog umirućeg oca – takav se motiv pojavljuje u *Otoku s blagom* Roberta Louisa Stevensona gdje kapetan Bill daje mladom Jimu mapu do piratskog blaga. Djecu takve pustolovine uvelike zaintigiraju te se lako poistovjećuju ili se zamišljaju u ulogama glavnih pustolova. (Albero Poveda 2003./04.)

Albero Poveda tumači da se u *Hobitu* često pojavljuju antropomorfne životinje što je strategija starih folklornih priča koje su bile napisane za mlade čitatelje. Personificirane se životinje u *Hobitu* pojavljuju u obliku medvjeda za što je primjer čovjek Beorn, orlova koji razgovaraju s patuljcima i Bilbom te zmaj Smaug koji također razgovara s pustlovonom družinom, ali i posjeduje određene kognitivne sličnosti s ljudima, odnosno patuljcima ili hobitima. (Albero Poveda 2003./04.)

„– Ej, lopove! Njušim te i osjećam da si tu. Čujem ti dah. Dođi ovamo! Posluži se još jedanput, ima tu dosta i za bacanje!

Ali Bilbo nije opet bio toliko neupućen u zmajoznanstvo, pa ako se Smaug zaista nadao da će ga tako lako namamiti, morao se razočarati.

– Ne bih, hvala, o Smauže Strahobalni! – odgovori on. – Nisam došao po darove. Htio sam vas samo pogledati i vidjeti jeste li doista tako veliki kao što u pričama kazuju. Ja im ipak nisam vjerovao.

– A vjeruješ li sada? – priupita ga zmaj pomalo polaskan, iako mu nije povjeravao ni riječi.“ (Tolkien 2004: 168)

Albero Poveda referira i na folklorne, odnosno narodne elemente koji se često pronalaze u *Hobitu* te tako patuljci traže od Gandalfa da im nabavi četrnaestog člana družine pošto je broj trinaest nesretan broj i donosi nesreću u židovsko-kršćanskoj religiji: također je povezan i s posljednjom večerom na kojoj večera Isus s dvanaest apostola od kojih ga jedan izdaje – Juda. (Albero Poveda 2003./04.)

„Zatražili ste od mene da vam pronađem četrnaestog člana ekspedicije, i ja sam izabrao gospodina Bagginsa. Neka samo još netko kaže da sam izabrao pogrešna čovjeka ili pogrešnu kuću, ostat ćete samo trinaestorica pa neka vas prati nesreća koliko hoće, ili se možete vratiti u ugljenokop.“ (Tolkien 2004: 20)

Albero Poveda raspravlja i o narativnoj strukturi *Hobita* koja se sastoji od jednostavnog slijeda bez odviše većih digresija od glavne pustolovine. U takve epizodične retardacije svakako bi spadalo poglavlje gdje se družina susreće s trojicom trolova koji ih spremaju za večeru, gdje se družina bori protiv goblina na obroncima Morie te naposljetku gdje je Bilbo primoran spasiti svoje patuljke od opakih i ogromnih pauka. Sve su te epizode nevažne i nepovezane s glavnom pustolovinom, ako usporedimo onu koju družina doživljava u bitci na obroncima Pustogore gdje i tri člana stradavaju. Drugačija je situacija s epizodičnim digresijama u *Gospodaru prstenova*. (Albero Poveda 2003./04.)

Kada je Tolkien odlučio nastaviti svoju priču *Hobit*, priča koja mu se nametnula više nije bila koncipirana za dječju priču koja se čita uvečer, već je bila primjerena starijim osobama koje razumiju viši model narativne strukture. *Gospodar prstenova* tako je postao epska romansa.

Albero Poveda navodi da je Tolkien bio svjestan da će nastavak priče *Hobit* odudarati od svoga originala i da će Frodova priča biti umnogome više ozbiljnija i mitološki kompleksnija. U *Gospodaru prstenova* okoristio se stilom prepunim epiteta, superlativa, metafora i velikih opisnih odlomaka, nadasve i alegorijom kršćanstva te raznim simbolima. Dok je *Hobit* više pikareskni roman, Frodova je pustolovina prožeta dubokom emocionalnošću što se najviše očituje u posljednjem oproštaju s Boromirom ili pak kraljem Théodenom. (Albero Poveda 2003./04.)

Evo kako zvuči pjesma koju je Aragorn zapjevao u čast Boromira:

„Kroz Rohan preko močvara i polja, gdje raste trava dugih vlati

Zapadni vjetar lagano stiže i do zidina čvrstih svrati.

– Novosti kakve sa zapadnih strana, nosiš mi noćas o lualice?

Da li pod zrakom Mjeseca-svata Boromira ti vidje lice?

– Vidjeh ga kako sedmim brzecem gazi i vodom širokom sivom,

Vidjeh ga kako pustim zemljama jaše i ne više očinjim vidom.

U sjeverne sjene je pod zvijezdama zašo, te trag mu izgubih

stog,

Vjetar Sjeverac možda je čuo zov mu kad dune u rog.

– O Boromire! S najviše kule sam spram zapada gledao sve dokle

pogled mi seže,

Al tvojega lika ne vidjeh kročit iz pustih zemalja, plemeniti

kneže!“ (Tolkien 2002: 14)

U tonu *Hobita* započeta je Frodova pustolovina s poglavljem: *Dugo očekivana proslava*. Vjerojatno je Tolkien morao načiniti kakav 'most' da narativno poveže svoju prethodnu priču s budućom. Takvo se raspoloženje i tradicija nastavlja sve do konca prve knjige, odnosno Frodova dolaska u Rivendell, a Tolkien malo po malo prigušuje zabavan ton u priči. Nakon toga priča se nastavlja u ozbiljnijem tonu. Tako se u prvoj knjizi još mogu pronaći pjesme i poeme koje priliče onima iz *Hobita* (kao ona koju Frodo pjevuši u



Razigranom poniju), a kasnije se takav ton prelama u ozbiljniji, poput poeme koju Aragorn pjevuši u čast smrti kralja Théodena. (Albero Poveda 2003./04.)

Stanton tumači da poeme i pjesme koje se mogu pronaći u *Gospodaru prstenova* nisu samo prezentacija Tolkienove poezije već pospješuju samu dramaturgiju naracije. Postoji niz varijacija formi i stilova poezije koja se može pronaći u priči. Od hobitskih zaigranih preko Golumovih zagonetki do tradicijskih vilenjačkih, entskih, te nekoliko pjesma koje je pjevušio Tom Bombadil. U rohanskim se pjesmama može pronaći stari engleski stih, a neke je Tolkien spjevao na svojem fiktivnom vilenjačkom jeziku. (Stanton 2008: 28)

Obje priče započinju proslavama, vjerojatno je time Tolkien odlučio od jedne točke povući dvije paralele: U *Hobitu* gdje se nakon proslave kreće u dječjem tonu, a u *Gospodaru prstenova* gdje se kreće u ozbiljnijem i kompleksnijem tonu: mogli bismo možda tu točku prozvati i nultom točkom od koje sve kreće pa tako i ozbiljna i dječja priča.

Albero Poveda dotiče se i narativnih tonova, naime *Gospodar prstenova* ima ih nekoliko. Započinje u istom narativnom tonu koji je bio spomenut za *Hobita*, a kasnije autor više ne ulazi toliko u tekst, te se ponekad čini da se poistovjećuje s hobitima Bilbom i Frodom. Također, mogli bismo možda shvatiti i da autor piše kroz pera triju hobita koji bilježe svoju pustolovinu: Bilba, Froda i Sama koji je okončao stranice velike pustolovine. (Albero Poveda 2003./04.)

Albero Poveda povezuje mitske elemente u *Gospodaru prstenova* najčešće s epitetiziranim imenima i dodjelama raznih titula. Tako u priči možemo za jednu osobu ili mjesto čuti desetke različitih imena, a također i svaki narod ili rasa ima svoj način prozivanja koje osobe ili mjesta određenim imenom. U nordijskoj je sagi Odin prozvan pedesetak imenima, a izgleda da se Tolkien u nadijevanjima imena oslonio na nordijske sage. Za primjer se može uzeti Aragorn koji se proziva najmanje s dvanaestak imena: Elessar, Elfstone, Strider, Telcontar, Isildur's Heir, the Renewer, Longshanks, Wing-foot i tako

dalje. Tolkien je inspiraciju pronalazio u raznim mitovima i sagama iz prošlosti. Najdragulj (*Arkenstone*) kojeg je Bilbo ukrao iz brloga zmaja Smauga lako se može povezati s peharom koji je ukraden zmaju u *Beowulfu*. (Albero Poveda 2003./04.)

*Gospodar prstenova* promatrat će se kroz *mythos* ljeta te će se uočavati značajke romanse i prijelomi Fryevih faza. Bit će detaljnije predložene uz točke epifanije te određene junake i njihove neprijatelje.

### 3.1.1. Romansa

U prvom se poglavlju *Dugo očekivana proslava* utkala prva faza romanse. Putem trača tuceta hobita, koji su se pronašli u krčmi Bršljanov grm, saznaje se ponešto o porodici Baggins te njihovu silnom bogatstvu. U društvu spomenutih hobita pronašao se i Čiča, punog imena Ham Gamgee, koji je vrlo cijenjen i poštovan hobit, a ujedno i otac lika Sama Gamgeea. Bilo da su se dotakli Bilba bilo da su se dotakli Froda, stari je Čiča imao same hvale o njima, a ostali su se hobiti morali složiti s njime, bili istog mišljenja ili ne bili.

Prisjetimo se ukratko Bilba Bagginsa, junaka Tolkienovog prethodnog romana, *Hobita*. Bilbo Baggins bio je pravi junak romanse, junak koji se naposljetku, može se simbolički reći, uhvatio ukoštac sa zmajem, baš poput srednjovjekovnih priča o vitezu Jurju i njegovu zmaju. Bilbo je doživio niz manjih pustolovina uz razne nepodopštine, a naposljetku se i obogatio. Sve je to, naravno, odlučio prepustiti svome 'sinovcu' Frodu koji će u *Gospodaru prstenova* zamijeniti njegovo mjesto te će postati novi junak Tolkienove romanse, a ujedno, svojim pustolovinama i zasjeniti samog Bilba. Zanimljivo je i to što je Tolkien odlučio da su spomenuta dvojica hobita rođena istog dana pa izgleda da samo stariji hobit predaje žezlo kao oznaku junaka, mlađem hobitu u ruke: kao da je Tolkien samo pomladio svojeg junaka o kojem je već štošta napisao, i pripremio ga za noviju i opasniju pustolovinu.

Kroz čavrljanje hobita u Bršljanovu grmu, naročito kroz usta starog Čiče, naslućuje se kakav će i kojih će odlika biti novi junak Frodo Baggins. Nakon što je nahvalio Bilba, Čiča je sumještanima objasnio da, iako je Frodo čudnog porijekla, odlikuje se svim časnim i dobrim osobinama kao što i stari Bilbo. Uočljivo je jednostavno predstavljanje novog junaka na temelju slave prethodnog.

Prva se faza romanse može odlikovati tajanstvenom prošlošću junaka, odnosno, neobičnim porijeklom junaka gdje se u većini slučajeva pronalazi kakva poveznica s vodom, točnije rijekom: prisjetimo se pronalaska Mojsija na obalama Nila i prirodnog ciklusa vode koji se sastoji od kiše, vodoskoka, rijeke, mora ili snijega. Frodovi su se roditelji jedne večeri – pod mjesečinom (što je važno) – utopili u rijeci te je tako rijeka oduzela Frodu roditeljsku ljubav, a on se zbog smrti svojih roditelja simbolički ponovno rodio kada ga je Bilbo usvojio i uzeo za svoga 'sinovca'. Mjesečina je također jedan od važnijih simbola označavanja tragedije zato što prema prirodnom ciklusu označava treće doba dana, večer, a ujedno može i noć, što se povezuje s tragedijom i ironijom. (Frye 2000: 181) Kako su točno priče o Frodovu porijeklu prepričane od strane hobita uočljivo je iz citata:

„ – Imaš pravo, Tatice! – potvrdi Čiča. – Nije baš da Brandybuckovi žive u samoj Staroj šumi, ali izgleda da jesu čudna sorta. Glupiraju se u čamcima na toj velikoj rijeci, a to zbilja nije normalno. Nije čudo što je i loše završilo. Ali, kako bilo da bilo, gospodin Frodo je simpatičan mladi hobit kakav se samo poželjet može. Vrlo je sličan gospodinu Bilbu, i to ne samo po izgledu. Čaća mu je ipak bio Baggins. Gospodin Drogo Baggins bio je pristojan i pošten hobit, nije mu se imalo šta prigovoriti dok se nije utopio.

– Utopio? – priupita nekoliko glasova u isti mah. Dakako da su oni čuli takve i druge, pa i gore glasine, ali hobiti imaju strast da prate povijest pojedinih porodica te su jedva čekali da čuju sve iznova.

– E pa, tako bar kažu – nastavi Čiča. – Znete da je gospodin Drogo uzeo za ženu sirotu gospojicu Primulu Brandybuck. Ona vam je bila rođena sestrična gospodina Bilba po majci (a majka mu je bila najmlađi kći Starog Tooka), a gospodin Drogo mu je bio bratić u drugom koljenu. Zato mu je gospodin Frodo rođak i u prvom i u drugom koljenu, samo što nisu istog naraštaja, što bi se reklo, ako razumijete šta hoću reći. I tako je gospodin Frodo bio u Brandy Hallu u gostima, kod svoga staroga gospodina Gorbadoxa, ko što je često bivo otkako se oženio (jer je bio slab na dobru papicu, a kod starog Gorbadoxa oduvijek se dobro jelo i pilo), pa je ošo da se *provoza čamcem* po rijeci Brandywine i tako su se on i njegova žena utopili. Siroti gospodin Frodo bio je tada još dijete, i eto tako.

–Ja sam čuo da su oni otišli na rijeku poslije večere, po mjesecini – reče stari Noakes – i da se čamac prevrnuo od njegove težine.

–A ja sam čuo da ga je ona gurnula u vodu pa da ju je on povukao za sobom – oglasi se Sandyman, vodeničar iz Hobbitona.“ (Tolkien 2002: 33)

U početku drugog poglavlja, *Sjenka prošlosti*, nailazi se na drugu fazu romanse prema Fryeu koja opisuje Frodovo mladenaštvo u idili Shirea, prožeto njegovim landranjima u kojima mu se priključuju i trojica hobita Merry, Pippin i Debeli Bolger koji ga uzastopce prate. Frodo je često susretao razne vilenjake i patuljke na svojim malim avanturističkim podvizima koji su mu prenosili svoja saznanja o svijetu izvan Shirea i koji su ga učili pjevanju raznim pjesmama. Ovi su vilenjaci drugačije okarakterizirani nego što su bili u *Hobitu*: više nisu razigrani vilenjaci koji pjevuše dječje pjesmice spjevane u čast prirodi nego su likovi koji predstavljaju nostalgičan odnos spram prošlosti i vremenu koje prolazi.

Frodovu je idilu jednog dana narušila pojava čarobnjaka, Gandalfa Sivog, a samim time započela je Frodova manja pustolovina koja prethodi glavnoj. Nije

samo Frye utjecao na odluku što sam pustolovinu rascjepkao na manju i veću, već je i sama naracija između manje i veće pustolovine drugačija.

Netom što je Frodo saznao o Prstenu i njegovoj moći, kreće na put sa svojom trojicom prijatelja te doživljava razne pustolovine, a samim time započinje treća faza romanse prema Fryeu.

Poglavljem *Trojica su već društvo* započinje, dakle, manja pustolovina četvorice hobita, jer im u nadolazećim poglavljima društvo doživljava manje promjene: jedan hobit napušta Froda, a dvojica mu uskaču u pomoć. Frodo, Sam, Merry i Pippin tek što su izbjegli oštrim raljama pasa farmera Maggota po prvi se puta susreću s demonskom utvarom na obali rijeke, jednim od Nazgûla: na tom mjestu Sam Gamgee prvi put istupa u obranu svoga gospodara Froda. Taj bi se susret mogao povezati točkom epifanije, uzme li se rijeka kao poveznica između demonskog i normalnog svijeta. S tog gledišta ovo je prva točka gdje se malo društvo susreće s demonskom utvarom i podzemni se i normalni svijet sijeku.

Poglavljima *Stara šuma* i *U kući Toma Bombadila* Tolkien nas naracijom retardira. Takva je epizoda nepotrebno ubačena u kompleksniju romansu kao što je *Gospodar prstenova*, jer nije važna za daljnji razvitak radnje – takvo se epizodično odmicanje od glavne radnje ne može pronaći u sljedećim knjigama. Vjerojatno je zato i bila izbačena iz filmske trilogije Petera Jacksona. Tom Bombadil je u priči predstavljen kao enigmatična osoba uz koju se može povezati mit o dječjoj nevinosti koji je zauzimaio mjesto u dječjim pričama 19. st. Velike Britanije. Stvoren je prema lutki koju je posjedovao jedan od Tolkienovih sinova kao dijete te je stoga i opisan načinom koji priliči izgledu dječje lutke: nosio je plavu jaknu, žute čizme i šešir s plavim perom. Skakutao je u Staroj šumi te pjevušio besmislene pjesme. (Albero Poveda 2003./04.: 13)

Iako epizoda s Tomom Bombadilom nije važna za daljnji razvitak radnje, s pogleda proučavanja romanse itekako jest. Na početku je rada bilo spomenuto da je svijet romanse uvelike sličan svijetu iz snova, a hobiti su prilikom dolaska

u Staru šumu zaspali pod Starcom Vrbom gdje su usnuli 'čudne' snove. Prema Stantonu, zemlja se snova u *Gospodaru prstenova* dijeli na: kvazi-snove, stvarne snove bez odviše detalja i stvarne snove koji služe svrsi naracije. Snovi mogu biti simboli, slike i tipovi raznih emocija. U *Gospodaru prstenova* svega postoji osam snova od kojih samo dvoje nisu hobitski, navodi Stanton. Ti snovi koji nisu hobitski pripadaju Faramiru i Boromiru koji obojica sanjaju isti san: „kada istočno nebo potamni i glas dopre iz još uvijek svjetlećeg zapada govoreći: Potraži mač koji je bio slomljen...“ (Stanton 2008: 34)

Faramirov je san bio najčudniji od preostalih snova. Ne samo što je to bio san sa zagonetkom već je to bio i san kojeg je Tolkien zbilja sanjao. Kako nadalje i sam Faramir priznaje, san nije bio zao, već je to bio san o kraju zla: bilo da se vidio kraj pokvarenog Númenora bilo svrgnuće Saurona.

Stanton nadalje navodi da se jedni od prvih snova u *Gospodaru prstenova* sanjaju, dakle, u kući Toma Bombadila. Merry i Pippin sanjali su svatko po jedan san, dok je Frodo usnuo dva. Ti se snovi mogu pripisati kategoriji stvarnih snova koji služe razvitku daljnje naracije. Pippin je usnuo da ga je opet zarobio Starac Vrba, a Merry je sanjao o vodi koja se diže i diže. To se može referirati na potop Isengarda u kojem su sudjelovali enti te hobiti Merry i Pippin, gdje je Merry vikao da se voda neprestano podiže. No enti su ih obojicu naposljetku spasili. U jednom od Frodovih snova nalazila se bijela kula na koju se morao popeti da vidi more, ali se probudio prije nego što se uspio popeti. Smatra se da je sanjao jednu od kula koje se nalaze na putu za Mithlond preko Svih Luka. Ako je teorija točna, Frodo je sanjao san koji mu je predskazao budućnost. U oblasti kao što je oblast Toma Bombadila, koji je imao neku nadmoć nad Prstenom Vladarom, nije ni čudo što se javljaju takvi snovi, tumači Stanton. Kao što je ranije bilo spomenuto, Tom Bombadil je u vezi ritma naracije hobitsku pustolovinu usporio te ih odveo u vremena kada je svijet bio mudriji. Stoga, nadalje, nije bilo čudno što je Frodo kod njega usnuo san događaja koji se zbio Gandalfu na kuli Orthanc. (Stanton 2008: 35-36)

Još jedan san koji bi spadao u navedenu kategoriju snova jest Samov san, ali ga ovaj nije usnuo u kući Toma Bombadila. Usnuo je san na raskrižju Ithilien: nešto je tražio u vrtu Frodove kuće koji je bio zapušten i obrastao te ga je težak zadatak čekao da sve to ispravi. Napokon je pronašao ono što je tražio – slavinu, te se probudio. Kao što je Sam vidio u Galadrielinom zrcalu propast Shirea, ovaj san također upućuje na isto, jer su po povratku kući zatekli gorući i uništen Shire pun korova i slugu Sauronovih. (Stanton 2008: 35)

„ – Hej! – uzvikne Sam ogorčeno. Eno onaj Ted Sandyman ruši drveće koje ne bi smio rušiti. To se drveće ne smije rušiti, to je onaj drvored iza vodenice od kojeg je cesta za Uzvođe u hladu. E, kad bi se samo mogo dočepat Teda pa da ja njega srušim!

Ali tada Sam primijeti da nema više stare vodenice i da se na onom mjestu gdje je ona stajala gradi neka velika zgrada od crvene opeke. Mnogo je ljudi užurbano radilo na gradnji. U blizini je stajao visok, crven dimnjak. Reklo bi se da je crn dim zastro površinu zrcala.

– Neki se vrag događa u Shireu – reče on. – Elrond je znao šta radi kad je tjeo poslat gospodina Merryja natrag. – Tad iznenada Sam uzvikne i odskoči u stranu. – Ne mogu više ostat ovđe – reče plahovito. – Moram se vratit kući. Prekopali su Vrbopucovu i eno mog sirotog starog ćaće kako odlazi niz Brijeg sa svojim prnjama u tačkama. Moramo odma kući!“ (Tolkien 2002: 428)

Kako smatra Stanton, postoji nekoliko kvazi-snova u *Gospodaru prstenova* koji su svi povezani s Frodom. Oni nastaju na granici spavanja i budnog stanja pa tako imamo Froda koji u polusnu zamišlja crna krila na prijelazu gaza kraj Rivendella. U rudnicima Morie, Frodo je mislio da sanja kada je vidio dva sitna svjetla koja svjetlucaju u tami rudnika, no bile su to samo Golumove oči. Frodo je godinama kasnije nakon uništenja Prstena pao u polusan. Bio je bolestan te je mrmljao o praznini i gubitku iste. Stanton smatra da stvarni snovi bez odviše detalja uključuju Frodov terapijski san koji se zbio kako su se on i Sam primaknuli Crnim dverima. Frodo ga se nije sjećao, ali ga je

san učinio sretnim. Slično je bilo i sa snom u podnožju Klete gore gdje je Frodo predvidljivo imao 'vatrene snove'. (Stanton 2008: 34)

Osim ovih poglavlja (*Stara šuma* i *U kući Toma Bombadila*), ili jedne veće epizodne retardacije, takvo se što još može pronaći u Rivendellu ili Lothlórienu gdje se usporava narativni ritam pa zato jednom prilikom Frodo u snu kaže: Zakasnio sam. Sve je izgubljeno. Umorio sam se putem.

Jedno od važnijih nadolazećih poglavlja jest *Strider*. Osim Froda u okrilju prve faze romanse trebali bismo spomenuti i Aragorna, sina Arathornova. Aragorn je također junak ove romanse, jer se poput srednjovjekovnih vitezova i kraljeva bori sa zlim silama, a također se nekoliko puta susreće s vođom utvara – Kraljem vješcem. Aragornovo je porijeklo za razliku od Frodova tajnovitije i plemenitije, a sam je konac njegova lika u priči završen dostojnim činom: krunidbom i ženidbom gdje je za ruku uzeo svoju dragu Arwen koja po mnogočemu slični neiskvarenim romanesknim junakinjama. Zanimljiv je njegov opis kada se prvi put susreo s hobitima u krčmi *Kod razigranog ponija*. Predstavio se kao Strider, graničar, opisan kao običan lutalica, koji se kasnije otkriva kao sin Arathornov, nasljednik Isildurov.

„Odjednom Frodo primijeti da razgovor hobita pozorno sluša neki čudan čovjek lica opaljena vjetrom i suncem koji je sjedio u sjeni do zida. Pred njim je stajao visok vrč piva s poklopcem, a pušio je neobično izrezbarenu lulu s dugim kamišem. Bio je ispružio noge u visokim čizmama od meke kože koje su mu dobro pristajale, ali su bile poprilično iznošene i pokrivene skorenim blatom. Bio je čvrsto umotan u zaflekani ogrtač od teškog zagasitozelenog sukna, premda je u dvorani bilo vruće, nosio je na glavi kukuljicu koja mu je zasjenjivala lice, ali dok je promatrao hobite, vidjelo se kako mu se oči krijese.“ (Tolkien 2002: 189)

Za vrijeme njegove krunidbe, u posljednjem djelu trilogije, Aragorn je prikazan drugačije, a njegove riječi zvuče plemenito i dostojno kako priliče ljudima visoka roda:



„Tad stražari pođu naprijed a Faramir otvori kutiju i podigne uvis starinsku krunu. Imala je oblik kacige stražara citadele, samo što je bila viša i posve bijela, a krilca su joj s obje strane bila izrađena od biserja i srebra, nalik na krila morske ptice, jer takvo bijaše znamenje kraljeva koji su bili doplovili preko mora. Na obruču je bilo sedam dijamantata, a na vrhu jedan jedini dragulj koji zasvijetli poput plamena.

Aragorn uzme krunu, podigne je uvis i reče:

*–Et Earello Endoreenna utúlien. Sinome maruvan ar Hildinayar tenn' Ambar-metta!*

Bijahu to riječi što ih je Elendil izgovorio kada je izašao iz mora na krilima vjetra:

–Dođoh iz velikog mora u Međuzemlje. Na ovom ću mjestu prebivati ja i moji nasljednici dok je svijeta i vijeka.“ (Tolkien 2002: 268)

U poglavlju *Nož u mraku* dolazi se do točke epifanije gdje se u jednu ravan svrstava apokaliptički svijet i onaj svijet s prirodnim ciklusima. U *Gospodaru prstenova* pronalazi se nekoliko mjesta gdje se s pravom mogu prepoznati točke epifanije. Riječ je o nekoliko gorskih klanaca, kula, mostova i stepenica. Promatračnica Amon Sul, koja je u neposrednoj blizini prastare utvrde Vjetrovraha, a na kojoj je Frodo zamalo smrtno stradao, jedna je od točaka epifanije. Froda je napao Kralj-vještac. *Bijeg do gaza* kao poglavlje označava kraj manje pustolovine te degradaciju s treće faze romanse na drugu fazu.

U pogledu druge faze važno je usredotočiti se i na početna poglavlja druge knjige *Prstenove družine* gdje se Frodo budi u Elrondovoj kući te se oporavlja od zamalo smrtne rane. Poglavlja *Mnogobrojni susreti* te *Elrondovo vijeće* nanovo nas vraćaju u drugu fazu romanse, te bismo mogli primijetiti, da nas i degradiraju od naše pustolovine. Narativni se ritam usporava. Opisi su prožeti krajolikom koji se rasprostire oko Rivendella, a čak je i sam autor uklopio svoju skicu vilinskog gradića na 289. stranici *Prstenove družine*. Ukratko, Frodo se opet pronašao u idili prirode gdje se odmarao nakon svoje

kraće pustolovine, okružen svojim prijateljima i najdražima: uključujući ovdje trojicu hobita, Bilba i Gandalfa. Čak je i *Elrođnovo vijeće* koliko-toliko u idiličnoj atmosferi, no koje najavljuje početak opasne pustolovine, i koje razgraničava završetak druge faze i ponovni početak treće faze.

*Elrondovo vijeće* je kao poglavlje iz romana poslužilo za glavni motiv pustolovine Prstenove družine. Na vijeću se raspravljalo na koji bi se način zlo moglo istrijebiti iz Međuzemlja. Uočavaju se nesuglasice među sudionicima vijeća te dolazi na vidjelo da za uništenje zla treba pronaći valjan način kojeg oni nemaju. Kao temeljan dio pustolovine javlja se potraga, a potraga je u *Gospodaru prstenova* usredotočena na traženje načina kojim bi se zlo istrijebilo iz Međuzemlja. Frodo je dobio zadatak da uništi Prsten Vlarar u zemlji Mordor, jer je to bio jedan od prijedloga pronalaska načina za uništenjem zla.

Tek poglavljem *Prsten ide na jug* započinje glavna pustolovina koja se proteže kroz ostatak *Prstenove družine*, nastavlja u *Dvije kule* gdje se jedna pustolovina grana u nekoliko koje se naposljetku, u *Povratku kralja*, stapaju u jednu i time okončavaju treću fazu. Pustolovina se počela granati raspadom družine na samom kraju *Prstenove družine* te se odonda junaci slijede iz nekoliko pogleda. Ovo je i još jedan dokaz da *Gospodar prstenova* kao romansa ima više junaka od jednog, jer kako se pustolovina grana, priča slijedi s jedne strane Froda i Sama koji su se zaputili u Mordor, a s druge strane Aragorna, Legolasa i Gimlija koji uzastopce imaju problema s orcima i uruk-haima, a kojima se kasnije priključuje i Gandalf Bijeli te hobiti Merry i Pippin.

Nakon formiranja Prstenove družine, pustolovi su se zaputili u rudnike Morie gdje dolazi do još jedne točke epifanije te Gandalfova *pathosa* – borbom za život. Most Khazad-Dûma, po kojem je jedno poglavlje dobilo ime, a gdje je simbolički stradao Gandalf Sivi, spomenuta je poveznica podzemnog svijeta i 'onog svijeta u kojem mi živimo'. Uzme li se za pravo i Gandalfa usporedi sa

Sivim Hodočasnikom<sup>5</sup>, a Balroga sa sotoninim slugom, dolazi se do poravnavanja dvaju svjetova: onog dobrog i onog lošeg.

„U taj mah Gandalf zamahne štapom i, vičući iz sveg grla, udari po mostu pred sobom. Štap mu se razlomi i ispadne iz ruke. Pred njim se podigne zasljepljujući zastor od bijelog plamena. Most je pukao. Smrvio se upravo pred Balrogovim nogama, a kamen na kojem je on stajao surva se u provaliju. Ostatak je ostao visiti podrhtavajući kao kameni jezik isplažen u prazninu.

Ispustivši užasan urlik, Balrog se sunovrati, a sjena mu ponirući u dubinu nestane. Ali još dok je padao, zamahne bičem, ošine i oplete švigirima čarobnjaka do koljena i povuče ga do samog ruba. Gandalf posrne i padne uzalud se hvatajući za kamen pa sklizne u ponor.

– Bježite, budale! – dovikne im i iščezne.“ (Tolkien 2002: 390)

Osim što je Tolkien prikazao Gandalfovu borbu za život i žrtvu za ostatak družine, dao je mašti na volju Gandalfov *sparagmos* koji je u knjizi prešućen, ali u filmu *Dvije kule* prikazan.

Usporavanje narativnog ritma događa se u Lothlórienu s razlogom. Prstenova se družina tamo susreće s najmoćnijom ženskom figurom u *Gospodaru prstenova*, Galadriel. Romansa je koncipirana na ideji ispunjenja želja, a to se očituje u Galadrielinu zrcalu u kojem ona svakom članu družine nudi ispunjenje njihovih želja, odustanu li od daljnjeg puta. Galadriel je lik koji je Prstenovu družinu stavio na mentalnu kušnju. Ponudila je svakom članu izbor između opasnosti koje leže pred njima i nečega što najviše žele. Galadriel je time važna, osim što je kraljica vilenjaka, i zato što može planirati sudbinu cijelog Međuzemlja, djelujući na ljude i pojave.

Prsten Vladar jedan je od predmeta u *Gospodaru prstenova* koji poput Galadriel može ponuditi prizor ostvarenja želja i prividno omogućiti onome tko ga nosi da mu se iste ostvare. No većinom je Prsten nošen voljom svoga zlog gospodara Saurona ili vlastitom, pa naposljetku osobe koje ga nose postaju

---

<sup>5</sup> Gandalfa Sivog u zemljama Gondora prozivaju Mithrandir što znači Sivi Hodočasnik.

žrtvama prije nego što im se obistine njihove želje i snovi. U Prsten je utkana sva zloća Sauronova te Prsten kod običnih besmrtnika većinom izaziva požudu, odnosno želju za bogatstvom, vladanjem svijeta i slično. Mnogi se uz njega vide moćnijima nego što jesu pa uvijek padaju u zablude koje ih koštaju života. U priči je Prsten Boromiru usadio želju za stereotipnim junaštvom kojem Boromir nije mogao odoljeti, dok su s druge strane pravi junaci romanse 'daleko bježali' od Prstenove moći, znajući da će ih ista iskvartiti. Jedino na enigmatičnog bajkovitog lika Toma Bombadila Prsten nije i ne bi imao nikakva utjecaja da ga je nosio.

Osim što je Prsten Vladar u *Gospodaru prstenova* okidač za prikrivene želje i žudnje likova on ujedno služi kao most između svijeta Svjetla i Tame, odnosno prirodnog svijeta i svijeta utvara. Kada smrtnik stavi Prsten na prst (kao primjerice Bilbo ili Frodo) Prsten ga čini nevidljivim za njegov svijet prirode te sve druge osobe toga svijeta postaju poput kakvih sjena, dok se osobe, odnosno prave sjene iz svijeta utvara vide jasnije nego itko drugi. Često je Frodo s nataknutim Prstenom vidio prstenove utvare u svom pravom obličju izopačenih duša koje su bile progonjene željom za vladanjem, dok ih na javi nije mogao vidjeti jer Tolkienovo zlo nema opipljive supstance. Tek 'poravnanjem' dvaju svjetova zlo postaje vidljivo, a samim bi se time svako nošenje Prstena u susretu s utvarama moglo smatrati točkom epifanije. Kroz cijelo se djelo nijanse svjetla i tame stoga presijavaju te se likovi, posebice oni iz Prstenove družine često pronalaze između svijeta prirode i svijeta sjena: prisjetimo li se Staza mrtvih bit će nam jasno da se i osim Froda, Aragorn, Legolas i Gimli također susreću s mrtvima koji su prokleti. No Prsten je jedan od najvažnijih čimbenika zbog kojeg osobe variraju između svjetla i tame. Osoba koja bi duže nosila Prsten bivala bi iskvarena i izopačena, a to se počelo događati s Frodom i Bilbom. Njihov *doppelgänger* bio bi Golum koji je fizičko obličje tame koja se skriva u njima dvojici, kao što njih dvojica mogu biti fizičko svjetlo što se još može u malim naznakama naslutiti u Golumovoj dvojnosti: on je s jedne strane Golum,

a s druge Sméagol koji je nekad bio iz porodice hobita. Osim što se u Frodu i Bilbu ponekad miješaju svijetle i tamne misli, obličje svjetla i tame prikazano je i u gospi Galadriel, o kojoj je netom bilo riječi, prilikom susreta s Prstenom Vladarom.

Sukob družine kao jednog junaka, ali kasnije i kolektiva 'dobrih' spram 'loših', sveprisutan je u *Gospodaru prstenova*. Zanimljivo je da se problemi što su im goblini zadali u rudnicima Morie, družina se pronašla u pravom sukobu na obalama Velike rijeke. Tamo stradava i jedan član družine, Boromir, a samim se tim činom javlja raspad družine u poglavlju *Raspad družine* gdje se prividno može označiti šesta faza romanse. Družina se dijeli na tri manje grupe: Froda i Sama koji sami kreću prema Mordoru, Aragorna, Legolasa i Gimlija koji su u potjeri za uruk-haima te Merryja i Pippina koji su zarobljeni od istih uruk-haia koje spomenuti proganjaju.

Poglavlje *Boromirov odlazak*, prvo je poglavlje u knjizi *Dvije kule* te prvo poglavlje kada se cijela družina više ne prati odjednom. Tu se javlja spomenuto grananje pustolovine te se nadalje prati razdvojeno. U nadolazećem poglavlju *Bijeli jahač* javlja se Gandalfov *anagnorisis* kao Gandalf Bijeli.

„Svi su zurili u starca. Kosa mu se bijeljela kao snijeg na suncu; bjelasala mu se i odjeća; oči ispod gustih obrva sijevale su, prodorne kao sunčane zrake, u ruci mu bila neka moć. Stajali su pred njim razdirani divljenjem, radošću i strahom, bez riječi. Napokon se Aragorn trgne.

– Gandalf! – usklikne. – Vraćaš nam se u našoj nevolji kad ti se više nismo nadali! Kakav mi je to veo bio pred očima! Gandalf!

Gimli ne reče ni riječi nego padne na koljena i zakloni oči rukom.

– Gandalf – ponovi starac kao da se prisjeća neke davno zaboravljene riječi. – Da, tako sam se nekad zvao. To mi je bilo ime.“ (Tolkien 2002: 105)

Jedan od većih sukoba u *Dvije kule* zbio se kod Helmove klisure u Rohanu. Tamo je kolektivni junak zajedno s družinom uspio potisnuti divljake (i uruk-haie u filmu), ali netom prije dogodilo se i nešto zanimljivo i važno za

Aragorna. O čemu je riječ mogu samo svjedočiti oni koji su pogledali film jer takvo što je u knjizi izostalo. Naime, prilikom borbe s varzima Aragorn biva satjeran na vrh jednog klanca s kojeg spletom slučajnosti pada i u očima prijatelja pogiba. Ovo je vjerojatno Aragornov *sparagmos* odnosno rastrgavanje jednog od junaka, ali prije samog okršaja kod Helmove klisure, Aragorn je već u cijeloj svojoj snazi, spreman za bitku.

Kroćenjem Sméagola započinje pustolovina Froda koji se zajedno sa Samom zaputio kroz opustošenu zemlju koja simbolično prikazuje pakao. Tamo se susretao s raznim stvorenjima koja simbolički prikazuju moralan pad, a njihov izgled fizičku i psihičku patnju – najčešće je bilo riječi o Nazgûlima ili pak Sméagolu. Bilo da je riječ o Sméagolu, vođama orka, prstenovim utvarama i napose o pauku Shelobi, Frodo je kao junak romanse bio uvijek lišen smrti, koliko god da je gusto bilo, no da nije bilo njegova sluge Sama Gamgeea, možda junak i ne bi doživio kraj svoje pustolovine kako to priliči jednoj romansi.

Frodo, koji je kroz opustošenu zemlju psihički počeo zaostajati, takvo se što ne može reći za Aragorna i Gandalfa koji su kroz cijelu priču, odnosno pustolovinu, napredovali i nisu bili nijednom degradirani izuzmu li se njihovi *sparagmosi* što Froda s ovog gledišta još očekuje. Krene li se od Aragorna kao običnog graničara i čuvara šume naposljetku se dolazi do pravog kralja i nasljednika Isildurova koji je svojim moćima iscjeljenja vidao rane ranjenima, svojim mačem sjekao utvare i naposljetku, plemenitom krvlju spasio svoj narod od neprijatelja. Gandalf je u pustolovini od mudrog lakrdijaša i šaljivdžije dospio do ranga sveca u bijelom koji putuje zemljom poput hodočasnika i prosvjetljuje ljude svojim znanjem.

U poglavlju *O travama i kuhanu zecu* Sam Gamgee priprema jelo i to je jedan veliki odmak od sanjarske i pustolovne romanse u kojoj obično nema prikazanih i na veliko obasjanih prirodnih potreba koje su u realnom svijetu itekako potrebne. Takvo se što u pustolovinama podrazumijeva i nije odviše naglašeno. Bloom, odnosno Mark T. Hooker u Bloomovoj kompilaciji tekstova

o *Gospodaru prstenova* navodi da je Sam Gamgee Frodov *batman* (ne u smislu opakog šišmiša već u značenju nositelja prtljage što je bilo ustaljeno za vojnike niskog ranga u Prvom svjetskom ratu). Tako je Sam Gamgee postao Frodov nositelj prtljage u Ratu za Prsten te je nosio svakojake stvari koje bi njegovom gospodaru Frodu mogle zatrebati, pa čak i tavice i pribor za kuhanje – bez čega su, vjerujem, mogli u Ratu za Prsten. (Hooker 2008: 37)

„Neko je vrijeme sjedio razmišljajući i pazeći na vatru dok voda nije zakuhala. Bivalo je sve svjetlije i toplije; rosa se digla s trave i lišća. Uskoro su zečevi ležali razrezani i kuhali se u tavama zajedno s nabranim biljem. Kako je vrijeme prolazilo, Sam umalo da nije zaspao. Kuhao je zečeve gotovo sat vremena, bockao ih viljuškom s vremena na vrijeme i kušao sok.“ (Tolkien 2002: 295)

Sam nije sebe smatrao herojem niti hrabrim čovjekom, odnosno hobitom, niti kakvom hvale vrijednom osobom, nego je bio ponosan što služi Frodu i što mu je odan. Sam je na Kletoj gori preuzeo Frodov teret te je kao osoba koja je zadužena za prtljagu, nosila i Prsten i Froda na vrh planine, a Frodo ga je pohvalio riječju čaroban. Na Kletoj gori mu je dao i svoju zalihu vode, samo da Frodo ima što popiti iako on neće imati. Hooker smatra da je Tolkien jasno stabilizirao vezu između Froda i Sama kao gospodara i sluge, odnosno vojnika visokog ranga i vojnika niskog ranga. Tolkien takvo što nije izravno dao u tekstu već kroz razne karakterne osobine i radnje, čitatelju je njihov odnos postajao što jasniji. Kada je Frodo napuštao Shire, Sam nije napuštao Shire zbog pustolovine i zadatka koji je bio prepušten Frodu, već zbog sama Froda: da učini sve što je potrebno gospodaru Frodu. Sam je jako volio Froda kao svog gospodara i bio mu je odan sluga sve do kraja pustolovine. Kao što je iz citata eventualno lako zaključiti Sam je nosio štošta u svojoj prtljazi koja nije bila laka za naprtiti na leđa, ali je uzeo, osim svojih potrepština, i stvari koje je Frodo mislio uzeti, ali je zaboravio. Jednom je prilikom uzeo i Frodovu naprtnjaču govoreći da je njegova

odviše laka te da može nositi dvije. Sam je za Froda uvijek sačuvao hrane, pa čak da je ishod bio i takvim da on ništa osobno ne pojede. (Hooker 2008: 37-42)

Jedna od značajnijih nadolazećih epifanija jesu stube Cirith Ungola po kojima se penju Frodo i Sam predvođeni Sméagolom. Bilo da su se hobiti osvrtni za sobom ili ne, bili bi okruženi surovošću i jezivošću Minas Morugla i njegove doline s jedne strane, a s druge sa zloglasnom kulom osmatračnicom na putu za zemlju Mordor. Ovdje bi se točkom epifanije i mogao označiti konačan prelazak iz prirodnog svijeta obilježenog raznim ciklusima prirode u apokaliptični svijet, često prožet opisom pakla. U ovom je slučaju to Mordor, pusta i spaljena zemlja prepuna sjeni, opakih stvorova i izopačenih divljaka.

U nadolazećim poglavljima *Shelobin brlog* i *Odluke majstora Samwisea* sukobljavaju se Sam i spomenuti pauk. Taj bi se sukob mogao označiti i borbom za život i smrt, ali previše je čimbenika uključeno u nju te se Shelobin konac približavao postepeno.

„Oštricom je duboko zasjekao u nju, ali one odvratne nabore nije mogla probiti nikakva ljudska snaga, čak ni da je vilenjak ili patuljak iskovao njime čelik, a baratala ruka Berenova ili Túrinova. Ona ustukne od udarca, a onda podigne grdnu mješinu svoga trbuha visoko iznad Samove glave. Iz rane navre i zapjeni se otrov. Neman se raskreči i nalegne svojim golemim tijelom ponovno na nj. Prerano jer se Sam još držao na nogama, te je, odbacivši svoj mač, uhvatio objema rukama vilin-oružje i uperio ga nagore braneći se od tog sablasnog krova. I tako se Sheloba, snagom svoje vlastite okrutne volje, snagom većom od snage bilo kojeg ratnika, sama nabode na oštar šiljak. Duboko, duboko ju je taj šiljak ubo dok se polako izvaljivala na Sama.

Takvu bol Sheloba nije nikad osjetila, čak ni u snu, u svom dugom svijetu zloće. Ni najsrčaniji vojnik iz starog Gondora, ni najdivljiji ork koga je uhvatila u klopku, nije joj pružio ovakav otpor niti nanio takav udarac njezinu voljenu mesu. Sva je zadrhtala. Ponovno se podigla otimajući se silnoj boli, podvila



svoje iskrivljene udove poda se i odbacila se unatrag grčevitim skokom.“  
(Tolkien 2002: 380)

Spašavajući Frodov život u više navrata, Sam i ne sluteći postaje hrabrim junakom kojim se on sam nikada ne bi opisao. Kako je i Pippin jednom rekao: Sam je odličan suputnik. Skočio bi i u zmajevo ždrijelo samo da te spasi. Sam je na putovanje sa svojim gospodarom krenuo pun entuzijazma, željan vilenjaka i njihovih pjesama te služenju svome gospodaru, baš kao i mladi entuzijastični vojnici koji su odlazili u Prvi svjetski rat, smatra Hooker. Tolkien ga je stoga s pravom nagradio u konačnici priče o Prstenu. Sam Gamgee postao je gospodin koji živi u Vrećastom vijencu sa svojom suprugom Rose Cotton i dvoje male djece te čuvar znanja Crvene knjige koju su pisali Bilbo i Frodo, a koju je on završio. (Hooker 2008: 43-45)

Okončanjem sukoba sa Shelobom završava knjiga *Dvije kule* te se pustolovina u početku *Povratka kralja* – poglavljem *Minas Tirith* – ponovno vraća Aragornu, Legolasu, Gimliju te ostalima.

Bitkom na Pelennorskim poljima označen je jedan od najvećih kolektivnih sukoba u cijelom *Gospodaru prstenova*. Tamo se Merry i Éowyn hvataju ukoštac s Kraljem-vješcem te ga pobjeđuju. Taj je sukob važan ako i promatramo Tolkienove heroine.

„Sa strvine na zemlji ustane Crni jahač, visok i opasan, nadnesen nad njom. Zavitla buzdovanom i ispusti krik mržnje koji zapeče uši poput otrova. Njen se štit raspadne na komadiće. Slomio joj je i ruku pa ona padne na koljena. On se nadvije nad nju kao oblak, sijevne očima i podigne buzdovan da je dokrajči.

Ali odjednom i on posrne jaučući od žestoke boli, promaši je i zabije buzdovan u zemlju. Merry ga je pogodio mačem s leđa, probio mu i crnu pelerinu i ispod oklopa zario mu mač u tetivu iza snažnog koljena.

– Éowyn! Éowyn! – vikne Merry. A ona, glavinjajući, osovi se na noge i posljednjim snagama zarije mač između krune i pelerine dok su se široka ramena saginjala nad nju. Mač se slomi na više mjesta sijevajući. Kruna se otkotrlja zvekćući.“ (Tolkien 2002: 120)

U *Gospodaru prstenova* ženski su likovi, iako ih je samo nekoliko, važni za poimanje moći, ne u smislu muskularne, već emocionalne i verbalne moći. Aragorn i Faramir, koji osim drugih vrijednosti, opet koriste najviše svoju muskularnu snagu, svjesni su drugih i dubljih vrsta moći, stoga nije ni čudno što naposljetku obojica završavaju s heroinama kao što su Arwen i Éowyn. Nasuprot njih dvojice, stereotipan snagator je Boromir koji ne poznaje nikakvu drugu moć osim snage mišića, navodi Enright. (Enright 2008: 171)

Enright uočava da, generalno gledano, ženske prisutnosti manjka u borbama protiv zla, izuzev borbe Éowyn i Kralja-vješca što se može očitati u citatu iznad. Tolkienove heroine sumiraju alternativne verzije heroina koje odabiru ljubav iznad pravde pa se mogu smatrati likovima koje označavaju Kristovu moć, moćniju od bilo koje druge sile. U *Gospodaru prstenova* postoje dvije vrste moći kako navodi Enright: unutarnja (kao moć magije unutar lika, npr. vilenjaci) i vanjska (kao moć koju sadrže stvari, npr. Prsten Vladar). Tako su i dvije od triju smatranih junakinja zapravo vilenjakinje: Arwen i njezina baka Galadriel te, već spomenuta, Éowyn koja je ljudskog roda. Jessica Yates argumentira da Tolkienov stil epske fantastike zahtijeva da sve važnije likove stavi u arhetipske uloge pa tako imamo Aragorna heroja, Arwen princezu, Éowyn amazonku, Galadriel vilu i Gandalfa čarobnjaka. (Enright 2008: 173)

Enright smatra da je Éowyna moć vrlo kompleksno prikazana u njezinom liku. S jedne je strane prava amazonka koja sudjeluje u Ratu za Prsten te uništava maga Kralja-vješca. No uz svoju snagu ima i jaku psihičku moć, ali opet je, zato što je žena, njezina moć skućena i podcijenjena. Da bi sudjelovala u ratu morala je na sebe uzeti muški oklop te krinkom ući u vojničke trupe. Iako je

svrgnula Kralja-vješca to se ne može prozvati njezinom konačnom pobjedom jer je i dalje bila pod muškom dominacijom svijeta. Ona je žena patriot koja istupa za ravnopravnost među spolovima. Njezina se pobjeda može očitati ženidbom za namjesnika Faramira koji je bio ranjen u borbi s Nazgûlima, baš kao i ona. I jedan su i drugi, osim što su bili ranjeni crnom magijom, bili ranjeni i kulturom koja ih je potlačila: Éowyn zato što je žena, a Faramira zato što nije bio tipičan stereotipni ratnik kao njegov brat Boromir. Zajedno su pronašli lijek oženivši se. Je li naposljetku tim činom Éowyn postala tradicionalna žena koju svijet kao takvu prihvaća više nego kao ženu amazonku, a Faramir postao namjesnikom te se time približio svome 'uglednijem' bratu kojeg su svi hvalisali. (Enright 2008: 183)

Prototip spomenutim junakinjama može biti Goldberry, žena Toma Bombadila, smatra Enright. Ona predstavlja interesantnu vrstu ženske moći koja je važna za priču *Gospodara prstenova*. Vrlo je slična moći vile Galadriel, a mitološki gledano, vrlo slična vodenoj nimfi ili šumskoj vili. I njezina odjeća, poput odjeće Toma Bombadila, sugerira povezanost s prirodom: jednom je bila odjevena sva u srebrno s bijelim opasačem i cipelicama koje su ličile ribljim ljuskama. Kada su je hobiti zagledali, osjetili su kakvu vrstu strahopoštovanja, zadivljeni njezinom ljepotom i srdačnošću. Iako je fizičkim izgledom sitna i mala poput suncokreta spram neba, ona predstavlja snagu, odnosno moć prirode: staru i obnovljenu. (Enright 2008: 174)

„–Ja sam Goldberry, kći Rijeke. – Zatim prođe, onako lakonoga, pokraj njih, zatvori vrata i okrene im leđa, pa raskrili bijele ruke preko vrata. – Hajde da ostavimo noć vani! – nadoda. – Jer, vi ste možda još u strahu od magle i sjena drveća, i duboke vode, i divljih zvijeri? Ne bojte se ničesa! Jer noćas ste pod krovom Toma Bombadila!“ (Tolkien 2002: 151)

Takvu sličnu moć predstavlja Arwen, kćer Elrondova i unuka Galadrielina. Njezina je ljepota ogromna te je zbog svoje besmrtnosti opisana kao mlada, ali opet radi svoje besmrtnosti i 'nemlada'. Tako se u njoj sjedinjuje

mladenačka ljepota i staračka mudrost: intelektualnost i spiritualnost. Ona nije poput svoje braće otišla u pustolovinu, niti su je privlačila kakva putovanja, već je odlučila ostati u Rivendellu i nadaleko graditi vezu s Aragornom. U njoj se može pronaći duboka i dugačka privrženost Aragornu, a Aragornu u rat šalje svoj barjak kojeg mu je sama sašila. Još važnija je činjenica da se ona odrekla besmrtnosti samo da bi mogla ostati sa smrtnikom Aragornom pa tim odabirom slični Kristu koji je vukao slične poteze za svoga života i koji je uvijek uzdizao ljubav iznad pravde. Iako nikad nije bila u formi Boga, ona je ipak u priči prikazana u formi koja je veća od ljudske, koja je besmrtna a koje se ona zbog ljubavi odriče, primijetila je Enright. Arwen se zbog svoje ljubavi naposljetku morala suočiti s Aragornovom smrću koji je umro prije nje te naposljetku s vlastitom smrću koju je dočekala u šumi Lothlóriena čime je simbolički došlo vrijeme za ljude, a vilenjacima, patuljcima i ostalim mitološkim likovima kraj. (Enright 2008: 177)

Kad je Aragorn umro i u njoj se postepeno gasila svjetlost života:

„Arwen je otišla iz njegova Doma s ugašenim svjetlom u očima, a njezinu se narodu učini da je postala hladna i siva kao zimski sumrak koji padne bez ijedne zvijezde na nebu. Zatim se oprostila s Eldarionom i sa svojim kćerima i sa svima koje je voljela; i otišla je iz grada Minas Tiritha i otputovala u zemlju Lórien, te je boravila ondje pod požutjelim drvećem dok nije došla zima. Galadriel je bila otišla, nije više bilo ni Celeborna, i u zemlji je vladao muk.

Napokon, dok je opadalo lišće s *mallorna* a proljeće još nije bilo granulo, legla je na počinak na Cerin Amrothu; ondje je i sad njen zeleni grob i bit će zelen sve dok se ovaj svijet ne izmijeni, i dok ljudi koji će poslije doći sve dane njena života potpuno ne zaborave, a istočno od mora ne budu više cvali *elanor* i *niphredil*.“ (Tolkien 2002: 384)

Galadriel je, kao što sam ranije napomenuo, jedna od najjačih ženskih figura prisutnih u priči. Jedan od triju vilenjačkih prstenova moći i krase njezin prst, a ona svoje moći koristi za iscjeljenje a ne dominaciju. Moć koja se

predstavlja u njoj suprotna je tradicionalnoj moći muških, muskulaturnih likova, tumači Enright. Utjelovljuje moć jaču od svoga muža Celeborna: ona je moćnija i mudrija od njega. Njezine su moći opasne koriste li se pogrešno: prisjetimo se njezina zrcala te kušnje na koju je stavila Prstenovu družinu, a na to može staviti koga želi i osobe i pojave. Arwen i Galadriel ženske su figure u priči kojima se nalaze izvan svijeta muške dominacije. (Enright 2008: 181)

Na Galadriel Prsten Vladar nije imao previše utjecaja:

„Ona podigne ruku, a iz Prstena koji je nosila na prstu sine jarko svjetlo koje obasja samo nju a sve ostalo ostane u sjeni. Stajala je pred Frodom i došla neizmjereno visoka, i nepodnošljivo lijepa, stvarna i uzvišena. Tad spusti ruku i svjetlo se ugasi i ona se najednom opet nasmije, i gle! Smanjila se: bijaše to vitka vilenjakinja, u običnoj bjelini, kojoj glas bijaše tih i turoban.

– Položila sam ispit – reče. – Uvenut ću i otići na zapad i ostati Galadriel.“ (Tolkien 2002: 432)

Nancy Enright navodi da Arwen, Galadriel i Éowyn na kraju priče daju dobar razlog za mišljenje da posjeduju moći Kristove kao što su ljubav, izlječenje i blagost. (Enright 2008: 181)

Na Pelennorskim poljima stradava kralj Théoden i mnogi bivaju ranjeni, uključujući i Éowyn te Merryja. Po okončanju velike bitke slijedi poglavlje *Kuće izlječenja* gdje se prepoznaje Aragornov *anagnorisis* u obliku sveca, odnosno Isusa Iscjelitelja koji vida rane ranjenima te ih spašava i od kojekakve crne magije.

Poglavljem *Kula Cirith Ungola* naracija se ponovno vraća Frodu i Samu gdje se počinje nazirati Frodovo postepeno rastrgavanje, odnosno junakov *sparagmos*, a to se nastavlja kroz poglavlje *Zemlja sjene* i *Kleta gora*. Kao što je ranije bilo definirano, epifanija se prema Fryeu može smjestiti i na gorske vrhunce, odnosno planinu. Tako bi se onom najvažnijom i finalnom epifanijom mogla prozvati Kleta gora, po opisima gora vrlo slična vulkanu, gora koja plamti, u kojoj je nastala sva zloća svijeta, ali i u kojoj sve isto može i nestati.

Uzme li Sméagol kao glavni antagonist protagonista Froda, na Kletoj se gori zbiva i njihov sukob, odnosno borba na život ili smrt, dok ispod njih teče vatra, čista lava, a smog preplavljuje već odviše tmurno nebo.

„Vatra se dolje gnjevno razbukkala, planulo je crveno svjetlo i sva se pećina ispunila silnim sjajem i jarom. Odjednom Sam opazi kako Golum prinosi ustima svoje dugačke šake, bijeli mu očnjaci sijevnu pa škljocnu grizući. Frodo jaukne i padne na koljena na samom rubu ponora. Golum je dotle đipao kao mahnit, držeći u zraku Prsten, u kojem još bijaše prst. Prsten je sjao kao da je dosita skovan od žive vatre.

– Zlato, Zlato, Zlato moje! – vikao je Golum. – Zlato moje! O Zlato moje!“  
(Tolkien 2002: 242)

Ovim se činom i okončava velika pustolovina te se i na Cormallenskom polju neprijateljske snage povlače, a Aragorn i ostali uspijevaju izvući živu glavu.

Nakon bitke na Cormallenskom polju slijedi krunidba kralja i opće slavlje društva. U poglavlju *Namjesnik i kralj*, što je ujedno i četvrta faza romanse prema Fryeu, prikazano je sretno društvo što je velika rijetkost u *Gospodaru prstenova*, izuzme li se sam početak priče gdje se slavi Bilbov rođendan i usputne postaje družine koja je bila srdačno dočekan, ali se ipak nazirala natruha sjete i zabrinutosti.

„U danima nakon krunidbe kralj je sjedio na prijestolju u Dvorani kraljeva i izricao presude. Dolazili su i izaslanici mnogih zemalja i naroda, s istoka i s juga, i s granica Mrkodola, i iz Dunlanda sa zapada. Kralj je pomilovao Istočnjake koji su se bili predali i pustio ih na slobodu, i sklopio mir s narodima Harada; oslobodio je robove Mordora i podario im sve krajeve oko jezera Núrnen. Mnoge su doveli preda nj da prime od njega pohvale i nagrade za svoju hrabrost...“ (Tolkien 2002: 269)

Spominje se da je u doba Aragornove vladavine grad postao ljepši nego što je ikad bio, čak i u danima svog prvog procvata; spominje se da je bio pun

drveća i vodoskoka što se može povezati s prirodnim ciklusom vode – vodoskokom koji sam po sebi ističe kakvu živahnost i razigranost, ujedno podsjeća na mit ljeta – pustolovinu. (Frye 2000: 183) Za ljubitelje Jacksonove filmske trilogije *Gospodar prstenova*, također je uočljiv procvat grada Minas Tiritha, te gozba ljudi nakon Sauronova poraza. Također se i Froda prepoznaje kao glavna junaka, on doživljava *anagnorisis*, te ga ljudi hvale i slave u Gondoru.

Već se u spomenutom poglavlju djelomično može naslutiti i peta Fryeova faza romanse gdje se prikazuje sretno društvo, točnije, prikazuju se promjene u društvu koje su nastale po završetku pustolovine. Kao što je vidljivo i u prethodnom citatu, robovi su oslobođeni, mnogi su pomilovani te je sklopljen mir među zemljama koje su ratovale. Peta je faza vrlo slična drugoj fazi, samo što se ovdje, nazovimo je opet tako, idila i prirode i društva prikazuje nakon svrgnuća glavnog neprijatelja junaka.

U samom se početku pete faze pronašla i šesta faza, a i sam naslov sljedećeg poglavlja svakako takvo što i sugerira: *Mnogobrojni rastanci*. Nakon što je slavlje i svadba u Minas Tirithu skončana, svi su se uzvanici počeli rastajati i polako vraćati kućama te su se tako i Frodovi prijatelji rastali od njega. Vrlo je važan rastanak Froda i Aragorna, jer se u priči, u tom poglavlju, njih dvojica po posljednji put susreću (izuzmu li se dodaci priči koji su izvan njezinih okvira). Aragorn se kao jedan od junaka nije pojavljivao od sama početka priče, no nije ostao ni do njezina završetka. Izgleda da je Tolkien ipak dao za pravo da se romansa u posljednjem poglavlju najviše usredotoči na Froda kao glavnog junaka, a Aragornu je zauzvrat priredio veliku titulu i ljubav iz snova.

Na koncu su povratak kući u Shire nastavili samo hobiti i Gandalf. Ovo bi se opet moglo prozvati kakvom degradacijom iz finalne faze u onu središnju, treću. Frodo se zajedno sa svojim suputnicima opet pronašao u maloj pustolovini, posebice kada je nogama kročio u svoj voljeni kraj. Nažalost,

Gandalf se već rastao s njima ne znajući da hobite u njihovu rodnom kraju očekuje zlo.

Poglavlja *Na putu kući* i *Čišćenje Shirea* mogu se opet svrstati pod petu fazu, a naravno, djelomično i pod treću. Kada su hobiti prispjeli do, nanovo izgrađenih vratnica, pred njihovim Shireom zatekao ih je neobičan prizor, a ujedno bi ga se moglo nazvati i prikazom društva koje nije doživjelo idilično preobraženje nakon svrgnuća glavnog neprijatelja.

„Već je bio pao mrak kad su napokon putnici, mokri i umorni, stigli do Brandywinea i naišli na prepriječen put. Na oba kraja mosta bile su po jedne velike dveri sa šiljcima. Na drugoj obali vidjeli su da je podignuto nekoliko novih kuća: jednokatnice s uskim prozorima u obliku pravokutnika, gole i oskudno osvijetljene, sve vrlo sumorno i neuobičajeno za Shire.“ (Tolkien 2002: 303)

Tek finalnom fazom može se označiti posljednje poglavlje *Sive luke* gdje se Frodo oprašta od svih dragih sumještana, napose Sama Gamgeea te odlazi zajedno s Bilbom i Gandalfom na pučinu, na more, što je opet, poveže li se s prirodnim ciklusom vode, oznaka mita zime odnosno ironije. (Frye 2000: 183) A napose, važno je i to što osim Froda na takav put odlaze i Gandalf (kao jedan od junaka romanse) i Bilbo kao prethodni junak Tolkienove, nazovimo je tako, prethodne romanse, dok je Aragorn ostao okružen idilom prirode, vodoskokom što može naznačiti rođenje novog života, cvjetanje života, točnije novu pustolovinu, a samim time može se uočiti da je s jednog gledišta možda jedino Aragorn u ovoj romansi njezin pravi junak jer ga slijede svi romaneskni elementi, dok su preostali junaci od romanesknih djelomično i tragični te ironijski.

„Podigli su jedra, vjetar zapuše i lađa polako zaplovi dugim, sivim zatonom; svjetlo u Galadrielinoj bočici koju je Frodo nosio sa sobom zasvijetli i ugasi se. Lađa izbije na pučinu i zaplovi na zapad, sve dok napokon, jedne kišovite noći, Frodo ne osjeti nekakav slatki miomirisu zraku i ne začuje



pjevušenje što je dopiralo preko vode. Tad mu se pričini, kao onomad u snu u Bombadilovoj kući, da se sivi zastor od kiše sav pretvorio u srebrno staklo i povukao, te ugleda bijele obale a za njima u daljini zelenu zemlju pod suncem što brzo izlazi.“ (Tolkien 2002: 342)

No ovim posljednjim citatom može se uočiti kako i Froda krase elementi romanse, posebice po njegovu koncu kada odlazi na pučinu, kada ga prate snovi i idila napuštenog Shirea, napuštenog zauvijek.

### 3.1.2. Pustolovina u obliku alegorije

Pustolovina kao temeljan element svake romanse često je prožeta raznim simboličkim značenjima ili alegorijom koja se proteže kroz cijelo djelo. Alegoriju<sup>6</sup> definiramo kao stilsku figuru prenesenog značenja; opis, pripovijedanje koje se služi metaforom kako bi izrazilo opću ili apstraktnu ideju, ali se proteže na razinu cjelokupnog djela. (Hrvatski jezični portal) Drugim riječima, neke je radove jednostavno nemoguće interpretirati izvan nekog, od autora unaprijed zadanog, konteksta.

Fantastična Tolkienova priča o junaštvu, tragediji i bezvremenoj pustolovini, ma koliko sam autor uporno tvrdio suprotno, ne može se promatrati odvojeno od karakteristika alegoričnosti. Budući da, sama po sebi, i fantastika, odnosno fantastična književnost, u svojoj srži sadrži notu alegorije, u ovome ću se dijelu rada posebno pozabaviti eventualnim alegoričnim značenjima i porukama *Gospodara prstenova*.

Ispred svih daljnjih razmatranja, važno je prije svega apostrofirati kako je John Ronald Reuel Tolkien tijekom čitavog života žustro poricao sve tvrdnje i

---

<sup>6</sup> Alegorija (prema grčkom *allos*, govorim) može se na drugi način shvatiti kao produžena metafora, tj. upotreba riječi u prenesenom smislu s tim što se pravi smisao otkriva tek ako određene pjesničke slike u cjelini zamijenimo pojmovima, ustanovivši tako na što se one zapravo odnose. Tako se čitava jedna književna vrsta, basna, zasniva na alegoriji. (Solar 2005: 80)

razmatranja o alegoričnosti njegova životnog 'manifesta'. Nije uopće volio ikakvo analiziranje i seciranje svojih 'rječotvorina', čemu će najbolje posvjedočiti podatak kako je bez ikakva ustezanja odbio molbu jednoga studenta u pomoći pri pisanju zadanog osvrta.

Pitanje koje se pritom postavlja jest kako je *Gospodara prstenova* klasificirao autor? Mogli bismo, ponajprije vođeni biografskim detaljima, iznaći da odgovor leži u prvoj knjizi priče o Međuzemlju – *Hobitu*. Svoj rad razlučuje Tolkien kao bajku i pritom se kategorički ograđuje od bilo kakvih alegorijskih reakcija i insinuacija. (Tolkien 2004: 239)

U predgovoru drugom izdanju djela Tolkien je pokušao opovrgnuti pretpostavke o porukama i 'pravim značenjima', odbacivši sve navode – ne samo o alegoričnosti, već i simboličnoj povezanosti *Gospodara prstenova* s Drugim svjetskim ratom ili pak engleskom 'nestanku' pod naletom prometne ekspanzije i industrijalizacije.

„Nikako ne trpim alegorije u svim njihovim pojavnim oblicima, nikad ih nisam volio otkako sam dovoljno star i mudar da otkrijem njihovu prisutnost. Mnogo više volim povijest, stvarnu ili izmišljenu, s njezinom raznolikom primjenjivošću na mišljenje i iskustvo čitatelja. Mislim da mnogi brkaju 'primjenjivost' s alegorijom; ali prva je u slobodi čitateljevoj, a drugu mu svjesno nameće autor.“ (Tolkien 2002: 9)

Dalo bi se iz navedenog zaključiti, stoga, kako se Tolkien, premda to nikada nije, niti bi ikada priznao, alegorijom (i simbolizmom) koristio donekle nesvjesno, postavljajući alegoriju pod isti nazivnik sa spomenutom 'primjenjivošću'. Zadržavajući takav stav, njegova su djela odraz tada aktualnih događanja u svijetu. Na neki neobičan i 'raspravljiv' način upravo su se ratna zbivanja, napredak čovječanstva i nezaobilazno mitološko naslijeđe uskladili s onime o čemu je Tolkien pripovijedao.

Alegoričnost ima isto toliko poklonika, koliko i protivnika, a jedan je od potonjih i hrvatski sveučilišni profesor Zoran Kravar koji se u raspravama

priklanja Tolkienu, tvrdeći kako alegorija nikako ne može biti izuzeta iz svijeta Tolkienove mašte i 'visoke fantastike', ali da se „ispod arhaičnog kostima i mizanscene naslućuju tendencije i pojavnosti modernog svijeta.“ (Kravar 2010: 83)

„Kao i u primarnom svijetu, povijesne se priče zaboravljaju i prelaze u legendu, a onda i u bapska naklapanja. Tolkienu je bilo posebno važno ocrtati taj proces jer on podrazumijeva i da ono što danas smatramo bajkama sadrži zrnice povijesne istine, a njega je u znanstvenom i književnom radu oduvijek privlačila, kako sam kaže, upravo mješavina *vera historia* i *mythos*,“ piše Petra Mrduljaš Doležal. (Mrduljaš Doležal 2012: 248)

Takvi se navodi jednostavno mogu potkrijepiti primjerom Bilbove pustolovine (period prije osnivanja Prstenove družine, odnosno trilogije *Gospodar prstenova*) koja postupno prerasta u bajku – drugim riječima, takav bi se postupak mogao opisati kao prelazak povijesne istine u pojednostavljenu, čak i naivnu priču.

„Tolkien svoj opus, dakle, nije smjestio u izmišljeni vakuum nepovezan s primarnom poviješću. Odnos izmišljene i prave povijesti jedna je od glavnih tema njegova djela i najizraženija je upravo u isticanju literarnosti teksta koji je predstavljen kao niz rukopisa. Prikazujući istodobno da je zrnice povijesne istine skriveno u naizgled najmaštovitijim bajkama, ali i da se povijesni događaj iskrivljuje već pri prvom pripovijedanju, Tolkien iskazuje čežnju za savršenim stjecanjem koje utjelovljuju elfi i enti, dugovjeka stvorenja koja su svjedočila stvaranju povijesti.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 254)

Ukoliko kao polazišnu točku insinuacije kršćanske alegorije u Tolkienovim radovima uzmemo činjenicu da je autor bio izraziti vjernik, kršćanin, utoliko će nam navodi o bilo kakvim teološkim, vjerskim motivima, simbolima ili paralelama biti umnogome jasniji. No, bitna je odrednica svakako i Tolkienova 'opsesija' mitologijom. Ako se izrazimo paradoksalno i utvrdimo

kako se mit većinski sastoji od – istine – dolazimo do zaključka kako je autoru 'istina' predstavljala kršćansku vjeru.

Osnovu Tolkienova djela čine podjednako njegov tipičan (engleski) život kao i strast za mitologijom, odnosno nordijskim svijetom junaka i borbe za pravdu. Mitologija je, uz kršćanstvo, bitan izvor autorova stvaralaštva, a žanr fantastične proze u koji se klasificira i *Gospodar prstenova* neosporno je uza te dvije stvari povezan. „O bliskoj vezi fantastike i religijskih tema svjedoči i činjenica da su trojica najvećih fantastičara bili svećenici: George MacDonald, Lewis Carroll i Charles Kingsley.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 70)

*Gospodar prstenova* odvija se u zamišljenom, fiktivnom (fantastičnom) svijetu, ali je taj svijet ujedno itekako naš. Realan i opipljiv, koliko i knjiga koju držimo u rukama. Taj je svijet putokaz za otkrivanje duhovne realnosti, a rat u Međuzemlju ništa je negoli alegorija borbe između istih tih duhovnih sila koja se odigrava svuda oko nas.

Svrha pristupa u kojem bi se *Gospodar prstenova* trebao slagati s kršćanskim mislima i uvjerenjima može biti poziv na vjerovanje, otvaranje vrata istini, preobraćaj onih koji još nisu 'progledali'. Materijal za svijet Međuzemlja Tolkien je crpio izravno iz vjerskih uvjerenja i kršćanskog svemira.

Kroz alegoriju u *Gospodaru prstenova* jasno se naslućuju znakovi kršćanskog utjecaja, tj. koncepta zla. Da bismo razumjeli koncept zla u Tolkienovu djelu *Gospodar prstenova* moramo se osvrnuti na posthumno izdano djelo *Silmarillion* i kreaciju priče koja je tamo opisana. Tolkienova priča tako započinje Ilúvatorom koji stvori Ainure, Blažene, koji su bili izdanci njegovih misli. Jedan od Ainura bje Melkor koji je karakteristikama bio vrlo sličan Sotoni jer nije bio usklađen glazbom Ilúvatorovom te je želio stvoriti svoj dizajn svijeta. Želio je zavladata Zemljom te je tako započelo zlo. Sauron je služio Melkoru te je nakon njegova pada zauzeo njegovo mjesto. Tako je Sauron postao primarno zlo u Međuzemlju te je stvorio Prsten Vladar koji je bio zao zato što ga je Sauron napunio svojom zloćom i voljom. Tako Prsten i više od

sama Saurona postaje instrumentarijem zla u *Gospodaru prstenova* te razlogom pustolovine koja je opisana u istoimenoj knjizi, a odnosi se na potragu za iskorijenjem zla. (Johnston 2005: 3)

Na mnogim mjestima, a spomenut ću tek najeklatantnije primjere, Tolkien nam jasno govori sve, a opet je toliko začahuren. Prikazivanje današnjeg čovjekova poimanja vjere kao nečega dosadnog i suhoparnog ogleđa se već i u situaciji u kojoj Bilbo na rođendanskoj zabavi svojim uskogrudnim rođacima želi pripovijedati o dubljim realnostima svijeta, a njegovi se slušatelji dosađuju.

Potvrda kršćanske alegorije jasna je i u samim karakternim crtama dvojice vodećih hobita Bilba i Froda. Obojica su na neki način posebni, ali iz letargije i ugodnog života u Shireu bude se tek u srednjim godinama, baš kao u najvećoj kršćanskoj pustolovini putuju kroz Pakao, Čistilište i na koncu Raj. Njihovo će junaštvo kasnije poprimiti sve veće razmjere, a neosporno je isprepleteno i s već toliko puta spominjanim mitološkim porivima: „Kršćanski ideal junaštva plod je Tolkienova promišljanja nordijske teorije hrabrosti koju smatra velikim doprinosom rane Sjevernjačke književnosti. Ta je teorija hrabrosti nastala zbog osebujne predodžbe o svijetu i njegovoj sudbini. U nordijskoj mitologiji, dakako, i same bogove čeka konačan poraz.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 186)

Kako bismo takve navode dodatno osvijestili, spomenut ću i neizravne biblijske reference: „U tom će nadmetanju, prema kršćanskom idealu junaštva koje u Tolkienovu opusu vrijednošću nadmašuje ratničke vrline tradicionalnih društava, prevagu odnijeti oni koji se na ovome svijetu doimaju ludima i slabima, u skladu s Prvom poslanicom Korinćanima.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 177)

Saga o prstenu podastire nam i vječnu kršćansku dogmu: „poraz u vremenu, pobjeda u vječnosti.“ „Ja sam kršćanin, štoviše katolik, pa od povijesti ne očekujem drugo nego da bude dug poraz – premda sadrži (a legenda to može sadržavati jasnije i dirljivije) natruhe ili slutnje konačne pobjede.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 187) Sažimajući rečeno, pisac poručuje kako pojedinac nije

sposoban napraviti čudo i spasiti svijet, ali hrabri porukom da čak i individualni poraz može značiti konačnu pobjedu.

Istinska priča u Međuzemlju stoga je sljedeća: pojedincu valja spoznati da je njegov život ništa drugo nego vječito traganje, te dio priče mnogo veće od nas samih – „teološke Velike priče, u usporedbi s kojom njegova osobna potraga za srećom blijedi te je nije šteta žrtvovati za uspjeh (povijesne) kolektivne potrage.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 245)

Stanton drži da pojedini Tolkienovi likovi podosta nalikuju Kristu, odnosno djelu koje je učinio za povijest čovječanstva. Takvi likovi se pojavljuju kada Isus nije prikazan direktno, nego simbolički i alegorički. Ako se na Krista misli kao Iskupitelja koji je spasio svijet njegov je ekvivalent Frodo, a ako se misli na Krista kao božanstvo, osobu koja je uskrsnula, njegov je ekvivalent Gandalf. (Stanton 2008: 31)

Frodo Baggins je na sebe preuzeo zadatak uništiti Sauronov prsten koji bismo mogli povezati s Isusovim križom. Frodo je kao lik neporočan, ali nije lišen napasti. Na njega utječe Prsten kao na Isusa đavao, a obojica se uspijevaju oduprijeti. Brojne su teološke, kršćanske teme u *Gospodaru prstenova*: smrtnost i besmrtnost, bitka između dobra i zla, djelovanje milosti, pobjeda poniznosti nad ponosom, uskrsnuće, spasenje, kajanje i ostalo. U djelu je također prisutna potraga za rješenjem zla što možemo povezati s motivom hodočašća te Frodovo dijeljenje onog što nam je dano za opće dobro možemo povezati s motivom zajedništva. Frodo donosi i nadu iz tame te iskorjenjuje zlo u srcima – pretvorba.

U biću Goluma personificirana je znakovita bitka između dobra i zla, a koja se istovremeno odvija u srcima ostalih likova: prevladavanje ogorčenosti, ovisnosti, pohlepe i iskušenja. Spasenje se sastoji u prevladavanju tame, a moguće je samo kroz vjeru u dobro i pomaganje drugima.

Tolkien je povukao paralele između mita, religije i fantazije, kreiravši naposljetku mit kršćanske Objave – ta kršćanstvo i jest izvor svih mitova, jedini mit koji se uistinu dogodio.

Odličan vizualni primjer kršćanskih referenci u Tolkienovim radovima ilustracija je knjige koju je pisac sam izradio za *Hobita*. Slika neodoljivo podsjeća na ilustraciju Uspona na goru Karmel (sv. Ivan od Križa), a domovina patuljaka (Pustogora) zapravo je njegova slika. To je brdo danas zaštićeno UNESCO-om kao nalazište vrijednog arheološkoga blaga, poduprieto ostacima ljudskih nastambi u mnogobrojnim špiljama. U novozavjetnoj knjizi Otkrivenja Karmel se spominje u kontekstu armagedonske bitke, a usporedo se Bitka pet vojski odigrava u samom podnožju Pustogore. Mogli bismo na taj način nastaviti unedogled.

U slijedećem dijelu rada posebna će pozornost biti usmjerena simboličkim<sup>7</sup> elementima i strukturama vidljivima u Tolkienovim djelima. Simbolika u Tolkienovim djelima počinje s kršćanstvom, a iščitati se pored toga mogu i aluzije na Drugi svjetski rat, tehnološki napredak, englesku socijalnu i društvenu situaciju...

„Nagovještaj kršćanstva u Tolkienovu svijetu ipak se može iščitati. Ljudski sinovi, za razliku od elfa, u trenutku smrti zauvijek napuštaju Međuzemlje te ih stoga nazivaju Strancima ili Gostima, a oni su obdareni čežnjom za nečim što ne pripada ovome svijetu. Tolkien na tom mjestu povlači crtu i o sudbini ljudi ne zna se ništa više (...) No, upravo ta (nekarakteristična) nedorečenost ostavlja otvoren prostor za biblijsku priču, a Tom Shippey ukazuje na nekoliko nenametljivih znakova koje Tolkien ostavlja u djelu, kao primjerice taj da je za dan Sauronova pada odabrao 25. ožujka, dan koji se u staroj Engleskoj tradicionalno smatra danom raspeća, posljednjim danom stvaranja i ukazanja. Time Tolkien, ne prelazeći u alegoriju, povezuje pobjedu u Ratu za Prsten s kršćanskom godinom i najavljuje moguću konačnu teološku pobjedu, odnosno iskupljenje svijeta.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 47)

---

<sup>7</sup> Solar definira simbol kao zamjenjivanje neke riječi, životne pojave ili pojma njegovom uvjetnom, alegorijskom oznakom. Tzv. stalni simboli, koji se nazivaju i amblemima (prema grčkom *emblema*, znak) upotrebljavaju se u cjelokupnoj kulturi, pa tako i u književnosti. (Solar 2005: 80)

U Tolkienovim djelima nalazimo mnogobrojne refleksije na stvarni svijet u kojem je živio, a činjenica koju mnogi zaboravljaju jest da trilogija *Gospodar prstenova* nikako nije simplificirano fantastično djelo, napisano da bi zabavilo i(li) očaralo. Ono nosi: sijaset poruka, metafora, alegorija, simbola i paralela sa svijetom i njegovim 'aktivnostima', reflektira se kroz rat, prodiranje (visoke) tehnologije, promjene u ponašanjima ljudi, socijalne relacije i ostalog.

Prethodnu tezu potvrđuje i Vladimir Biti: „Kako književnost ipak, makar i preko igre imaginacije mora iskazivati neko iskustvo o stvarnosti – inače bi bila potpuno inkomunikativna – pojam stvarnosti mora u konzekvenciji biti shvaćen kao zajedničko iskustvo, što znači da će ono što će vrijediti kao stvarnost mora biti uspostavljeno, između ostalog, upravo stvaralačkom maštom.“ (Biti 2000: 53)

Sam je Tolkien nebrojeno puta isticao kako njegov zamišljeni svijet Međuzemlja nikako nije u potpunosti odvojen od primarnog (stvarnog) svijeta. Čak je jednom prilikom kazao da se nije trudio 'našu zemlju' zemljopisno i geološki prikazati u 'svojem svijetu' priče, ali da se ta priča događa u davnoj povijesti na našem planetu.

Kršćansku simboliku nailazimo u *Gospodaru prstenova* na svakome koraku. Možda je i najeklatantniji primjer datum polaska Prstenove družine iz Rivendela – 25. prosinca. Božić, početak crkvene godine, hod s Kristom, što možemo povezati i s Frodovim zadatkom u njegovu hodu ka konačnom uništenju prstena. Referenca na trnoviti kršćanski put usto je i prethodan život hobita u neznanju, u mraku, samodostatnosti. Na putu do Rivendella hobiti doživljavaju svojevrsno prosvjetljenje, spoznaju kako je došlo vrijeme da izaberu stranu i stave se u funkciju zajednice i općega dobra. Postulat prema kojem bi djelovati trebao i svaki pravi kršćanin.

Stanton smatra da je Sauron simbol, slika i prilika Sotone (palog anđela), čija je pojava nakaradna, zlobna, uništavajuća i opasna. Sauron je taman, a nutrina mu gori vatrom vječne frustracije i paklenskih muka. Sauron se želi



igrati Boga i sve loše osobine posjeduje upravo zbog te neuspjele imitacije stvaranja (svog novog sustava i svjetskog poretka). Sauron se može poistovjetiti i Sotonom iz Miltonovog *Izgubljenog raja*. (Stanton 2008: 31)

Mordor, kao Sauronovo obitavalište, slika je pakla. Simbolika Mordora može se promatrati i kroz konačan datum uništenja Prstena. Zbilo se to 25. ožujka, na blagdan Blagovijesti.

Jedan od kršćanskih simbola jest vilenjački kruh *lembas* koji predstavlja euharistiju i koji ima moć odbijanja zla te ga tako Golum i orci ne žele kušati: ne godi im izgled, ali ni miris. Euharistijom se mogu smatrati žrtveni darovi kruha i vina kao simboli tijela i krvi Isusove koji će nahraniti mnoge, tako i vilenjački *lembas* može osobama podariti više energije nego 'obična hrana' te nahraniti jednim komadićem više usta. Često su *lembas* davali putnicima koje je čekao dugačak put pred nogama. (Johnston 2005: 2)

Vratimo li se na tvrdnje o kršćanskoj alegoriji/simbolici, zaključit ćemo da se lik Krista pojavljuje slojevito unutar tri lika. Najbitniji je pritom Frodo, simbolička slika Krista svećenika, koji na sebe preuzima težak zadatak uništenja prstena, baš kao što je Isus preuzeo na svoja pleća teret grijeha čitavog svijeta. Kristov križ uništenja simbolično je u *Gospodaru prstenova* prikazan kroz Sauronov prsten moći, kojega Frodo nosi prema Planini Usuda u Mordoru – Kristovoj Kalvariji. Tijekom puta, Frodo prolazi kroz muke i iskušenja slična Kristovim patnjama, što dodatno potpiruje kršćanske motive i djelu daje dublje značenje.

Gotovo sa stopostotnom sigurnošću možemo zaključiti kako je prateći liniju kršćanskih simbola Kristov Šimun Cirenac hobit Sam Gamgee.

Drugi je 'zapakirani' lik Krista Aragorn, kojemu i samo ime znači kraljevsko stablo, od kraljevske loze. (Tolkien 2002: 483) Aragorn je predstavnik ljudi sa Zapada, tzv. *dunedaina*, kojih je u Međuzemlju vrlo malo i uglavnom se prezentiraju kroz uloge nepristupačnih i samotnih šumara. Nastavimo li u istom tonu, moramo napomenuti i simboličku ulogu šume u

Tolkienovu djelu. Budući da je šumar Aragorn – biblijska slika Dobrog pastira, šuma u kojoj djeluje jest stado.

Osim bolesničkog pomazanja, alegorija Kristovih djela vidljiva je i u Aragornovoj krunidbi, kojoj se paralela može pronaći u Knjizi Otkrivenja – svadba, vjenčanje Kralja i njegove zaručnice, Arwen. Arwen, pak, simbolizira samu Crkvu. Potvrdit će to činjenica da Arwen nosi nadimak *Undomiel*, što u prijevodu znači zvijezda Danica. (Tolkien 2002: 483) Možemo tako nastaviti unedogled pa spomenuti kako se vjenčanje zbiva u Minas Tirithu, Bijelom gradu, svojevrsnom ekvivalentu Jeruzalemu. U njemu raste kraljevsko stablo *telperion*, kojemu je pandan stablo života u Edenskom vrtu.

Treća osoba u *Gospodaru prstenova* kojoj se može prišiti uloga Krista proroka jest čarobnjak Gandalf, kojemu su vilenjaci nadjenuli nadimak Sivi Hodočasnik ili *Mithrandir*.

Njegova potpuna suprotnost, pored već spomenutog Saurona jesu orci, koji su također prezentirani kao nakaradna bića, potpala pod stopostotnu Sauronovu vlast i simbol su duboke unutarnje ružnoće i propadanja. Drugim riječima, mogli bismo ih okarakterizirati kao moralne nakaze. Johnston u svojoj studiji navodi da su orci prvotno bili vilenjaci porobljeni od strane Melkora te se njihovo tijelo zbog 'otrovane' duše izobličilo. (Johnston 2005: 3)

Slična se stvar dogodila i s Prstenovim utvarama ili Nazgûlima. Nekad su bili ljudi, veliki kraljevi koje je pokvarila moć zla satkana u devet prstenova kojima je vladao jedan jedinstveni Prsten Vladar. Oni su u *Gospodaru prstenova* opisani kao ni živi ni mrtvi. Zaogrnuti crnom kukuljicom ispod koje se ne nalazi ništa više doli kraljevske krune i crvene vatre. Johnston navodi da je kod Tolkiena zanimljiv aspekt prikaza zla. Javlja se ambivalentnost između dobra i zla. Dobro uvijek ima svoju supstancu, dok je ono pravo zlo (izuzmemo li orke i Goluma koji su samo vođeni zlom) afirmirano bez supstance što je i dokazano Nazgûlima te Sauronom koji su bez obličja. (Johnston 2005: 4)

Johnston uočava dvosmislenost i u vezi pojedinog karaktera s Prstenom Vladarom. Dok mu se neki ne mogu oduprijeti, neki mu se mogu. Galadriel i Gandalf dovedeni su na kušnju kada im ga Frodo nudi, ali dovoljno su bili snažni da mu se odupru. Bilbu je trebalo puno više vremena da Prsten prepusti svome 'sinovcu' Frodu, ali nakon dugačkog kolebanja i unutarnje borbe, uspio je. Aragorn i Faramir također su bili u mogućnosti oduprijeti se moći Prstena, no Faramirov brat, Boromir, pao je u kušnju da nosi Prsten te ga je to naposljetku stajalo života. (usp. Johnston 2005)

Posebna je priča Golum, kao simbolički prikaz hobitskog grijeha, koji se na koncu iskupljuje uništenjem Prstena (ali i sebe samoga). On je najviše oštećen od strane Prstena jer ga je najduže nosio od sviju. Mrduljaš Doležal o tome kaže sljedeće: „Golum je Frodov odraz, simbol raspadanja osobnosti, *doppelgänger*, demonski dvojnik koji je prema Fryjeu 'sjena i koban nagovještaj (junakove) smrti i izolacije, a u Frodovu slučaju utjelovljenje ljuštura u koji bi se pretvorio pod djelovanjem Prstena. No, Golum ima još jednu ulogu. Takvog lika, koji poput sjene prati junaka sve do gorkog dna, naziva Frye 'demonским optužiteljem' koji prenosi najcrnja znanja, viziju uzaludnosti i apsurdna, činjenicu da je jedino smrt izvjesna.“ (Mrduljaš Doležal 2012: 170)

Dovoljno je zanimljivo što Sam Gamgee nije pao pod utjecaj moći Prstena Vladara kao ostali. Sam ga je prvi puta nosio na obroncima Mordora te kasnije, kroz sam Mordor. Moći su Prstena rasle s vremenom te je Sam počeo maštati o sebi kao velikom vojskovođi koji vodi borbu protiv Saurona te njegovim svrgnućem postaje velikim gospodarom. No Sam je duboko u svojem srcu znao da nije dovoljno 'velik' da nosi takvo teško breme: on je samo želio biti vrtlar u svome malenom vrtu. Želio se koristiti svojim rukama pri poslu, a ne tuđim rukama pri njegovu komandiranju. Moguće je zaključiti da je možda Sam Gamgee jedini karakter od svih ostalih u djelu čije je veliko srce neiskvareno, a dobrota neopisiva, bez supstance kao i zloća Sauronova te Nazgûla pa ga

možemo smatrati, opet s jednog gledišta, pravim herojem u romansi *Gospodara prstenova*, a to isto smatra i Bradley J. Birzer. (Johnston 2005: 5)

Simbol koji se iščitava iz uloge patuljaka u *Gospodaru prstenova* jest radnička dimenzija. Patuljci su uporni, marljivi, poduzetnici i obrtnici. Možemo ih poistovjetiti i s njemačkom nacionalnošću. Njihova je napast (usporedno s hobitskom) želja za imanjem. S druge su strane vilenjaci, s mnogo sličnih osobina, ali koji simboliziraju umjetničku dimenziju ljudskog života.

Gotovo dijametralno suprotno gledište zastupa rasa ljudi u Tolkienovim radovima. Ljudi uvijek gledaju ispred sebe i, što je bitno, apsolutno su svjesni svoje smrtnosti. Shvaćaju je kao dar, a ne prokletstvo, uzimajući uvijek u obzir kratkotrajnost života i potrebu da se, u najvećoj mogućoj mjeri, iskoristi do kraja. Ipak i oni, kao i do sada nabrojane kategorije likova, posjeduju slabost. Slabost se ljudi ogleda u porivu za imanjem moći.

Dugotrajno i masovno obožavanje *Gospodara prstenova* ogleda se i u činjenici da kroz radnju, likove i čitavu atmosferu Tolkien ocrta i otkriva našu povijest, stvarne događaje i sukobe, reakcije i ljudske osobine.

Tolkien je u zreloom razdoblju svoga života cijelo slobodno vrijeme posvetio stvaranju sage o Međuzemlju, jedinstvene priče koja se još uvijek proučava i analizira. Upravo mu je njegov unutarnji svijet 'Međuzemlje' postao na neki način stvarniji od, nazovimo ga, 'vanjskoga svijeta'. Neizmjerne je volio pitoreskne engleske krajolike pa je takav eksterijer unio i u svoje radove. „Međuzemlje je posjedovalo povijest i zemljopis, a bilo je mnogo nepoznatih i prekrasnih zemalja koje su se pružale onkraj Mrkodola i Maglovitih planina. No, što je još važnije, Tolkien je već osmislio veličanstvenu mitologiju, povijest i zemljopis, velik dio legendarne povijesti, kao i okvir priče.“ (White 2006: 166)

Upravo je mjesto zbivanja u *Gospodaru prstenova* preslika, iskrivljeni oblik Zemlje. Detaljnije o tome govori Michael White u Tolkienovoj biografiji: „Nema dvojbe, Međuzemlje je iskrivljeni oblik Zemlje. Određenije govoreći, zemlje u kojima se događa Gospodar prstenova i u kojima se odvija radnja

iskrivljena su verzija Europe. Tolkien je to i sam jasno dao do znanja. Kad su ga upitali o zemljopisu Međuzemlja, odgovorio je: 'Rhun je vilenjačka riječ za istok, za Aziju, Kinu, Japan i sve ostale zemlje koje ljudi Zapada smatraju dalekim zemljama. A kraj južno od Harada je Afrika, topla zemlja.' Kad su ga upitali: 'To znači da je Međuzemlje Europa? Odgovorio je: 'Da, dakako – sjeverozapadna Europa'.“ (White 2006: 189)

Mordor je prema Tolkienu smješten na Balkanu, hobiti su Englezi, a Shire dio Engleske (što je izravno od autora saznao Clyde Kilby). Ako odemo i korak dalje, zaključit ćemo da se u široj slici Númenor vjerojatno temelji na legendarnoj Atlantidi ili, još starije, legendi o kontinentu Mu (za stanovnike Atlantide vjerovalo se da su napredna civilizacija i posjeduju mistične moći). Potvrda takvoj paraleli iznova se može pronaći kod samog pisca, budući da je neodređeno potvrdio kako se Númenor nalazi 'negdje usred Atlantskog oceana'.

White navodi da je Tolkien prilikom pisanja *Gospodara prstenova* vjerojatno imao na umu neki oblik legende o Atlantidi i, kao što je navedeno u *Pogovoru* njegova ranijeg djela *Hobit*, obrasce nordijske mitologije. Prema legendi, Atlantidani su živjeli dužim životnim vijekom za razliku od ljudi koji su došli nakon njih, a u *Silmarillionu* su Atlantidane zapravo predstavili Númenorejci koji su, kao i Atlantidani posjedovali visoko razvijenu civilizaciju. *Silmarillion* i *Gospodar prstenova* stoga zajedno mogu predstavljati alternativnu povijest svijeta koja prestaje neposredno prije početka naše pisane povijesti. (White 2006: 189)

Tolkien je u *Gospodaru prstenova* 'obradio', iako bi preciznije bilo reći, napao, sve što je u stvarnosti prezirao: tehnologiju, modernizaciju, zagađivače i okorjele potrošače. „Stvorio je posve uvjerljiv alternativni svijet u kojemu tehnologija ne postoji – drugu stvarnost za kojom duša čezne u ovom stoljeću puste zemlje. (...) Enti su jedna od najtužnijih tvorevina književnosti, jer su osuđeni na propast, simbol su doba koje prolazi, a u pisanju poglavlja *Čišćenje Shirea* Tolkien je zacijelo najviše uživao.“ (White 2010: 192)

Pitanje koje mnogi postavljaju, ali i ne mogu iznaći konkretan odgovor, jest je li Tolkienov rat za prsten svojevrsni odraz Drugog svjetskoga rata?

Na prvi pogled takva konstatacija stoji na klimavim nogama. Premda je istina kako je *Gospodar prstenova* nastao upravo tijekom ratnoga razdoblja, neki su dijelovi priče ipak kreirani i ranije. Međutim, u to je doba fašizam već bio moćna sila, rat je bio na obzoru, a i Tolkien je svoj rad konstantno dopisivao, mijenjao i nadograđivao.

Mogli bismo spomenuti jezik orka koji neki tumače kao potpuno iskrivljenje njemačkog govornog jezika. U kontekstu ratnih paralela ulazi dakako i položaj Međuzemlja među zaraćenim nacijama, a značajno je i *Elrondovo vijeće* u drugome poglavlju u kojemu se opisuje složena rasprava o tome što bi trebalo učiniti s prstenom. Oni koji rade za sile dobra nisu niti malo pripremljeni za sukob (čak ni moćni i mudri poput Gandalfa i Elronda). Takva se situacija može povezati s nespremnošću savezničkih sila (Britanije i ostalih) za rat, premda su nacisti svoju vojnu silu periodično izgrađivali od početka 1930-ih godina. Elrondovo je vijeće Tolkien napisao nekoliko dana nakon što je rat otpočeo.

Simbol crne boje bitan je jer se može povezati izravno s Hitlerom (koji je crnu boju koristio, zbog njezinih primitivnih asocijacija, kao oznaku svojega režima). No, postoje i mišljenja koja se svemu navedenom oštro protive. Tako tvrde da je Njemačka prilično udaljena od balkanskih zemalja, jezik orka podsjeća na mnoge druge jezike, a sami orci sa SS trupama imaju minimalno sličnosti. Drugi iznose ideju kako Mordor nije Njemačka, već se povezuje s prostorom SSSR-a, ali niti jedno niti drugo u nekim kombinacijama ne može biti ispravno, osim ako Tolkien nije predvidio neki budući rat.

„Tolkien je odbijao prihvatiti da zaplet *Gospodara prstenova* odražava išta drugo osim pukih slučajnih poveznica s njegovim vlastitim iskustvom rata. Primjer toga je njegovo priznanje da Sam Gamgee za njega predstavlja dobrog, pouzdanog vojnika iz radničke klase, vjernog i odanog. No, u ovom slučaju

Tolkien je više mislio na svoja iskustva tijekom Prvog svjetskog rata; ne smijemo zaboraviti da *Gospodar prstenova* velikim dijelom izvire iz *Silmarilliona*, koji je sastavljen uglavnom neposredno nakon Prvog svjetskog rata.“ (White 2006: 195)

Tolkiena su osobito ljutili komentari o njegovim ekološkim stavovima prepoznatima u djelu. White je u djelu o Tolkienovoj biografiji napisao da su pisca ljutile usporedbe između poglavlja *Čišćenje Shirea* i stanja u Engleskoj neposredno nakon rata. Prisjetimo li se poglavlja i stanja početkom 50-ih godina u Engleskoj shvatit ćemo da su Whiteove usporedbe opravdane. U Velikoj Britaniji su se između 1940-ih i početkom 50-ih podizale jeftine i prenosive zgrade koje su se lako mogle izgraditi, a kako bi se u njih uselili ljudi kojima su bombe razrušile domove. Industrijska su postrojenja radila danonoćno pa je došlo do većeg zagađenja nego što je bilo prije rata, a korupcija je vladala posvuda. Sve su te stvari prikazane u iskrivljenom obliku nakon što su se hobiti vratili iz rata u rodni kraj Shire, odnosno Hobbiton. (White 2006: 195)

### ***3.2. Zvezdani ratovi***

U uvodnom dijelu o teoriji mit(ov)a bilo je rečeno da nije slučajnost niti rijetka situacija kada se svih četvero spomenutih *mythova* može pronaći u jednom djelu, odnosno da se romansa može ispreplesti s tragedijom ili, primjera radi, komedija s ironijom. Takav je slučaj prisutan i u filmskoj franšizi *Zvezdani ratovi*. Dok su ironični elementi (kao što je slučaj rodbinske veze Lukea Skywalkera i Dartha Vadera) i komični elementi (koji su više usredotočeni na likove *eirona* i *bomolochosa*, odnosno Yodu i Obi-Wana) manje prisutni, elementi su romanse i tragedije sveprisutni.

Često je u likovima romanse, ali i tragedije prisutna jedna određena doza ironijskog pogleda na svijet – često su to likovi staraca koji se u početku predstavljaju kao obične šaljivdžije s čudnim načinom života (ili barem tako

slovi za njih), a kasnije se otkrivaju kao mudri ljudi, spremni biti vođe narodu ili kao ljudi koji oplemenjuju i uče mlade naraštaje – u djelima koja se obrađuju, primjeri za takve likove su: *jedi* vitez Obi-Wan Kenobi i čarobnjak Gandalf. Ponekad se u likovima nazire i komičan karakter ili se barem utkala kakva komična zgoda među njih – prisjetimo li se odnosa Hana Sola i C-3PO-a u kojem je C-3PO uvijek dosađivao i išao na živce Hanu, pa čak i kada je imao štogod pametnog za reći, Han ga je omalovažavao, a naposljetku učinio točno ono što mu je taj droid preporučio. Uz Hana se vežu i druge komične situacije, npr. neka razina platonske ljubavi prema princezi Lei koja tek na kraju prerasta u onu pravu ljubav ili pak Hanovo omalovažavanje drugih rasa koje su nastanile njihovu galaksiju. Veliki *jedi* učitelj Yoda bio je karikiran izgledom i okarakteriziran govorom u kojem je glagol uvijek dolazio na posljednjem mjestu u rečenici. Zvučao je odviše smiješno i neozbiljno, a u njemu se krila mudrost, starost i znanje. Slična je situacija i s Merryjem i Pippinom u *Gospodaru prstenova*, gdje s pravom Pippin prednjači.

Osvrnemo li se na elemente romanse već ćemo jasno naletjeti na vitezove koji se bore s raznim svemirskim nemanima i zločincima da bi spasili prelijepu (i u prvom pogledu) beskorisnu princezu. Takav je slučaj i s Lukeom Skywalkerom i Leiom Organom, barem u epizodi IV. – prvom filmu *Zvjezdanih ratova*. Luke, kao junak romanse, o čijem porijeklu jedva da išta znamo odjednom u ruke dobiva laserski mač i na nagovor starog (Bena) Obi-Wana Kenobija kreće u potragu za princezom Leiom koja mu se kasnije i sviđa, a za vrijeme potrage zajedno s Obi-Wanom i krijumčarom Hanom te njegovim pomagačem Chewbaccom, upušta se u nekoliko pustolovina. Nakon *IV. Epizode*, priča *Zvjezdanih ratova* uvelike kulminira te se poneki, vrlo uočljivi elementi romanse lagano gube, tj. postaju složeniji i isprepleteniji, a u sve to se utkala i primjesa tragedije Dartha Vadera, kojoj su više pažnje posvetili filmovi *prequel* trilogije. Stoga, mogu uzeti za pravo da je filmska franšiza *Zvjezdanih*



*ratova* usporedno prožeta i s elementima romanse i s elementima tragedije s malim naznakama ironije i komedije što znaju biti ustaljene u bilo kojem filmu.

Ono što je zanimljivo, a i za poimanje romanse važno, jest slučaj da se kroz originalnu i *prequel* trilogiju junak romanse promijenio. Dok je u originalnoj glavni protagonist Luke Skywalker, u *prequel* je Anakin Skywalker: isto kao što je i Tolkien, prisjetimo se, učinio s Bilbom i Frodom Bagginsom. Uz spomenutu dvojicu Skywalkerera svakako se krije još nekoliko upečatljivijih junaka koje bismo mogli svrstati u rang junaka romanse, no želio bih napomenuti da ćemo, pošto smo mit ljeta posvetili samo originalnoj trilogiji, za junaka romanse odrediti Lukea Skywalkerera, a ulogu će tragičnog junaka preuzeti Anakin Skywalker u mitu o jeseni.

Osim što je *prequel* trilogija označena tragičnom, ne znači da ona sama po sebi nije jedna velika romansa – jest – čak i više nego što je tragedija, ali ima vrlo sličan shematski prikaz Anakina spram Lukea pa ako objasnimo ulogu romanse u jednoj trilogiji, takva će romansa biti uvelike slična i u onoj drugoj, samo što Anakin završava tragično, a Luke ne. Stoga je bolje usmjeriti se za tragediju u novijoj trilogiji da vidimo postoje li faze tragedije koje navodi Frye u suvremenim znanstveno-fantastičnim djelima.

Neovisno iz kojeg bismo pogleda promatrali svemirsku operu *Zvezdani ratovi*, bilo iz pogleda romanse bilo iz pogleda tragedije, i jedan i drugi će pogled u sebi zadržavati komične likove, tragične junake s pregršt pustolovina i upečatljivijom potragom nego onom što je opisana u *Gospodaru prstenova* gdje je više naglasak o pustolovini prema Kletoj gori i uništenju Prstena nego o potrazi kakve princeze ili koga sličnog, a dotaknemo li se i najnovijeg filma iz ove svemirske opere: *Sila se budi*, a o kojem ovdje neće biti riječi – o potrazi *jedija*, glavom i bradom, Lukea Skywalkerera.

### 3.2.1. Originalna trilogija kao mit ljeta

Obilnije prve faze u originalnoj trilogiji *Zvjezdanih ratova* nema, ali nije izostavljena. Trebalo bi se prisjetiti mita o rođenju junaka koji je prisutan u prvoj fazi romanse. Porijeklo junaka ponekad nije poznato, barem ne otrpve. Takav je slučaj s Lukeom Skywalkerom u čiji život gledatelji stupaju *in medias res*, odnosno drugom fazom romanse. Luke kao mladić živi s ujom i ujakom, Berom i Owenom Larsom, ne znajući ništa o svojem pravom porijeklu. Jedino što zna za oca jest podatak da je sudjelovao u ratovima klonova i da je bio odličan general. Osim spomenute informacije koja jedina implicira na pustolovinu, u Lukeovoj glavi ne postoji ništa drugo do održavanja ujakove farme vlage u blizini Mos Eisleya i eventualnog održavanja droida koji im služe za pripomoć.

Lukeovo mladenaštvo odskače od idile prirode i seksualne epifanije prozване Adonisovi Vrhovi. Njegovo je mladenaštvo teklo monotonim i sporim tempom te je jedini spas vidio u odlasku s planeta Tatooinea. Imao je staro trkaće vozilo u kojem je uživao jureći pješčanim planetom, a kojeg je naposljetku i prodao kada mu se pružila prilika da napusti planet. I Luke, i nekad davno, njegov otac Anakin voljeli su letjeti velikim brzinama te je lako uočljiva poveznica između njih dvoje. Kao malen, Anakin je također posjedovao jedno trkaće vozilo začahureno u staroj olupini. Njime se natjecao te odnio prvo mjesto, a također ga je prodao prije odlaska s planeta Tatooinea. Obojica, i otac i sin, bili su vješti piloti kao mladići te su vrlo lako upravljali brzim dvosjedima i jurilicama. Proučavajući jednog od dvojice spomenutih u okrilju faza romanse, izgleda kao da se proučavaju obojica istovremeno jer su vrlo slično okarakterizirani.

Luke nažalost nije imao prostora i vremena da svoje ambicije unaprijedi, već je samo mogao maštati o velikim utrkama, borbama u galaksiji te redu Pobunjenika. Također, na javi, bio je jedan neiskusni mladić koji još nije

spoznao 'opasnosti velikoga svijeta'. Scena u kojoj su Lukea napali takozvani pješčari (*Tusken Raiders* ili *Sand People*) dokazuje njegovu neiskusnost u borbi. Da u pomoć nije priskočio Ben Kenobi, Lukea bi spomenuti opljačkali te mu ukrali i droide za kojima je bio pošao. Na tom je mjestu i po prvi puta prikazano Lukeovo sučeljavanje s opasnostima koje vrebaju na svakom uglu svijeta, koji je umnogome veći od njegovih polja i ujakove okućnice.

Ben Kenobi bio je prva osoba s kojom je Luke mogao razgovarati o svojim maštanjima i svojem ocu, koji je bio, kako mu je Kenobi tada kazao, ubijen od ruku sama Dartha Vadera. Ben Kenobi, odnosno Obi-Wan prvi je lik kojeg Luke susreće, a koji je imao veze sa svime o čemu je Luke maštao: Obi-Wan je sudjelovao u ratovima klonova, prijateljevao s njegovim ocem te imao čin generala za vrijeme Republike. Obi-Wan začahuren u krinku pod imenom Ben Kenobi bio je smatran za prolupalog starca kojem su priče ispunile glavu. Po pričama Owena Larsa, Ben je bio zgubidan i nitkov koji je govorio besmislice – uočljiva poveznica s *bomolochosom*. Tek kada se otkriva tko je uistinu Ben Kenobi, svjetlo na tog lika drugačije pada, a sama je njegova odjeća karakteristična za kakva hodočasnika, kao i kasnije vidljivo, svih *jedija*. Ukratko, u poveznici s *Gospodarom prstenova*, može ih se zamisliti kao suvremenog Gandalfa (Sivog Hodočasnika) ili obratno, Gandalfa kao znanstveno-fantastičnog *jedi* viteza.

Po susretu Obi-Wana i Lukea dogodilo se nekoliko stvari: jurišnici su pronašli tragove droida koje su tražili te zapalili Larsovu farmu i ubili ih, a R2-D2 pustio je Obi-Wanu poruku o princezi kojoj je potrebna pomoć. Također, Obi-Wan daje u ruke Lukeu Skywalkeru svjetlosni mač njegova oca:

„Imam nešto za tebe. Tvoj je otac htio da ga imaš kad budeš dovoljno zreo... očev svjetlosni mač.“ (*Star Wars: A New Hope*)

Polako se grupiraju elementi koji će biti uzročnici pustolovine. Kada Luke saznaje da je njihova farma spaljena te da su mu ubijeni ujak i ujna ne preostaje mu ništa drugo nego da prihvati pustolovinu koju godinama silno

iščekuje te napusti pustinjski planet Tatooine. Odlučuje se s Obi-Wanom osloboditi princezu Leiu Organu.

U početku rada naznačeno je da je romansa jedan svijet koji uvelike teži snovima i željama više nego realističkom životu i djelima kakve opisuju ruski i francuski realisti, a od ove točke Luke simbolički kreće u svoje snove, točnije, u ispunjenje svojih želja, u rat protiv Imperija.

Treća se faza romanse manje-više proteže kroz cijeli film *Nova nada*. Luke, Han, Obi-Wan, Chewbacca i dva droida bježe imperijalističkim lovcima koji ih uzastopce slijede te pomoću koordinata pokušavaju doći do točke gdje je princeza zarobljena. Pustolovina bi se mogla razdijeliti na jurcanje svemirom (što ne utječe na glavnu bit pustolovine već retardira radnju) ili šuljanje Zvijezdom smrti gdje je Darth Vader utamničio Leiu Organu. Luke se na Zvijezdi smrti iskazao kao pravi vitez koji je plemenito istupio u samu obranu i izbjavljenje prelijepu princezu Leie prilikom čega su se naslućivale naznake privlačnosti (jer 1977. godine još nije bilo planirano da su Luke, Leia i Darth Vader u krvnom srodstvu), npr. poljubac sreće kada pomoću sajle preskaču uništen most i eventualno šarmiranje riječima naočigled ljubomornog Hana Sola kojem su tada u mislima više kružili novci za nagradu, izbave li prelijepu princezu, nego njezina ljubav. Luke i Leia mogu se poistovjetiti sa starim kršćanskim mitom o sv. Jurju. Luke kao sv. Juraj i Leia kao kćerka vladara koju napada zmaj koji proždire djecu te Zvijezda smrti kao spomenuti zmaj imaju sličnosti s mitološkim likovima. Luke je vitez koji se odlučuje uništiti Zvijezdu smrti koja (poput zmaja) 'riga' lasersku zraku kojom uništava planete (djecu) diljem galaksije te naposljetku 'zarobljuje' princezu Leiu, a Luke ulazi u 'utrobu' Zvijezde smrti samo da je spasi.

Na Zvijezdi smrti događa se i jedan sraz između Obi-Wana Kenobija i Dartha Vadera. Naočigled Lukea, Hana i Leie, Obi-Wan se borio na život i smrt protiv svojeg starog učenika te naposljetku stradao. Ova je borba izgledala poput borbe kakva redovnika i crne zvijeri iz pakla ili poput sile strpljenja i mudrosti

spram nasilja, osvete i mržnje. Borba plave i crvene boje: smirenosti i nemira. Takva se usporedba može usporediti s budističkim učenjem, ali veće rasprave o tome ovdje ne pronalaze mjesta.

Nekoliko sati kasnije Luke se susreće u borbi letjelica ukoštac s Vaderom na površini Zvijezde smrti. Sukob ostaje neriješen te se sama pustolovina u *Novoj nadi* tek prividno okončava za Lukea i ostale.

Četvrta se faza može uočiti tek u konačnici filma gdje je prikazan doček junaka koji su se borili za uništenje Zvijezde smrti i koji su bili spremni primiti svoje odlike. Ljudi su u sceni bili nasmiješeni, ozarenih lica, čak su droidi bili izglačani i sve je priličilo tomu da gledatelj u mašti može zamisliti niz promjena nabolje koje su se dogodile i koje će se još dogoditi nakon eksplozije Zvijezde smrti te zamisliti za svakog od junaka njegov individualan put i pronalazak sreće u životu, no slijedio je nastavak filma koji nas vraća u treću fazu. *Nova nada* je po mojem mišljenju film iz franšize *Zvezdanih ratova* koji najviše priliči kakvoj srednjovjekovnoj romansi, uz elemente znanstvene fantastike.

*Imperij uzvraća udarac* mogao bi se gledati kao jedna romansa s nekoliko manjih pustolovina, u kojoj se neće naići ni na jednu fazu osim treće, pa je se može osloviti jednom velikom pustolovinom koja ne nudi neki priželjkivan kraj romanse već se kraj iste mora potražiti u sljedećem filmu. Ovdje su Luke, Han i Leia uz prateću družinu suočeni s Imperijem koji im uzvraća udarac zbog uništenja Zvijezde smrti. Imperijalisti diljem svemira traže i uništavaju sve Pobunjeničke baze. Na vidjelo dolazi i neprijatelj koji stoji iza Dartha Vadera – Imperator.

Nakon početnog kolektivnog sukoba dobrih protiv neprijatelja, pustolovna se grana u dva smjera: jednim se prati Lukea i *astromech* droida R2-D2, a drugim Hana, Leiu, Chewbaccu i protokolnog droida C-3PO-a. Takvo što imalo se prilike uočiti i tijekom analize *Gospodara prstenova*. Luke se susreće s *jedi* učiteljem Yodom te započinje svoju obuku za *jedi* viteza i upoznaje se s tajnama

Sile, dok Han i ostali bježe iz ralja u ralje imperijalističkim snagama koje ih naposljetku zarobe u Gradu oblaka, na planetu Bespinu.

Novo ruho *bomolochosa* zauzima mističan *jedi* učitelj Yoda koji se predstavlja poput glupava zatucanika koji sam preživljava na maglovitom i vlažnom planetu Dagobahu; koji jedva uspijeva pravilno govoriti, a naposljetku se razotkriva kao jednim od najjačih i najmudrijih *jedi* vitezova ikada. Bio je i iznimno važna osoba za obitelj Skywalkerovih. Kao član Vijeća Jedija, Yoda je ocjenjivao Anakinovu spremnost da postane *jedi*:

„Čitati tvoje misli možemo... *jedi* mora biti najdublje predan nauci, imati ozbiljniju volju. Osjećam puno straha u tebi.“ (*Star Wars: The Phantom Menace*)

Poslije niza godina, Yoda je procjenjivao i Lukea:

„Jedi mora imati najdublje predanje nauci, najozbiljniju volju... Ti si lakouman!“ (*Star Wars: The Empire Strikes Back*)

U ovom se filmu nakratko dotiče prva faza jer se otkriva jedna važna činjenica o Lukeovom porijeklu – njegov je otac, Anakin Skywalker živ, krije se ispod maske Dartha Vadera. Ta se informacija otkriva za vrijeme *agona* Lukea i Dartha Vadera na raznim trjemovima i mostovima Grada u oblacima. Možda bi se taj cijeli grad mogao shvaćati kao jedna 'moderna' točka epifanije gdje se sukobljavaju dobro i zlo, gdje je lebdeći grad zamijenio velebnu planinu, tj. vrhunac iste. Tamo i Luke Skywalker doživljava svoj krah, poraz od strane Dartha Vadera koji mu odsijeca dlan i koji ga pokušava nagovoriti da prijeđe na stranu Tame. Uz informaciju o očevu porijeklu, odrezivanju dlana i borbe same Sile između svjetla i tame, u Lukeu kolabiraju osjećaji te se ovo može smatrati njegovim *sparagmosom* da bi ga se u sljedećem filmu i mnogo kasnije moglo prepoznati kao pravog junaka koji se vratio jači nego ikad i završio obuku za *jedija*.

*Povratak Jedija* nudi ostatak pustolovine koja je skončala neslavno u prethodnom filmu ponajviše za junaka-krijumčara Hana te nam otkriva njegovu

sudbinu i završetak cjelokupne pustolovine koja je za Lukea započela onog dana kad su mu stradali ujak i ujna.

Han Solo je kao lik (ili i junak?) u *Zvjezdanim ratovima* doživio niz promjena. Od običnog krijumčara koji bi prodao i rođenog brata samo da otplati svoj dug, od osobe koja nije željela sudjelovati na nijednoj strani, naposljetku je postao osoba u kojeg su se Luke i Leia mogli uzdati, osoba koja je priskočila Lukeu u pomoć kada nitko drugi nije mogao, osoba koja se naposljetku i svidjela samoj princezi i osoba koja je na koncu ljubav i sreću stavila ispred svoje neumjesne potražnje i ljubavi – novaca. Jedini je od likova koji u romansi ostale likove podsjeća na zbilju i život izvan snova, koji govori da su *jedi* i *sith* vitezovi samo puke gluposti i nerazumnosti, koji shvaća surovost života i zato jest uvijek u potražnji za novcima potrebnima za život te koji pokušava riječima sebe uvijek izvući iz škripca.

Kao i u prethodnom filmu, i u ovom se filmu pustolovina grana u dva smjera. Nakon što su junaci okončali borbu s podanicima Jabbe i samim Jabbom te oslobodili Hana, njihovi se putevi razdvajaju. Luke ponovno posjećuje Yodu na planetu Dagobah da završi svoju obuku za *jedija* te saznaje da je Yoda na pomolu života. Yoda mu otkriva još jednu tajnu: da ima sestru blizanku, Leiu. Ovdje je također prisutna natruha prve faze romanse koja je izgleda u franšizi *Zvjezdanih ratova* zauzela kakvu minijaturnu pozadinsku, odnosno, popratnu priču koja se otkriva postepeno. Leia Organa je baš kao i Padmé Amidala u mladosti, neustrašiva ratnica. Nikada nije dopustila da drugi biju bitke umjesto nje. Uvijek je bila jednako hrabra kao i njeni suborci pobunjenici te kao njezina majka u mladosti. Poput svoga oca i brata blizanca, također je vješto vladala Silom, iako nije bila *jedi*.

Drugim smjerom pustolovine prati se Han i Leia koji se bore protiv Imperijalista te otkrivaju njihovu tajnu bazu na mjesecu Endoru. Na spomenutom planetu dvije se pustolovine ukrštavaju, ali Luke ih začas ponovno napušta te se psihički sprema za svoju borbu, odnosno *pathos* s Vaderom. Kroz

cjelokupnu originalnu trilogiju *Zvezdanih ratova* može se izdvojiti nekoliko *agona*, odnosno sukoba Lukea s Vaderom, ali i *pathos* odnosno borbu za život i smrt koja je prisutna na koncu filma *Povratak Jedijski* gdje su se po posljednji put sukobili Luke i Darth Vader. Može se razglabati je li važno ili nije važno staviti naglasak i na *pathos* između Dartha Vadera i Imperatora koji se dogodio očekivano, ali opet nenadano. Da se onemoćali Darth Vader nije suprotstavio glavnom učitelju *sithu*, možda glavni junak romanse *Zvezdanih ratova* ne bi ostao živ. Naposljetku je Darth Vader uništio glavnog i pravog neprijatelja pa se može postaviti pitanje tko je prema kanonu glavni junak ove romanse, junak koji je uništio zlo? Uključi li se *prequel* trilogija gdje je riječ o Vaderovu djetinjstvu i mladenaštvu koje se može sagledavati i s polja romanse i tragedije, u originalnoj se trilogiji može taj slijed i nastaviti te ga s tog pogleda proglasiti junakom romanse.

Posljednja scena u *Povratku Jedijski* nudi prizor sretnog društva nakon konačne pobjede Pobunjenika nad Imperijalistima te prikazuje, ali više pušta mašti na volju, događaje koji će uslijediti nakon raspada Imperija – to su, ako uzmemo za pravo, kratki prikazi slavlja po planetima, a šesta faza opet ostaje netaknuta i prepuštena mašti. Tek izlaskom sedme epizode *Zvezdanih ratova*, a za koju ovdje neće biti odviše riječi (ponajviše zato što *sequel* trilogija još nije snimljena do kraja), može se shvatiti kakve su se promjene dogodile u društvu, jesu li bile nabolje ili obratno ili su pak ostale iste te saznajemo krije li se još koja snaga Imperija u kakvom crnom kutku svemira. Također, otkriva se na koji su se način junaci razišli te što se s kojim od njih dogodilo. Moglo bi se zaključiti da svaka sljedeća trilogija franšize *Zvezdanih ratova* ponajviše otkriva petu i šestu fazu romanse prema Northropu Fryeu.



### 3.2.2. *Prequel* trilogija kao mit jeseni

Prve se tri faze tragedije poistovjećuju prvim trima fazama romanse, a u nadolazećim se fazama mitovi tragedije i romanse razlikuju. Već se u okrilju promatranja Lukea kao junaka romanse, naslutila Anakinova karakterizacija kao junaka romanse. I jedan i drugi imali su vrlo slično djetinjstvo i mladenaštvo te se prve tri faze stoga ne razlikuju previše iako je riječ o različitim *mythosima*.

Anakin Skywalker jedan je od rjeđih filmskih junaka koji završavaju tragično. Takva se sudbina i nažalost očekivala, zato što je originalna trilogija izašla prije *prequel*, te se samo s iščekivanjem i netrpeljivošću čekalo na film koji će prikazati što se točno s njime dogodilo. Prisjetimo li se njegove prve pojave u liku negativca, Dartha Vadera, kako užurbano kroči svemirskim brodom princeze Leie u potrazi za planovima Zvijezde smrti, nitko nije mogao ni slutiti da je jednom davno on bio nazovimo ga tako – junak jedne romanse. Tek se s vremenom priča o spomenutom liku korak po korak otkrivala te se naposljetku moralo prikazati i njegovo djetinjstvo i mladenaštvo te koban trenutak zaokreta sa strane Svijetla na stranu Tame koji se s gledišta ovog proučavanja može nazvati točkom demonske epifanije.

Anakina Skywalkera u prve tri faze prate odlike junaka romanse te je vrlo sličan Lukeu Skywalkeru. Jedna od karakteristika prve faze tragedije jest (osim mita o rođenju) davanje najvećeg mogućeg dostojanstva junaku. Dostojanstvo kod Anakina ne bi trebalo tražiti površinski već shvatiti kakve ga odlike kao junaka i heroja krase. Anakin i njegova majka su robovi jednog preprodavača te žive oskudno. S druge strane uočava se dječja dobrota u Anakinu, dostojan je kao dijete natjecati se na utrkama gdje se natječu samo odrasli te je dostojan Sile koja teče njegovim venama. Čak je i njegova majka smatrala da ovaj planet nije za njega: Anakin je predodređen za neke veće stvari osim života na Tatooineu, kao što je to smatrao i Qui-Gon Jinn.

Osim što se u prvoj fazi predstavlja tragičan junak, saznaje se i njegovo porijeklo koje uvelike slični Kristovom. Anakinova je majka ostala trudna bez da je imala seksualnih odnosa s kojim muškarcem – kao i Marija (majka Isusova), stoga je Shmi Skywalker umnogome slična Mariji, majci Isusovoj. Cliegg Lars kasnije je oslobodio Shmi iz ropstva te se oženio njome i odveo je na svoju farmu vlage u blizini Mos Eisley. Time je postao Anakinov poočim, a kao takav, uvelike nalikuje Marijinom Josipu, pastiru. Kao i u *Gospodaru prstenova*, naslućuje se alegorija kršćanstva koja može biti sasvim slučajna ili namjerno utkana. Sam je Tolkien oduvijek tvrdio da njegovo djelo nije jedna velika alegorija, a to isto može tvrditi i George Lucas, no neki elementi njihovih djela odviše slični kanonskim pričama da bi svoju alegoriju olako opovrgnuli.

Ovom tvrdnjom Anakin i Shmi mogu se poistovjetiti suvremenim Isusom i Marijom, a Cliegg Josipom. U *Zvezdanim ratovima* nije riječ o Bogu već Sili koja se nalazi u svakom živom biću: neka bića imaju jaču Silu od drugi bića, a sama Sila može nagnati osobu na Tamnu ili Svjetlu stranu. Ta Sila zapravo može biti Bog u kršćanskom nauku – jer Anakina je stvorila Sila baš kao što je Isusa stvorio Bog. Uz Anakinovo neobično porijeklo veže se i jedno proročanstvo. Anakin će donijeti balans u Sili, balans između Svjetla i Tame što se lako može povezati sa simbolom Yin Yanga koji pokazuje 'lica' nespojive prirode a koja se ujedno međusobno nadopunjavaju. Anakin je zapravo predodređen da unese balans, točnije, ravnotežu u Sili koju posjeduju sva živa bića Galaksije, baš kao što je nekad davno Isus bio predodređen da otkupi svijet od grijeha. I jedan su i drugi naposljetku završili tragično, obojica zbog ljubavi: jedan zbog ljubavi prema čovječanstvu, a drugi zbog ljubavi prema ženi.

Prva se faza tragedije može smatrati od susreta Qui-Gon Jinna i Anakina pa sve do konca prve epizode – *Fantomska prijetnja*, jer se u sklopu treće faze proteže prva. Preskočila se druga faza tragedije koja se stoga razrađuje većim dijelom filma *Klonovi napadaju*. Stoga se prva faza lako pretače u treću, a Anakinova pustolovina započinje po odlasku s njegova rodnog planeta. Mnoštvo

je pojedinačnih epizoda retardiralo naraciju (kao što je utrka u kojoj je Anakin sudjelovao) do glavne pustolovine po odlasku s planeta. Anakin se u pustolovinu upušta s dva jedi viteza: Qui-Gon Jinnom i Obi-Wanom Kenobijem te princezom Padmé Amidalom. Već se u prvom dijelu trilogije naslućuje nevina ljubav, odnosno dječja simpatija i privrženost između Anakina i Padmé koja u drugom dijelu kulminira i ima svoj vrhunac sreće.

*Klonovi napadaju* započinju *in medias res* drugom fazom te prikazuje Anakinovo mladenaštvo, a osim nje i početak jedne, samo naočigled, sretne ljubavne veze koja se začela u idili prirode na prelijepom zelenom planetu Nabouu, na livadi prepunoj cvijeća u cvatu. Ovo se može usporediti s Adonisovim Vrhovima, ali ne zna se je li Anakin dospio do svog seksualnog vrhunca pošto scena grljenja i ljubljenja njega i Padmé nije bila na platnu okončana.

Druga se i treća faza u filmu *Klonovi napadaju* uvelike ispresijecaju. Trećom se fazom može smatrati početak Anakinova zadatka gdje je morao štiti senatoricu Padmé Amidalu, a osim što ju je štutio polako se zaljubljuje u nju. Okončanje druge faze definitivno je okončano nakon što se Anakin, Padmé i Obi-Wan pronađu zarobljeni u areni Petranaki na planetu Geonosisu te se zajedničkim snagama pokušavaju izbaviti iz neprijateljskih ruku.

Dolazi do *agona* ili sukoba između Obi-Wana i Anakina s jedne strane te grofa Dookua, odnosno Dartha Tryanusa s druge strane. Anakin u ovome sukobu stradava jer je još neiskusn u *jedi* borbama i previše vođen osvetom i nestrpljivošću (baš kao i Luke u filmu *Imperij uzvraća udarac*). Grof Dooku mu odsijeca ruku, a sam taj čin može se smatrati simboličnim početkom tipičnog pada junaka, jer od spomenute scene pa nadalje, Anakin fizički i emocionalno zaostaje te ga muče noćne more i razna prikazanja. Ovo se može smatrati letimičnom četvrtom fazom tragedije u filmu *Klonovi napadaju*, a koja se u *Osveti Sitha* tek razvija.

Osim četvrte faze naslućuje se i natruha pete faze koja je utkana u središnjicu filma. Prisjetimo se Anakinovih noćnih mora o ubojstvu njegove majke. Njegova se noćna mora obistinila (što kasnije dovodi i do kulminacije u filmu *Osveta Sitha* jer je slične more imao u vezi svoje buduće žene Padmé) te je na planetu Tatooine, vođen osvetom, moralno zalutao te pobio cijelo pleme pješčara koji su mu mučili majku, uključujući i svu njihovu djecu. Ovo je i prvi trenutak kada je Anakin prikazan demonskim obilježjima.

Kulminaciju finalnog filma iz *prequel* trilogije nosi nesretno okončana ljubavna veza, koja je ujedno bila i zabranjena, između Anakina Skywalkerera i Padmé Amidale. Anakin je bio član *Jedi* reda i bilo mu je zabranjeno ženiti se, dok je Padmé bila član Senata Republike i nespremna za udaju, ali ipak, oni su se zavoljeli te se oženili. Njihova je romantika već u zraku bila prisutna desetak godina ranije prilikom prvog susreta na Tatooineu. Njihova je veza upravo važna za četvrtu fazu tragedije koja se odnosi na tipičan pad junaka.

Anakin je u *Osveti Sitha* izrastao u tvrdoglavog mladića, a unatoč bistrini u borbi i refleksima u letjelicama, muče ga kojekakve misli i noćne more: sanja o smrti svoje žene Padmé Amidale. Njegovo je komešanje u Sili između svjetla i tame postalo klimavo. Takav je problem uvelike pojačao kancelar Palpatine, odnosno budući Imperator Darth Sidious koji je jasno naslutio što Anakina muči te mu objasnio da postoje stvari jače od Sile na Svijetloj strani, da postoje stvari koje mogu izazvati besmrtnost, ali takvo što se mora pronaći na Tamnoj strani. Peta faza koja naznačuje tragediju zalutalosti počinje biti sveprisutna u *Osveti Sitha*. Istodobno se miješa s četvrtom fazom te tako čini kakvu kombinaciju četvrte i pete faze istovremeno, a ponekad naizmjenice sve do finalne šeste faze.

Anakin osjeća pritisak s obje strane: od kancelara Palpatinea i *Jedi* Vijeća te se naposljetku slama jer ne može svima udovoljiti. Odlučuje se za svoj put, put ljubavi na kojem je spreman sve učiniti samo da se ne obistine noćne more u kojima Padmé umire. Pretpostavio je da je jedini način da spasi ženu taj da prijeđe na Tamnu stranu Sile i time pronađe put do besmrtnosti. Anakin se

pronade u zabludi te dolazi do niza stranputica. Nažalost, nije svjestan svoje zalutalosti i obmane te radi sve što mu Darth Sidious naredi. Prekasno će Anakin shvatiti da su riječi Dartha Sidiousa bile prepune obmana i laži.

U svojoj zalutalosti i poremećenosti uma, Anakin doživljava pad svog junaštva te ubija sve posjetitelje *Jedi* hrama kao u svu djecu učenike, mlade *jedije*. Osim moralnog pada, ovdje je prisutna i tragedija zalutalosti te se u *Jedi* hramu kombiniraju i četvrta i peta faza tragedije. Anakin uzima i novo ime, a staro odbacuje. Samim time gradi novi identitet, a stari odbacuje te simbolički gledano, to se može uzeti kao točku gdje se rađa demon Darth Vader, no prava će točka demonske epifanije tek uslijediti u šestoj fazi kada će Anakin ili Darth Vader zamalo smrtno stradati od svog dugogodišnjeg prijatelja i učitelja Obi-Wana.

Šesta je faza tragedije prisutna u posljednjem segmentu filma gdje je jasno da za Anakina više nema povratka i da se nekad lijepi mladić, koji je uživao u društvu voljene žene, mladić koji je imao lijepo djetinjstvo s predispozicijama pravog junaka i heroja naposljetku pretvorio u monstruma i prikazu svih tamnih sila koja je izgubila sve. Prekasno je Darth Vader shvatio svoju stranputicu, a svoju je agoniju za izgubljenom obitelji i prijateljima zamijenio osvetom i mržnjom. U toj je fazi neizostavan sukob dobra i zla, Obi-Wana i Anakina, odnosno Dartha Vadera, a sam sukob dovodi to točke demonske epifanije gdje Darth Vader biva unakažen do neprepoznatljivosti te se njegov stari identitet gubi u potpunosti, a zamjenjuje ga crna maska i duboko disanje. Očaj i bijeda popunili su prazninu Anakinove duše te je on, kao što je stari Obi-Wan mnogo godina kasnije izjavio, postao više stroj nego čovjek. Urlik Dartha Vadera na koncu filma *Osveta Sitha* dokazuje tragičnost lika i krah svega za što se bio borio, a može se reći: prodao je dušu za to za što se borio. Ujedno, uočljiva je prisutnost ironije (ukratko: posljednje tri faze tragedije jednake su posljednjim trima fazama ironije), Darth Vader je izgubio sve za što se najviše borio, žrtvujući i samog sebe.

Šesta se faza može nadalje sagledavati i kroz preostale filmove originalne trilogije gdje je točka demonske epifanije u kolotečini sve do njegova potpuna sloma, odnosno smrti.

#### 4. ZAKLJUČAK

U dobu smo 'modernih romana' koje objedinjuju sve faze prema Northropu Fryeu u jednu cjelovitu koja je nadalje prožeta mnoštvom junaka i junakinja te odstupanjima od faze do faze, ali ujedno i preskakanjima od faze do faze. Bilo da se romana oslanja na kakvu kanonsku književnost ona nadalje razvija svoj put i stvara nove kulminacije koje se odmiču od shematski propisanih radnji svojih predaka. U radu spomenuti *mythosi* (komedija, romana, tragedija i ironija ili satira) u današnjem su vremenu razrađeniji i kompleksniji. Ujedno, može se za njih kazati da se međusobno ispresijecaju – što je posebice praksa u filmskoj umjetnosti i kulturi pa je teško odvojeno sagledavati jedan mit, a da se pritom ne uđe u koji drugi.

Likovi su u suvremenijim djelima kompleksniji i nisu odviše crno-bijelo raspoređeni po šahovnici koju simbolički možemo smatrati tлом koje pruža pustolovinu i potragu za čime, tlom koje uključuje i kralja i kraljicu te razne pijune koji zamjenjuju vojsku te nadasve konje kao konjanike koji su uvelike prisutni u romansama ili nadalje izuzetne lovce i topovsku artiljeriju.

Što se tiče samih faza, uočljivo je da i u tragediji i romansi najduže traje ona treća faza, čak i kada je ispresijecana nekim od drugih faza (što je češće u *Zvezdanim ratovima* nego u *Gospodaru prstenova*) ona ipak sadržava najveći dio ispričane priče. U *Gospodaru prstenova* radnja se može sagledavati kroz jednu uvodnu pustolovinu koja nas dovodi do veće pustolovine, a za filmsku franšizu *Zvezdanih ratova* jasno je da se treća faza mora utkati u svaki film jer bi film manje-više bio bez glavne i tipične radnje za svoj žanr, tj. žanr koji prezentira – bilo da je riječ o Anakinovu djetinjstvu ili mladenaštvu, film mora biti prožet i pustolovinom, a isti je slučaj i s originalnom trilogijom gdje je Luke u prvom filmu najviše usredotočen na potragu za princezom Leiom, a nadalje se nizaju pustolovine koje uvijek bivaju ispresijecane jednom od faza bilo na početku bilo na kraju filma.

Romansa je i dalje uvelike prisutna u popularnoj kulturi zato što daje stereotipno razrješenje kakva zapleta: bilo što da se dogodilo unutar filmske ili književne priče, očekuje se da će dobro uvijek pobijediti zlo te na taj način obistiniti gledateljeva ili čitateljeva očekivanja i na neki način podmiriti unutarnju pravdu. Ne dogodi li se spomenuto, čitatelj će, ili gledatelj, ostati razočaran i potišten. Isto je važno naglasiti da je romansa jedan od *mythosa* na koju je ljudski svijet daleko naviknut, pa čak nisu ni svjesni da im je njezina teorija duboko usađena u mozak: romansa se može pronaći i u kanonskim djelima, a proteže se u izmijenjenim oblicima i u današnjim djelima.

Možemo zaključiti da su mitovi godišnjih doba ili *mythosi*, kako ih proziva Frye, i dalje vrlo aktivni pri strukturiranju kakve priče, no oni se ovisno o potrebi ili samoj radnji sami granaju i razgrađuju do u neizmjerne detalje i beskonačne mogućnosti koje dovode priču u kompleksniju situaciju i odmiču je od shematski očekivane radnje, odnosno ishoda. U skorijoj budućnosti mogli bismo *mythoe* promatrati kao skup jednog mita koji ima vrlo složenu strukturu i radnju, a mogli bismo sagledavati i svaki *mythos* zasebno, ali uz mnoštvo potkategorija i dodataka te vrlo lako naznačiti i kakva shematska ukrštavanja jednog s drugim. Kako će vrijeme odmicati vjerujem da će spomenuti *mythosi* i generičke radnje biti što kompleksniji što zanimljiviji, a naposljetku će doći do točke kada ih se više neće moći lako zamjećivati te primjetno odvajati.



## SAŽETAK

Northrop Frye's Romance in *The Lord of the Rings* and *Star Wars*

Rad je koncipiran na slijedeći način: podijeljen je u četiri većih poglavlja (uključujući uvod i zaključak) i nekoliko potpoglavlja. Nakon uvoda predstavljena je teorija mitova kroz koju ulazimo u glavnu problematiku rada. U glavnom se dijelu razmatra trilogija *Gospodar prstenova* i filmska franšiza *Zvezdani ratovi* i to na temelju teorijske pozadine iz prethodnih poglavlja.

Slijedi simbolika i alegorija *Gospodara prstenova* u svjetonazoru kršćanstva iz kojeg se vidi da je Frodov put uvelike sličan Isusovom.

*Zvezdani ratovi* svoje uporište, osim u romansi, pronalaze i u tragediji. Originalna trilogija promatrana je kroz *mythos* romanse, dok je *prequel* promatrana kroz *mythos* tragedije.

U zaključku je dano do znanja da je prisutnost romanse i tragedije lako moguća u suvremenijim djelima bilo u književnosti bilo u filmskoj kulturi.

Metode koje su korištene prilikom istraživanja i izrade rada oslanjaju se na prikupljene podatke iz trenutno dostupne literature, a to se odnosi na knjige, internetske izvore i članke.

Radovi su se iščitavali i razlučivalo se bitno od nebitnoga, a nakon toga pristupilo se pojedinačnim analizama i iznošenju zaključaka.

**KEYWORDS:** theory of myths, romance, tragedy, allegory of Christianity, the symbol of Christianity, epiphany, demonic epiphany

**KLJUČNE RIJEČI:** teorija mitova, romana, tragedija, alegorija kršćanstva, simbolika kršćanstva, epifanija, demonska epifanija

## LITERATURA

### Knjige:

1. Biti, Vladimir. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Biblioteka Theoria. Zagreb.
2. Carpenter, Humphrey. 2012. *Dž. R. R. Tolkien – biografija*. Albion Books. Beograd.
3. Frye, Northrop. 2000. *Anatomija kritike – Četiri eseja*. Golden marketing. Zagreb.
4. Fuchs, Barbara. 2004. *Romance*. Taylor & Francis Group. New York.
5. Kravar, Zoran. 2010. *Kad je svijet bio mlad: visoka fantastika i doktrinarni antimodernizam*. Mentor. Zagreb.
6. Mrduljaš Doležal, Petra. 2012. *Prstenovi koji se šire – junačka potraga u djelima J. R. R. Tolkiena*. Algoritam. Zagreb.
7. Rank, Otto. 1914. *The Myth of the Birth of the Hero: A Psychological Interpretation of Mythology*. *Nervous and Mental Disease Monograph Series No. 18*.
8. Solar, Milivoj. 2005. *Teorija književnosti*. Škola knjiga. Zagreb.
9. Tolkien, J.R.R. 2002. *Gospodar prstenova: Prstenova družina*. Algoritam. Zagreb.
10. Tolkien, J.R.R. 2002. *Gospodar prstenova: Dvije kule*. Algoritam. Zagreb.
11. Tolkien, J.R.R. 2002. *Gospodar prstenova: Povratak kralja*. Algoritam. Zagreb.
12. Tolkien, J.R.R. 2002. *Hobit*. Algoritam. Zagreb.
13. Tolkien, J.R.R. 2002. *Silmarillion*. Algoritam. Zagreb.
14. White, Michael. 2006. *Tolkien: biografija*. V.B.Z. Zagreb.

## Časopisi:

1. Albero Poveda, Jaume. 2003-2004. Narrative Models in Tolkien's Stories of Middle-earth. *Journal of English Studies* – Volume 4. 7-22.
2. Johnston, Kristin Kay. 2005. Christian Theology as Depicted in The Lord of the Rings and the Harry Potter Books. *Journal of Religion & Society* – Volume 7. 1-9.

## Zbornik:

1. Kolanović, Maša. 2006. Od pripovjedne imaginacije do roda i nacije: Marija Jurić Zagorka u kontekstu žanra romanse. *Osmišljavanja. Zbornik u čast 80. rođendana akademika Miroslava Šicela* / Brešić, Vinko (ur.). Zagreb. 307-355.
2. Enright, Nancy. 2008. Tolkien's Females and the Defining of Power. *J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings* / Bloom, Harold (ur.). New York. 171-186.
3. Hooker, Mark T. 2008. Frodo's Batman. *J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings* / Bloom, Harold (ur.). New York. 27-36.
4. Stanton, Michael N. 2008. Mind, Spirit and Dream in The Lord of the Rings. *J. R. R. Tolkien's The Lord of the Rings* / Bloom, Harold (ur.). New York. 27-36.

## Mrežna i elektronička vrela:

1. *Hrvatski jezični portal*. <http://hjp.znanje.hr/> (pristupljeno 12. srpnja 2016.).

2. Lucas, George. *Star Wars: A New Hope*.  
<http://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-A-New-Hope.html> (pristupljeno 10. kolovoza 2016.).
3. Lucas, George; Brackett, Leigh; Kasdan, Lawrence. *Star Wars: The Empire Strikes Back*. <http://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-The-Empire-Strikes-Back.html> (pristupljeno 10. kolovoza 2016.).
4. Lucas, George; Kasdan, Lawrence. *Star Wars: Return of the Jedi*.  
<http://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-Return-of-the-Jedi.html>  
 (pristupljeno 10. kolovoza 2016.).
5. Lucas, George: *Star Wars: The Phantom Menace*.  
<http://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-The-Phantom-Menace.html>  
 (pristupljeno 10. kolovoza 2016.).
6. Lucas, George; Hales, Jonathan: *Star Wars: Attack of the Clones*.  
<http://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-Attack-of-the-Clones.html>  
 (pristupljeno 10. kolovoza 2016.).
7. Lucas, George: *Star Wars: Revenge of the Sith*.  
<http://www.imsdb.com/scripts/Star-Wars-Revenge-of-the-Sith.html>  
 (pristupljeno 10. kolovoza 2016.).

Audiovizualni materijal:

1. Kershner, I. (1980.) *Zvezdani ratovi: Imperij uzvrća udarac*, epska svemirska opera, 20th Century Fox.
2. Lucas, G. (1977.) *Zvezdani ratovi: Nova nada*, epska svemirska opera, 20th Century Fox.
3. Lucas, G. (1999.) *Zvezdani ratovi: Fantomska prijetnja*, epska svemirska opera, 20th Century Fox.
4. Lucas, G. (2002.) *Zvezdani ratovi: Klonovi napadaju*, epska svemirska opera, 20th Century Fox.

5. Lucas, G. (2005.) *Zvezdani ratovi: Osveta Sitha*, epska svemirska opera, 20th Century Fox.
6. Marquand, R. (1983.) *Zvezdani ratovi: Povratak Jedijske*, epska svemirska opera, 20th Century Fox.