

Јелена Н. АРСЕНИЈЕВИЋ МИТРИЋ<sup>1</sup>

*Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет<sup>2</sup>  
Катедра за српску књижевност*

## ДИОНИЗИЈСКИ РИТАМ МОРИСОНОВЕ ПОЕЗИЈЕ

У раду се анализира поезија Џејмса Дагласа Морисона, фронтмена културне рок групе *Дорси* из шездесетих година двадесетог века. Текст има за циљ да осветли Морисона као текстописца и истинског песника, као и да укаже на високе домете његове поезије која у садејству с музиком остварује екстатични и анархични набој на којем је инсистирао. Као *poeta vates* модерног доба, Морисон припада реду уметника сличног дионизијског сензибилитета, почев од Вијона, Блејка, Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Ничеа, Артоа, који су попут њега били опседнути идејом о продору у онострано путем мистичног заноса, сањајући слично њему о *пробоју на дружу страну*.

*Кључне речи:* Џ. Д. Морисон, Дионис, екстаза, поезија, ритуал, природа/технокултура, преображај

*Да би се видео Дионис, треба продрећи у један дружачији  
свети, где влада Друго, а не Исто.*

Ж.-П. Вернан, *Мити и прагеодија у античкој грчкој II*

*Где су жозбе  
Које су нам обећане  
Где је вино  
Младо Вино*

*(Умире на чокоћима)*  
Џ. Д. Морисон, *Америчка молишва*

*Ето шаке су,  
орловске, пантерске,  
песникове чежње, шаке су  
твоје чежње испод хиљаду маски,  
ши, лудо! Песнице!...*

Ф. Ниче, *Једино луда! Једино песник!*

Питање је како би Џим Морисон данас реаговао на идеју проучавања, сцирања, анализирања његових текстова у академским оквирима ма како инвентивна она била. Није ли реч о својеврсној blasphemiji или о још једном парадоксу који носи будућност о којој је певао? Да ли је академско писање о рок музици уопште могуће, да ли је оправдано? Или оно увек подразумева наметање макар и привидне систематичности ономе што се по дефиницији опире сваком систему, сваком прокрустовском деловању? Међутим, таквих парадокса је много, о чему сведочи и гротескна ситуација савременог доба – док ритуално гурате једна

<sup>1</sup> pandorajelski@yahoo.com

<sup>2</sup> Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

од оних великих колица у супермаркетима и слепо учествујете у некој молитви кроз потрошачки храм у позадини се чује Морисонов глас и музика *Дорса*. Он који је некада позивао на буђење маса из самртног сна, данас је искоришћен, тачније осуђен да успављује умове потрошача, или још боље да им продаје илузију слободе? Управо је овог парадокса свестан Џон Дензмор, некадашњи члан групе *Дорси* који се данас бори против комерцијализације ове култне рок групе и против продавања права на њихове сонгове корпорацијама које би их затим (зло) употребиле у рекламне сврхе<sup>3</sup>. Када данас поставимо питање из Морисонове *Америчке молитве*: „Јесте ли рођени и да ли сте живи?“, не знамо има ли одјека.

У исту групу парадокса спада и идеја да Секс Пистолси промовишу банку. Они који су до јуче иступали против естаблишмента, данас славе ропство новог доба. Наиме, њихов препознатљив лого од сада ће красити серију кредитних картица банке Вирџин Мани. Да иронија буде већа једна од картица имаће слику са омота албума „Anarchy in the UK“. Акција је подржана паролом једног од директора која гласи: „Време је да потрошачи убаце мало побуне у џепове“. То је изгледа још једино место где је побуна данас дозвољена<sup>4</sup>. Имао је право Морисон када је изјавио да „новац побеђује душу сваки пут“<sup>5</sup>.

Морисон је својим целокупним концептом, наступима, изјавама, и на крају текстовима желео нешто сасвим другачије од онога што је технокултура новог доба донела, да делује на народ, на масу, верујући, као и припадници многих покрета шездесетих година, да је буђење из колективне хипнозе могуће. Саму његову поезију и музику *Дорса* од почетака прати препознатљив дионизијски ритам. Питамо се данас шта је то заједничко античком божанству и модерном америчком песнику, музичару психоделичног рока. Најпре је то жеља за променом и то коренитом променом, друштва, система, појединаца у њему. А управо је преображај примарни елемент дионизијске религије.

Ако се вратимо у антику и покушамо да оцртамо симболику коју собом носи Дионис схватићемо да то није нимало лак задатак. Дионис је сам по себи амбивалентно божанство. Не мало пута појављује се, а тако је ово божанство приказано и у Еурипидовим *Бакхама*, као божанство који измиче, у непрестаној промени, као онај који долази ниоткуда, и не припада олимписком пантеону. Том богу-странцу, како истиче Албин Лески

„нису довољне само молитве и приношење жртве, човек према њему не стоји у често хладно одмереном узајамном односу давања и примања; тај бог хоће целог човека, он га баца у страву њему посвећене службе, али га путем екстазе истовремено издиже изнад свих невоља света. То што је бог вина означава само један део његовог бића; у његовој је појави отеловљен свеколики силни живот природе, сва њена творачка снага. У склопу њему посвећене оргијастичке службе човек се издиже из свеколике проблематичности свог постојања; она га уводи у најдубље подручје бивствовања, у његова чуда и недокучиви живот, омогућавајући му да га наново освоји и наново доживи“ (Лески 1995: 58).

3 У прилог томе говори податак да је компанија Кадилак понудила 15 милиона долара како би откупила права на песму “Break on Through“, међутим Дензмор је понуду одбио (в. Божић 2013: 73). О сличним покушајима сведочи Дензморов текст „Riders on the Storm“ доступан на: <http://www.thenation.com/authors/john-densmore/>, 8.05. 2016.

4 <http://www.theguardian.com/music/2015/jun/09/punk-rock-brand-the-sex-pistols-to-feature-on-a-range-of-credit-cards>, 8. 05. 2016.

5 “Money beats soul, every time...C’ mon!” – најава за нумеру “Roadhouse Blues“. Доступно на: <https://www.youtube.com/watch?v=Z8q7sGrdBbo>, 7. 05. 2016.

Морисон је и својим физичким изгледом подсећао на Диониса онако како нам то божанство описује Жан-Пјер Вернан:

„У град Тебу, који представља узор древног грчког града, Дионис стиже прерушен. Не представља се као бог Дионис, већ као његов свештеник. Као свештеник луталица, одевен у женско рухо, носи дугу косу која му је пала по плећима, изгледа потпуно као метек, странац са Истока, тамних очију, заводљивог изгледа, слаткоречив“ (Вернан 2002: 112).<sup>67</sup>



Фотографија 1. Џим Морисон са круном од цвећа<sup>6</sup>



Фотографија 2. Дионис на грчком мозаику<sup>7</sup>

На својим наступима Морисон узима на себе маску Диониса, желећи да рекреира првобитне дионизијске мистерије, које су имале за циљ поистовећивање са стваралачком енергијом природе. [Фотографије 1 и 2] Перформанси које је са *Дорсима* изводио на сцени, како често и сам објашњава, значили су учествовање у древном ритуалу који протоком времена није изгубио смисао, повезивање у заједницу као и враћање примордијалним силама. Мистичко-екстатички култ Диониса будио је еруптивну снагу природе која се увек изнова регенерише. Циљ јесте била екстаза, дакле као што и сама етимологија речи говори, излазак из себе, преображај, као начин да се на свет погледа очима другог, проширење подручја видокруга, а то се постизало управо отварањем „врата перцепције“<sup>8</sup>.

6 Доступно на: <https://www.pinterest.com/pin/414823815648204187/>, 3. 10. 2015.

7 Доступно на: <https://www.pinterest.com/seanaiconlan/greek-mosaics/>, 3. 10. 2015.

8 Синтагма је алузија на дело Вилијама Блејка *Венчање неба и пакла* у којем стоји: „Кад би врата свести била очишћена, све би се јавило човеку као што јесте, безгранично. Јер човек се затворио толико да гледа све ствари кроз узане пукотине своје пећине“ (Блејк 1990: 24). Блејк упућује позив да се свест ослободи за виђење иза реалности коју опажамо чулима, да се одбаци привид. Како наводим у једном свом ранијем раду: „Имагинативна визија представља поглед кроз очишћена врата перцепције – подразумева гледање иза појавног. Интуитивни увид омогућава искорак из времена у вечност, из омеђеног простора у бескрајност. Управо је поетски геније онај коме је дата могућност такве визије која је епифанијска и тренутна. Указује се пред *унутрашњим*

Оно што је Морисон интуитивно препознао и против чега се његово биће читавог живота инстинктивно бунило и чему се његова поезија одупирала јесте свака врста стеге, ограничења, доминација расија; сметало му је оно што је у његовом времену било итекако очигледно – свеопшта оболелост цивилизације. Оне цивилизације која технолошки напредује, али духовно стагнира. Тиме се сврстао у ред оних уметника који су поменути парадокс, који истрајава кроз историјско кретање људске мисли, приметили, осудили и настојали да га демаскирају, Морисон је тако на трагу Вијона, Блејка, Бодлера, Рембоа, Лотреамона, Артоа и многих других стваралаца сличног дионизијског сензибилитета, који су били опседнути идејом о трансгресији путем мистичног заноса, сањајући о *поробоју на другу стирану*. Морисонова поезија и музика, уопште његови перформанси нудили су утеху, али и указивали на излаз, свим оним осакаћеним, дисоцираним индивидуама модерног времена које су у себи као кроз маглу могле да детектују то болно удаљавање духовног од физичког живота. „Ако моја поезија ишта покушава да оствари“, каже Морисон, „то је ослобађање људи од скучености у посматрању и осећањима“ (Морисон 2014: 19).

На поменути „оболелост“, пре свега западне цивилизације, а онда и уметности у њој подсећа и Ниче у *Рођењу трагедије*, причом о Сократу који се није бавио поезијом и музиком све до пред смрт, када наједном почиње да га опседа један исти сан, у којем га његов унутрашњи демон опомиње да почне да се бави музиком. Иако је на крају послушао савет, као *теоријски човек*, окреће се Аполону (компонује химну посвећену њему) и изневерава Диониса и његов принцип (Ниче 2011: 133–139). Понављајући ову причу из Платоновог *Федона*<sup>9</sup>, Ниче жели да укаже на огрешење у корену западне цивилизације, која константно занемарује овај дионизијски животни принцип, гурајући у страну све што није у видокругу разума (в. Арсенијевић Митрић 2016: 122)<sup>10</sup>. У *Сумраку игола* Ниче ће нагласити да се у дионизијским мистеријама увек изнова потврђивао принцип „воље за животом“, оно енергично „Да!“ животу упркос смрти и променама (в. Ниче 1999: 132). Да је Морисон очигледно био под великим утицајем Ничеове

---

оком, а јавља се као последица слободног рада духа. Међутим, она не искључује разум из покушаја да се дође до спознаје. Наступа као откровење за индивидуу која је активирала све своје моћи. Тај увид има облик пророчанске визије, исте оне која ће касније Рембоа подстаћи да напише својеврсни манифест модерне поезије – *Писмо видовићког*“ (Арсенијевић Митрић 2015: 29). Узимајући поменути Блејков концепт за основу сопствене поетике Морисон је у част овог песника-визионара рок саставу који је предводио осмислио име. Исту синтагму, Олдос Хаксли пре Морисона, узима за наслов своје књиге *Вратића перцепције* (1954) говорећи о сопственом искуству као уживаоца дрога (мескалина). Познато је да је Блејк инспирисао многобројне ствараоце, у двадесетом веку доживљаван је као изузетно модеран песник. Извршио је значајан утицај на рок поезију, битнике, Ника Кејва, Џима Цармуша и др.

9 У одељку „Сократ се у тамници бави песничтвом“ атински филозоф каже: „Често ми је у минутом животу долазио исти сан, час у овој час у оној прилици, али свакад са истом опоменом: 'Сократе, музици се посвећуј и њу негуј!' И ја сам у раније време мислио да ме опомиње и подстиче баш на оно чиме сам се већ и занимао, и да, као они што храбре тркаче, тако и мене сан подстиче на оно што сам већ неговао, на име на музичку делатност, јер је философија, по моме схватању, била највећа музика, а ја сам баш њу неговао. А сада, кад је пресуда пала и божја светковина спречавала ми смрт, сматрао сам за своју дужност: кад ми сан већ толико пута наређује да негујем ту музику у обичном смислу, онда не смем да му останем непослушан, него треба да наређење извршим. Сматрао сам да је безбрижније не променити светом пре него што послушам сан и не испевам песама и на тај начин сачувам чисту савест. Тако сам, ето, испевао најпре химну богу, коме је ова слава била намењена“ (Платон 2002: 181).

10 Љиљана Богоева Седлар о овој теми пише у есеју „Речи и музика“ (“Words and Music”) (в. Богоева-Седлар 2003: 315–324).

филозофије, али и његове поезије коју је изузетно ценио говори и чињеница да је написао песму *Ода Ничеу*<sup>11</sup>.

У својој поезији, и то оној коју ће тек након његове смрти покрити месмеричном музичком подлогом чланови његовог бенда, Морисон заправо одаје по част *дионизијском* као животодавном импулсу. У *Америчкој молићви* пита се да ли су заборављени кључеви краљевства? (Морисон 2014: 6) Древног краљевства архаичних сила природе, садржаних у митовима који су у технокултури која данас доминира испражњени од смисла. Потврдио је тужну истину модерног солипсизма на који је западна цивилизација саму себе осудила, коју је и песник Т. С. Елиот почетком XX века разодеуо у *Пустој земљи*, а то је да „ми мислимо на кључ“, међутим, „свако у своје затвору / И мислећи на кључ, свако потврђује по један затвор“ (Елиот 1998: 410). Из тог је менталног затвора, налик ораховој љусци, наизглед чврстој и сигурној, међутим препуној кошмарних снова<sup>12</sup>, и Морисон читав живот настојао да побегне. На то упућују и стихови: „У затвору, у казамату, / у белом слободном протестанском вртлогу. [...] Улична врата закључавају се крицима утамничених и безличном музиком [...] Ово је тек затвор за оне што морају / да устану ујутру и боре се за тако / некорисне нормe“ (Морисон 2014: 8-9). У *Америчкој молићви* Морисон поставља питање, које ће касније луцидно поновити и ирски песник Шејмус Хини<sup>13</sup>, има ли живота не након већ пре смрти, да ли ми заиста аутентично живимо, осећамо ли живот у потпуности или га само до бесвести рационализујемо, а самим тим и банализујемо<sup>14</sup>. Када попут модерног шамана позива да се изнова измисле, реинтерпретирају и промисле богови, митови прошлих векова, да се прослављају симболи из дубоких шума<sup>15</sup>, заправо позива на својеврсну модерну дионизијску светковину, али не ону у којој ће се славити пука разузданост ради ње саме, већ приближавање вишем смислу, где ће кроз ослобађање свих менталних способности појединац бити инициран у нови живот.

Морисон је попут његовог великог песничког узора Вилијама Блејка увидео да

„[п]остоји један ступањ у развоју индивидуе, стање човека када први пут схвата да нешто у основи није у реду са његовим поимањем света. То је нека врста поновног рођења, када нам је дата могућност буђења, где смо напрасно суочени са конфликтом, сумњом и дисхармонијом. Контрадикторне вредности и жеље извиру из човековог бића и доносе осећај хаоса и беспомоћности. Постоји разлог зашто је на пример у Блејковим *Песмама невиности* нападно наглашаван долазак ноћи која навешћује улазак у свет искуства у његовој правој реалности“ (Арсенијевић Митрић 2015: 35).

Песма „Продор на другу страну“ призива Блејка већ првим стиховима: „Знаш да дан уништава ноћ / Ноћ разара дан“. Граница између ових стања, невиности и искуства, носи са собом могућност сагледавања и упознавања властитог

11 Доступна на: [http://bootlegpedia.com/en/song/Ode\\_To\\_Friedrich\\_Nietzsche](http://bootlegpedia.com/en/song/Ode_To_Friedrich_Nietzsche), 6.10. 2015.

12 Алузија на стихове из Шекспировог *Хамлета* којима дански краљевић потврђује властиту солипсистичку филозофију: „Ах, боже мој: ја бих се могао затворити у орахову љуску, па се ипак сматрати краљем бескрајног простора, само кад не бих имао ружних снова“ (Шекспир 1959: 52).

13 “Is there a life before death? That’s chalked up / In Ballymurphy. Competence with pain, / Coherent miseries, a bite and a sup, / We hug our little destiny again“ (Heaney 1975: 60).

14 „Јесте ли рођени и / да ли сте живи?“ (Морисон 2014: 6)

15 „Хајде да изнова измислимо богове, митове / минулих векова / Да слаavimo симболе из старих дубоких шума“ (Морисон 2014: 6).

унутрашњег бића. Искуство је *путовање на крај ноћи*, увид у тамну страну душе. Врата која раздвајају невиност од искуства свима су доступна. Да би се доспело до визије потребно је ослобођење од свих нестабилних дотадашњих уверења, као што је вера у беспрекорну моћ разума, и пуштање на вољу својој имагинацији. Тражи се јединство свих менталних моћи. То је почетак прихватања живота у његовом тоталитету. Пре него што се приђе вратима раја мора се сићи у пакао, налаже Блејкова, али и Морисонова дијалектика. Суочавање са смрћу не сме се на томе завршити. Потребно је превазићи страх и ослободити све своје моћи. Да би се остварила визија, према Блејковим стиховима из *Јерусалима*, неопходно је одбацити сопствену утвару, и упознати све своје аспекте добре и лоше, тамне и светле, аполонијске и дионизијске. То је једини пут ка целовитој хуманости, све остало је заваривање и прерушавање (Ibid.). Стихови из поменуте песме *Продор на другу страну*: „Капија је право, дубока и широка“, алудирају не само на Блејкова врата перцепције, већ у иронијском кључу и на библијски стих: „Уђите на уска врата; јер су широка врата и широк пут што воде у пропаст и много их има који њиме иду. Јер су уска врата и тесан пут што воде у живот, и мало их је који га налазе“ (Матеј 7: 13, 14).

Указивање на дионизијске светковине очигледно је у *Америчкој молишви* када Морисон позива на окупљање у „древном и суманутом позоришту“ како би „објавили жудњу за животом“ (Морисон 2014: 7), али за животом ван града, као метафоре цивилизације, уређеног друштва. У том посредном апострофирању Диониса као бога избавитеља из стега рација, из окова цивилизације, који ослобађа музиком и плесом, Морисон радије призива дивље, необузданог Диониса, који долази ниоткуда, него оног којег већ антички грчки театар условно речено „доводи у ред“, дакле „цивилизује“, јер шта су друго драмска такмичења, Велике Дионисије, него покушај да се исконске, примордијалне силе оличене у Дионису обуздају и контролишу. Већ у антици долази заправо до изневеравања дионизијског принципа управо путем привидног признавања његовог култа кроз манифестацију која је имала за циљ реинтерпретацију, а заправо кривотворење мита и култа, не наставак дионизијских мистерија већ њихово гашење кроз једну својеврсну цивилизацијску тековину такмичарских драмских игара. Где култ више није био везан за шуму, за простор ван храма, за народ из којег је црпео али и у којем је истовремено и будио обнављајућу животну енергију, већ за сада кружни простор театра у којем се визија заправо спутавала, а енергија затомљавала, а тај процес, као пожељан за стварање покорних индивидуа, затим је на теоријски начин рационализовао и образложио Аристотел у својој *Поетици*.

Друштвом које креира потчињене индивидуе бави се и Аугусто Боал, бразилски писац, драматург и активиста, у својој књизи *Позориште пошлачено* (1979), сматрајући да је још Аристотел у својој *Поетици*, схемом и дефиницијом трагедије и циља трагичне радње, пружио матрицу за производњу неслободних индивидуа у опресивном западном друштву. Боал сматра да је Аристотел, својом књижевном теоријом, пропагирао методе застрашивања људи, а његову *Поетику* види као антиреволуционарну, будући да забрањује преиспитивање традиције и креира послушне индивидуе које се уклапају у друштвену матрицу. Схему, коју је понудио грчки филозоф, Боал назива „системом принуде“ који опстаје кроз векове све до данас. У таквом систему, грешком, пороком, трагичном маном сматра се свако одударање од прописане норме, и од уобичајеног. Карактери који се на било који начин издигну из просека, својим револуционарним деловањем или бунтом против неправедног система, неминовно бивају сурово

кажњени. Овакав систем појављује се у прерушеној форми на телевизији, у филмовима, у позоришту, у великом броју различитих облика у свим врстама медија, међутим његова суштина и основна сврха остаје иста – одгајање покорних индивиуда и њихово прилагођавање друштеној матрици. Боал сматра неопходним преиспитивање ове доминантне, традиционалне схеме. Такође, преко је потребно изналажење разних других начина подстицања револуционарног духа који нагони на мењање друштва које је Аристотелов „систем принуде“ устолочио као врховни (в. Боал 2000: 36-46).

Боал подсећа на порекло трагедије у антици следећим речима:

„У почетку, позориште беше песма у дитирамбу: слободни народ певао је у слободном поднебљу. Карневал. Празник.

А онда су владајуће класе загосподариле њиме и поставиле своје ограде. Најпре поделише народ раздвајајући глумце од гледалаца, људе који играју од оних који гледају. Готово је са празником! А онда, међу глумцима они издвојише главног јунака масе: тада поче принудно индоктринирање.

Потлачени се народ ослобађа. Он поново овладава позориштем. Треба срушити ограде. Гледалац најпре почиње да игра: невидљиво позориште, позориште форум, позориште слика, итд“ (Боал 2000: 5).

У прилог чињеници да је дошло до изневеравања првобитног култа говори и тај у потпуности сулуди поступак уклањања жена из Дионизијског позоришта. Женама, које су до тада имале кључну улогу у дионизијским мистеријама сада је приступ забрањен. О томе какве су све неправде жене трпеле у доба такозване грчке демократије, Уве Везел пише у књизи *Мии о мајријархаиу*, истичући податак да су у Дионизијском позоришту, 458. године п. н. е. седели само мушкарци, а и глумци су могли бити само мушкарци са маскама за женске улоге (Везел 1983: 69). Иако је сам Дионис представљао у великој мери андрогино божанство, где се мушки и женски принцип сустичу у хармоничном складу, у каснијој интерпретацији послужиће само као име, као маска уз помоћ које и у чије име ће представници грчке демократије заправо потпуно маргинализовати женски принцип. Везел још подсећа како су у тој демократији мушкараца жене третиране попут робова и малолетне деце, а управо је Аристотел у својој *Полицији* „дао научни благослов овом стављању жена под старатељство тиме што је то систематизовао“ (Ibid.: 70).

Филозофи Адорно и Хоркхајмер сматрају да и пре трагичара, већ код Хомера наилазимо на суштину целокупне цивилизацијске рационалности, човек напушта свест о себи као делу природе, одриче је се да би доминирао другима и спољашњом природом, сузбијајући сваки наговештај афективног живота (в. Адорно, Хоркхајмер 1989: 55-70). Водећи се просветитељским путоказима савремена технокултура је заборавила и потиснула животодавне силе природе, с тим што је поједине ирационалне импулсе (зло)употребила, тј. задржала како би контролисала само онај сегмент који данас одржава конзументско друштво, а то је нагон за бесомучним трошењем који резултира осипањем свих вредности. Питањем: „Где су гозбе које су нам обећане, где је вино младо вино (умире на чокотима)“ (Морисон 2014: 7), Морисон се обраћа младима које такво друштво спутава, који умиру јер нису у себи пробудили дух побуне, нису успели да удруже све своје потенцијале. Морисон никада није крио опседнутост дионизијским мистеријама, изјављивао је како жели да у својим наступима, кроз специфичну

врсту модерне тијазе<sup>16</sup>, рекреира ту атмосферу. Томе у прилог говоре и стихови песме *Поздравимо Америчку ноћ*:

„Где су моји сањари  
Данас и вечерас  
Где су моји плесачи  
што махнито поскакују  
врте се и врште  
Где су моје жене  
што тихо сањају  
ухваћене као анђели  
на тамном трему  
баршунастог ранча  
плес плес плес плес  
плес плес плес“ (Морисон 2014: 24).

Кроз своје текстове он често провлачи поједине атрибуте Диониса привлачући на тај начин његово месмерично деловање. Тако да његово инкантације у садејству са музиком одају теургијски и дионизијски импулс. Када у песми *“The Soft Parade”* каже: „Кобра с моје десне стране, леопард с леве“, наравно реч је о инвокацији Диониса, будући да је управо ово божанство често представљано са венцем змија око главе, како јаше леопарда или како га вуку кочије у које су упрегнути пантери, тигрови или лавови. У ликовним представама Диониса, он је готово увек у пратњи дивљих животиња, његову енергију симболизује тигар као животиња необуздане снаге и еруптивне дивље енергије<sup>17</sup>. Тако је приказан и на мозаику из Гамзиграда, али и на римском мозаику из Суса у Тунису. [Фотографије 3 и 4] Према Вернану, Дионис поништава

„границе између божанског и људског, људског и зверињег, овдашњег и оностраног. Он сједињује оно што је било изоловано, раздвојено. Његово избијање, под формом прописаног трансa и обузетости, означава, у природи, у друштвеној групи, у свакој људској јединки, разарање поретка који, кроз читаву једну игру чуда, фантазмагорија и илузија, кроз збуњујућу промену свакодневице, тежи или навише, ка идиличној здружености свих створења, ка срећној заједници изненада пронађеног златног доба, или, за оног који га одбацује или пориче, ка супротном, наниже, ка хаотичној пометњи застрашујућег ужаса“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 287–288).

16 У тексту „Маскирани Дионис из Еурипидових Бакханткиња“ Жан-Пјер Вернан истиче како у дионизијској тијазу „нема бога којег треба ’идентификовати‘ да би га истерали, нема болести, а појединци се не посматрају у својој јединственој патологији. Тијаза је организована група верника који, кад падају у транс, од тога чине једно ритуализовано, контролисано друштвено понашање, које по свој прилици захтева обученост, а чија сврха није да излечи оболелог, још мање да себе излечи бола постојања у свету из којег се жели заувек побећи, већ да у групи, у свечаној обредној одежди, у дивљем декору, стварном или замишљеном, кроз плес и музику, постигне промену стања. Реч је о томе да се, за један тренутак, у оквиру самог града, уз његову сагласност ако не и по његовом овлашћењу, постане други, не у апсолутном, већ други у односу на моделе, нормe, вредности својствене одређеној култури“ (Вернан, Видал-Наке 1995: 286–287).

17 Едуард Шире, у књизи *Велики посвећеници*, пише да су код Трачана свештенице лунарног култа, тројне Хекате, неговале култ бога Диониса. Баханткиње, као чаробнице, заводнице и свештенице, имале су своја светилишта у дивљим забаченим дубодолинама бујне вегетације. Владарке животиња су припитомљавале пантере и лавове које су доводиле на своје светковине. С рукама окићеним змијама ноћу су се клањале тројној богињи Хекати, а затим су у екстатичној еуфорији зазивале андрогиног Бахуса са лицем бика (в. Шире 1989: 169).





Фотографија 3. Дионис јаше пантера, подни мозаик, Археолошки музеј Пела, Грчка<sup>18</sup>



Фотографија 4. Бесна менада са тирсом, леопардом и змијом око главе, Минхен, Немачка<sup>19</sup>

О томе шта би била сврха њихових наступа амерички песник говори у многим интервјуима, једном приликом изјављује како су га увек „привлачиле анархистичке идеје, револт и отпор према ауторитетима. Волим идеје о кршењу успостављеног реда. Занима ме све што је повезано с хаосом, протестом, нередом, а поготово активности за које изгледа да немају никаквог смисла. Отпор према спољашњости је пут који води до унутрашње слободе“ (Морисон 2013: 60)<sup>20</sup>. Дионизијске светковине су га, између осталог, фасцинирале управо стога што су потенцирале освајање слободе, откривање затомљених енергија, трансгресију. Морисон је размишљао о карневалским светковинама проналазећи у њима начин да се оно шта је проповедао имплементира у пракси, у „тој недељи свеопште распуштености“ (Хопкинс, Морисон 2014: 32) у којој би све стеге попустиле, уобичајене активности стале, ауторитети били подривени, дискриминације укинуте, а структуре моћи уздрмане (Ibid.). Јасно је уочио парадокс да што јаче стежу цивилизацијски окови то супротне силе снажније обзнањују своје постојање (Liscinadro 1982: 16). „Музика је несумњиво ритуал“ (Хопкинс, Морисон 2014: 32), изјављује фронтмен *Дорса*, она се обраћа тим потиснутим импулсима. Њихови психоделични рок перформанси које су изводили на сцени представљали су сеансу повратка у живот, уклањање цивилизацијских болести и враћање света у првобитну равнотежу (Liscinadro 1982: 16). Рок музика, као спој поезије, плеса и музике може вршити исту функцију као и грчки театар у својим почецима,

18 Доступно на: <http://www.theoi.com/Gallery/Z12.1.html>.

19 Доступно на: [https://en.wikipedia.org/wiki/Maenad#/media/File:Mainade\\_Staatliche\\_Antikensammlungen\\_2645.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Maenad#/media/File:Mainade_Staatliche_Antikensammlungen_2645.jpg)

20 На студијама су га посебно привукла два курса која је похађао - Филозофија протеста и Психологија маса (в. Божић 2013: 6).

веровао је Морисон (в. Дое, Tobler 1988: 84 ). На исту функцију уметности коју модерни човек губи из вида подсећа и Марија Самбрано, шпанска филозофкиња и списатељица, ученица Хосеа Ортеге и Гасета, која истиче: „Међу толике ствари које смо ми, модерни Европљани заборавили убраја се и медицинска улога уметности, њена готово магична, лековита моћ, њено законито чудотворство“ (Самбрано 2011: 62).

Бунтовничка, револуционарна енергија и симболика змије и тигра, код Блејка али и код Морисона, упућују на моменат отпора и жеље за трансгресијом. С тим у вези потребно је напоменути и Морисонову тежњу да заведе, а потом и шокира публику, да је раздрма и пробуди из аутоматизма<sup>21</sup>. Он је и прва рок звезда ухапшена током наступа, што се десило 1967. године у Њу Хејвену. [Фотографија 5] Две године касније завршио је на суду због опценог понашања на сцени, на чувеном концерту у Мајамију 1969. године када се појавио у кожним панталонама, црној кошуљи и тамним наочарима носећи јагње у рукама у чему поново препознајемо дионизијску симболику<sup>22</sup>. [Фотографија 6] У том периоду Морисон је био инспириран радом авангардног Ливинг театра, посећивао је њихове перформансе и настојао да неке од њихових идеја примени на сопственим наступима. Ливинговци су се водили идејом о позоришту које јесте сам живот, а не пука професија, ослањајући се умногоме на ставове Антонена Артоа, посебно на његову критику окциденталне цивилизације и захтеве за радикално новим театром. Ово америчко експериментално позориште бројало је око тридесетак чланова који су функционисали као својеврсна хипи-комуна. Говорећи о ливинговским праксама, Селенић (1979: 188) посебно истиче њихову укорењеност у ритуалу као и идеју о неопходној комуникацији са публиком при спровођењу таквих обредних свечаности. Како наводи:

„У ултимативном смислу, у идеалном случају, публика на представама ливинговца требало би да постане конгрегација верника која под ритуалним окриљем обредне службе глумаца-свештеника долази, кроз екстатична расположења, до дубље и стварније свести о себи “ (Селенић 1979: 189).

Екстаза, преображај, револуционарна енергија, трансгресија - то су кључне одреднице Морисонове поетике. У једном интервјуу говори о самом процесу суђења као и о томе шта је покренуло ексцес у Мајамију:

„Мислим да је заправо тамо на оптуженичкој клупи био сам начин живота, па тек онда конкретни инцидент. Претпостављам да је кап која је прелила чашу био када сам

21 О томе како је неопходно да уметност буде својеврсно „преступање“, данас у XXI веку, пише америчка драмска списатељица Наоми Волас. У тексту „Писање као трансгресија“, уметност дефинише као борбу да истина коју владајући системи скривају изађе на видело (Wallace 2007).

22 Како нас упућује Роберт Грејвз, према многобројним верзијама мита о Дионису - Зевсовог новорођеног сина, рогатог и са венцем од змија, по Хериној наредби отимају титани, а затим га ритуално комадају. Бранећи се од њих Дионис се претварао час у јаре, час у јагње. Одрађан је као рогато дете, при чему су ти рогови могли бити кози, јелењи, бикови и овнујски, у зависности од места где су га обожавали. Након што га је богиња Реа вратила у живот, Зевс га поверава на чување нимфама. Када га касније Хера поново пронађе и препозна као Зевсовог сина, шаље му лудило и отера га у прогонство. У пратњи Силена, сатира и менада млади бог започиње своје лутање по свету (в. Гревс 1991: 93-100). Гревс наводи: „У Тракији је представљен као бели бик, али га је у Аркадији Хермес прерушио у овна, зато што су Аркађани пастири и што је сунце улазило у сазвежђе овна о пролећним светковинама. [...] Бог Дионис се физички приказивао као лав, бик или змија јер су ово били календарски амблеме године подељене на три дела. Он се родио зими као змија (одатле му венац од змија); постао је лав у пролеће и био убијен и прождран као бик, јарац или јелен усред лета. То су била и обличаја у која се претварао кад су га напали Титани“ (Ibid.: 97-98).

публици рекао да су само једна гомила јебених идиота када стоје ту као публика... знате...Шта су сви они уопште тражили тамо? Кључна порука је била људи укапирајте да нисте овде само због тога да бисте чули само неку гомилу песама које свира група добро увежбаних музичара. Овде сте због нечег другог, па зашто онда да то не изговоримо наглас и урадимо нешто тим поводом “ (Стивенсон, Морисон 2014: 35).



Фотографија 5. Морисона хапсе на сцени, Њу Хејвен, 1967.<sup>23</sup>



Фотографија 6. Морисон на концерту у Мајамију, 1969.<sup>24</sup>

<sup>23</sup> Доступно на: <http://www.jimmorrisononline.com/arrests/>

<sup>24</sup> Доступно на: <https://jackbrummet.blogspot.rs/search/label/Jim%20Morrison>

Морисон није настојао да придобије симпатије публике пуким кокетирањем са примордијалним подстицајима човекове психе играјући на карту познате симболике. Он је заиста упознао амбис и закорачио на другу страну јер искуство оностраног никог не оставља равнодушним и носи у себи злу коб. Балансирање на рубу није могло потрајати. Целокупни његов концепт подразумевао је разбуктавање енергија, буђење затомљених сила које има за циљ *расширојавање свих чула*, кулминацију, након које не следи јалова катарза, већ продужени ентузијазам који не јењава, гори као грозница од које се на концу и страда, али која доноси епифанију. Као *poeta vates* модерног доба, попут „Рембоа у којој јакни“, како је себе називао, сматрао је шта мари ако песник на концу полуди, изгуби моћ схватања својих визија, он их је ипак видео (в. Рембо 2004: 266) и у својој поезији овековечио за будуће генерације које ће *када се музика заврши* срећом и даље прогонити пулсирајући дионизијски ритам.



Џим Морисон лежи онесвешћен на сцени, концерт у Франкфурту, Немачка, 1968.<sup>25</sup>

## ЛИТЕРАТУРА

Адорно, Хоркхајмер<sup>2</sup>1989: Т. Adorno, М. Horkhajmer, *Dijalektika prosvetiteljstva*, Сарајево: Veselin Masleša-Svjetlost.

Арсенијевић Митрић 2015: Ј. Арсенијевић Митрић, „Превазилажење модела бинарних опозиција у песништву Вилијама Блејка“, *Узданица*, децембар, год. XII, бр. 2. стр. 27-43. Јагодина: Факултет педагошких наука Универзитета у Крагујевцу.

<sup>25</sup> Доступно на: <http://wesharepics.info/imagejgkl-jim-morrison-laying-on-stage.asp>

- Арсенијевић Митрић 2016: Ј. Арсенијевић Митрић, *Terra amata vs. Terra nullius*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Блејк 1990: В. Блејк, „Из песама и спева“, *Градац*, бр. 95/96/97. Чачак.
- Боал 2004: А. Boal, *Pozorište potlačenog*, Niš: Prosveta.
- Богоева-Седлар 2003: Lj. Bogoeva-Sedlar, „Words and Music“, *О промени: културолошки есеји 1992–2002*, Филозофски факултет Ниш, ДИГП „Просвета“ – Ниш, Факултет драмских уметности. стр. 315–326.
- Божих 2013: S. Božić, *Džim Morison Kralj Guštera*, Banja Luka: Rocknroll Books.
- Везел 1983: U. Vezel, *Mit o matrijarhatu*, Beograd: Prosveta.
- Вернан, Видал-Наке 1995: Ж.-П. Вернан, П. Видал-Наке, *Мит и прагматика у античкој грчкој II*, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Вернан 2002: Ž.-P. Vernan, *Vaseljena, bogovi, ljudi*, Gradac: Čačak.
- Wallace, N. On Writing as Transgression, St. York University, England, 2007.  
[http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at\\_jan08\\_transgressionFINAL.pdf](http://www.playwrightsfoundation.org/images/previous%20teachers/at_jan08_transgressionFINAL.pdf)
- Гревс 1992: R. Grevs, *Grčki mitovi*, Beograd: Nolit.
- Densmore, J. Riders on the Storm. *The Nation*. June 20. 2002. <http://www.thenation.com/authors/john-densmore/>.
- Дое, Тоблер 1988: A. Doer, J. Tobler, *The Doors in their Own Words*, Omnibus Press: London.
- Елиот 1998: Т. С. Елиот, *Песме*, Београд: СКЗ.
- Лески 1995: А. Лески, *Грчка прагматика*, Нови Сад: Светови.
- Lisciandro 1993: F. Lisciandro, *Jim Morrison, An Hour for Magic*, Plexus: London.
- Морисон 2013: Dž. Morison, „Kroz sopstvene reči“, u: S. Božić, *Džim Morison Kralj Guštera*, Banja Luka: Rocknroll Books.
- Морисон 2014: Џ. Морисон, „Поезија“, у: *Градац*, бр. 194–195. година 41. стр. 6–26. Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац: Чачак.
- Ниче 1999: Ф. Ниче, *Сумрак идола*, Светови: Нови Сад.
- Ниче 2001: Ф. Ниче, *Рођење прагматике*, Дерета: Београд.
- Платон 2002: Платон, *DELA (Ijon, Gozba, Fedar, Odbrana Sokratova, Kriton, Fedon)*, Dereta: Beograd.
- Рембо 2004: А. Rembo, *Sabrana poetska dela*, Beograd: Paideia.
- Самбрано 2011: М. Sambrano, *Vizija i iskustvo*, Beograd: Službeni glasnik.
- Селенић<sup>2</sup> 1979: S. Selenić, *Dramski pravci XX veka*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- Стивенсон, Морисон 2014: С. Стивенсон, Џ. Морисон, „Интервју за магазин Циркус“, *Градац*, бр. 194–195. година 41. стр. 33–41. Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац: Чачак.
- Неанеј 1975: S. Heaney, *North*, Faber & Faber.
- Хопкинс, Морисон 2014: Џ. Хопкинс, Џ. Морисон, „Интервју са Џимом Морисоном“, *Градац*, бр. 194–195. година 41. стр. 27–33. Дом културе Чачак и Уметничко друштво Градац: Чачак.
- Шекспир 1959: V. Šekspir, *Hamlet*, Beograd: Rad.
- Шире 1989: E. Šire, *Veliki posvećenici*, Novo delo: Beograd.

## DIONYSIAN RHYTHM OF MORRISON'S POETRY

### Summary

The paper analyses the poetry of James Douglas Morrison, front man of *The Doors*, the cult rock band from the sixties. The intention of the text is to shed light on Morrison as a songwriter and an authentic poet, as well as to point at the high range of his poetry which, combined with music, accomplishes an ecstatic and anarchistic tension upon which he insisted. As a *poeta vates* of the modern age, Morrison belongs to the tradition of artists with a similar Dionysian sensibility, beginning with Villon, Blake, Baudelaire, Lautréamont, Nietzsche, Artaud, who were obsessed with the idea of a transgression to the transcendental through mystical ecstasy, dreaming about *breaking through to the other side* in the similar way he did.

*Keywords:* J. D. Morrison, Dionysus, ecstasy, poetry, ritual, nature/technoculture, metamorphosis

Jelena N. Arsenijević Mitrić