

Ивана Башић

Етнографски институт САНУ, Београд
xeliot@gmail.com

Пурпурно путовање онкрај свести – прамистерије женског у *Дану шестом* Растка Петровића*

Роман *Дан шести* Растка Петровића, иако је дуго био неправедно запостављен, према бројним доцнијим оценама књижевне критике, најбољи је роман српске књижевности о Првом светском рату. У фокусу овог романа, са елементима аутобиографије, налази се процес дехуманизације човека, а рат се приказује као пурпурно циклично путовање до огољене суштине људског бића у сусрету са пресудним историјским, колективним и дубоко интимним збивањима. Рат, иако традиционално „мушка ствар”, приказује се као део циклуса материнске природе, која тежи обнови и почелима, а историјска фактографија је на више равни замењена сугестивним митским сликама. Велико проливање крви у Петровићевој визији постаје „циклус женствености у природи” која из себе избацује „полунатрулу клицу” ради стварања нове. „Ратни” роман Растка Петровића, интерпретиран у кључу Нојманове идеје о прамистеријама женског, разоткрива се као антрополошка и психолошка студија матријархалне свести у уметничкој форми.

Кључне речи: Растко Петровић, *Дан шести*, књижевност о Првом светском рату, матријархална свест, антропологија књижевности

Purple journey beyond consciousness – primordial mystery of the feminine in *The Sixth Day* by Rastko Petrovic

Novel *The Sixth Day* by Rastko Petrovic, even though for a long time neglected by criticism, has recently been acknowledged as the best Serbian novel about World War I. At the centre of this novel, which has autobiographical elements, is the process of dehumanization, while war is represented as a purple cyclical journey to the very essence of human being as it goes through historical and personal turmoils. War, notwithstanding its traditionally "male" nature, is experienced as part of the cycle of maternal nature, which strives towards renewal and recommencement, substituting on several levels historical factography with suggestive mythical images. Petrovic's vision of the bloodshed becomes "the cycle of the feminine in nature," which expels from herself "the half rotten seed" in order to generate a new one. "War" novel by Rastko Petrovic, interpreted in the key of Neumann's theory of the

* Текст је резултат рада на пројекту бр. 47016 Интердисциплинарно истраживање културног и језичког наслеђа Србије. Израда мултимедијалног портала Појмовник српске културе, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

primordial mysteries of the feminine, represents an anthropological and psychological study of matriarchal consciousness in artistic form. The mysteries of blood (menstruation, defloration, birth giving, transfiguration of milk into blood, and death) are dominant in Petrović's novel, highlighting the "transfigurative character of the feminine" and are the effects of the anima, whose function is fundamentally positive since it represents the awakening of consciousness and thus the overcoming of the anonymous and formless subconsciousness related to "matriarchal situation." Despite some negative aspects, the figure of the Great Woman or the Great Mother in *The Sixth Day* should not be associated with the existentialist approach characteristic of the patriarchal view of women given that negative aspects ensue from the pre-archetype which contains in itself both both positive and negative aspect. It was through "geological layers of humanity" and human consciousness that Rastko Petrović aimed to disclose "the primordial mysteries of the feminine".

Key words: Rastko Petrović, *The Sixth Day*, World War I literature, matriarchal consciousness, literary anthropology

Роман *Дан шести* Растка Петровића, иако је дуго био запостављен, према бројним доцнијим оценама књижевне критике, најбољи је роман српске књижевности о Првом светском рату. Рат као „огроман доживљај човечанства”, приказан је у њему посредно, а у првом плану је повлачење српске војске и народа преко Албаније. У фокусу овог романа, са елементима аутобиографије, налази се процес дехуманизације човека који постаје „врло дивља, кротка и нагла животиња”¹, а рат се разуме као „пурпурно” циклично путовање до огољене суштине људског бића у сусрету са пресудним историјским, колективним и дубоко интимним збивањима. Први светски рат представљен је као трагедија људскости, која своје разрешење и катарзу има у спознаји стваралачког али и уништавајућег „вечитог женског“, при чему је прича о рату лишена уобичајених елемената историјских и ратних романа (хероизма, националног патоса, идеологизације)², те се о њему може говорити и као о уметничкој антрополошкој и психолошкој студији индивидуалног искуства рата, која на сцену српске књижевности изводи оно што ће постати кључне теме антрополошке мисли краја 20. и почетка 21. века: телесност³, другост и женскост, те приказ и анализу матријархалне свести.

¹ Растко Петровић у есеју *Пробуђена свест јуда* пише да је човек „непрегледност и животиња, то јест звер чије су чељусти разјапљене према бескрајности“ (Petrović 1974).

² Радомир Константиновић за Петровића каже да је он песник који је прошао кроз „покушај одбијања историје као мита“ (Konstatinović 1983, 292–294), одређујући Растков поклич из *Откровења* „Шта историја, шта Каледонија“, као „повик мужјака што се рађа умирањем историје, али и љубави: ‘канибалство’ овог тражиоца повратка у тело, као у изгубљено јединство, неизбежно је дело овог изласка из историје [...] Он не иде из историјског искуства у ван-историјски свет тела.“ (Konstantinović 1983, 80).

³ Татјана Росић истиче да се „омеђавања/идентификовања тела и политике његове репрезентације показују пресудним за разумевање комплексне и неретко амбивалентне улоге коју је Растково дело имало и има у српској култури, као и за разумевање односа те културе према дисонантним тоновима сопственог ‘европејства’“ (Rosić 2003).

Стваралаштво Растка Петровића одређено је, између осталог, и као „етнолошки романтизам“ (Milenković 2010), при чему се истиче његова везаност за усмено народно предање и поезију, проткане предхришћанском словенском митологијом, а његови списи жанровски се третирају као етнолошки⁴. Петровићеви увиди, према неким теоретичарима, приближавају га етнографском модернизму, па чак и етнографском надреализму, али Миленковић у њему налази романтичарско језгро, романтичарско „у најбољем значењу те речи, као људско и песничко трагање за исконским и исконски лепим у човековом колективном наслеђу“ (Milenković 2010, 66). То романтичарско језгро, лишено националне идеје и површне историчности, а усмерено ка психолошким и антрополошким увидима, обележено универзалистичким ставом, било је можда, поред политичких разлога⁵, и кључни разлог оклевања да се роман *Дан шести* објави, те дугог ћутања након

⁴ Етнолошко стваралаштво Растка Петровића Миленковић разврстава у три фазе: објављивање *Бурулеске Господина Перуна, бога грома* и етнолошких огледа у разним часописима током 1924. године; одлазак у Африку и објављивање путописног романа *Африка* (1928–1930), боравак у Америци и снимање два краткометражна филма (1935–1940) (Milenković 2010, 57), при чему га посебно „привлачи дубински карактер колективнопсихолошких, магијских и ритуалних представа Словена“ (Milenković 2010, 58). Миленковић код Петровића разазнаје амбицију да споји Женеово учење о сублимноом карактеру неуротских пражњења, које он препознаје у колективним обредима и стваралаштву, и диркемовски социолошки реализам, али и утицај Леви-Бриловог учења о примитивном менталитету, истичући да ће управо овај традиционализам и етнолошки романтизам учинити Петровића модерним, будући да су га они, супротно традиционалистичком националном заносу, одвели ка препознавању општечовечанских, „геолошких“ слојева народне културе, те упутили и ка негрофилији, што ће довести и до првих сукоба са традиционализмом. Наиме, због представе „црног Христа“ са фалусом у поетском тексту *Споменик*, објављеном 1922. године у часопису *Путеви*, биће под претњом екскомуникације из Српске православне цркве, али ће га, с друге стране, авангардни кругови прихватити (Milenković 2010, 63). Уместо националистичке митологије херојског типа, Петровић, посежући за пародијским, митургијским и менипским решењима, ослобађа митове „наслага херојства и званичне канонизације“ (Milenković 2010, 63). Путопис *Африка* биће пак окарактерисан као „једини антрополошки спис те врсте код нас“, који спада у ред Леви-Стросових *Тужних тропа* и претходи Лерисовој *L'Afrique fantôme* (опширније в. Milenković 2010).

⁵ „О повлачењу кроз Македонију, Црну Гору и Албанију 1915. г., о великој трагедији српског народа написао је роман. Предао га је београдском издавачу Геци Кону пред полазак у Америку. Међутим роман тај није у своје време објављен. Постојала је оптужба против тадашњих цивилних и војних властодржаца да је њиховом небригом изгубило животе у повлачењу кроз Црну Гору и Албанију хиљадама регрута. Та оптужба долазила је из народа, пробијала се с муком кроз опозициону штампу. Све је било предузето да се злочин заобиђе. Нушићева књига, које је изнела врло оштро и врло критички неке догађаје, нечовечне поступке према избеглицама, ипак није улазила у сликање страховите погибије од глади и студи младог света остављеног на милост и немилост злом времену. Роман Растка Петровића откривао је сву суровост истине о тој трагедији. Роман је објављен после смрти Растка Петровића у београдском књижевном часопису *Дело* (1955) под насловом *Дан шести*“ (Glivić 1972, 393).

његовог објављивања. Слично објашњење даје Зоран Мишић, наглашавајући Петровићеву тежњу ка споју традиције и савремености.⁶

Синтеза савремености и традиције, те историјског и митско-фолклорног⁷ у *Дану шестом* свакако није наишла на довољно разумевања у круговима модернизма, док се његов приказ ратних збивања, лишен херојско-националних идеја никако није допао конзервативним круговима⁸. Ако томе додамо још једну компоненту (коју је такође учио Мишић⁹, али о којој није подробније писано) – а то је однос према телу, те увођење теме женскости на велика врата (првенствено посредством мотива „Велике женке“, те особене репрезентације матријархалне свести, која користи архетипске и митске симболе), и то у „историјски“, ратни роман, који је повлашћени „мушки“ простор – Растков неспоразум са ондашњом, али, делимично, и садашњом критиком, био је сигуран. Не чуди стога да Петровићев роман добија нова, интензивнија читања тек на почетку 21. века, који је на површину извукао управо теме другости, тела и женскости.

Петровићева опсесија мистеријама „заноса и боли телесног“, као и прошлости људске расе од њеног „органског заметка“ до савремености, доминантна је и у *Дану шестом* – у коме мотив *Велике женке* постаје скривени покретач и окосница наративног ткива, развијајући се скупа са

⁶ „Расткова тежња за синтезом између савремености и традиције и космополитског и националног духа била је ипак сувише невиђена и смела да би могла бити до краја остварена. [...] Притешњен између два зараћена табора, он праву подршку није могао добити ни са које стране. За конзервативне грађанске кругове Растково Откровење морало је представљати прави друштвени скандал. Али ни у крилу нашег предратног модернизма он се није могао осећати угодније. Растково осећање историјског континуитета и приврженост традицијама нису могли да одушеве његове пријатеље из надреалистичких редова, поготово од тренутка када је пошао путем друштвеног и политичког компромиса (Mišić 1972, 455–456).

⁷ Сагледавајући дело Растка Петровића у контексту европске авангарде, Бојан Јовић такође истиче спој „веома древних и истовремено радикално савремених стваралачких поступака“ (Jović 2005, 414), као значајно обележје Петровићеве поетике, указујући и на улогу архетипа Мајке земље у његовом делу (Jović 2005, 154–158).

⁸ „За конзервативне и национално оријентисане грађанске кругове Расткова дела увек су била на нивоу ‘друштвеног скандала’ док су му надреалисти и левичарски оријентисани интелектуалци замерали због изостанка социјалног ангажмана и везаност за историју и националну традицију“ (Petrović 2014, 8).

⁹ Наиме, Мишић о третману тела у делима Растка Петровића каже следеће: „Расткова велика пасија, а то значи и страст и мучеништво, била је мистерија телесног, која му се откривала у пуном сјају врховне песничке лепоте и коби преко најсвакодневнијих физиолошких манифестација, дисања и корачања, ситости и глади, успављивања и буђења. У његовом Откровењу, у Бурулесци господина Перуна, бога грома, у његовим приповеткама и путописима витлају телеса и помалја се сва сила цунгли и друмова, трбуха и кухиња, материнства и канибализма, порођајних мука и зверских урлика. Све се то комеша и врве у једном помамном захукталом ритму, без одређеног смера. [...] Човек је занос и бол материје која постаје свесна себе. У његовој подвести скривено је осећање не само на прошлост људске расе, већ и на прве органске честице из којих се клица живота заметнула.“ (Mišić 1972, 447–448).

великом темом „другости“, односно питањима граница и идентитета личности, који се проблематизује већ самим увођењем мозаичног приповедања¹⁰. *Дан шести* посредством технике тока свести доноси бројна „сведочанства“ учесника једног трауматичног догађаја, а увођењем „двојничких фигура“ на више равни (нпр. Стеван Папа-Катић / Стеванов отац Ирац / Стеван Џамић или убица који силује Тони-Тишину и одбегли убица који се сусреће са Милицом, као и успостављање бројних митских паралела), Растко Петровић не само што гради полифонијски роман у коме се границе „гласова“ често не могу разазнати, већ уводи и „енциклопедичност“¹¹, као још једну форму суштинског проблематизовања идентитета говорника и нарушавања граница личности/исказа.

Развитак тема другости, те односа колективног и индивидуалног, као готово опсесивне теме поратне књижевности, свакако да су имале своје упориште и у искуству рата. У *Дану шестом* индивидуалност се проблематизује, постајући подвојена између своје људске суштине и животињског нагона за преживљавањем, а бивање у колективном удесу мења индивидуалну судбину и свест, нарушавајући замишљене границе личног, националног и универзално људског. Жеља да се на рушевинама изгради нови живот води главног јунка Стевана Џамића до трагања за прапочетком геолошких наслага човечанства, али и људске свести – до њених митских извора и почела. *Дан шести* је утемљен на искуству рата, иако ратна збивања нису представљена непосредно, већ се слика рата рефлектује у свести главног јунака¹², који, пролазећи албанску голготу, на више равни долази до спознаје другости – од истовремених могућности блискости и опасности које открива у случајним сапутницима, преко спознаје сопствене анималне природе, јер рат сваку мисао и сваку психолошку реакцију своди на „халуцинантну“ идеју – „некако извести да се остане жив”.

Откровење другости у себи, али и другости у наизглед рационалним ратним и поратним збивањима кулминира у спознаји женскости као апсолутне другости у мушком свету, али и као утемељујућег – и животодавног и рушилачког – начела. Велико ратно проливање крви у Петровићевој визији постаје „циклус женствености у природи” која из себе избацује „полунатрулу клицу” ради стварања нове. Рат, иако традиционално „мушка ствар”, разоткрива се као део циклуса материнске природе, која тежи обнови и почелима, а историјска фактографија је замењена сугестивним

¹⁰ О мозаичној техници приповедања в. Nedić 1972, а уопште о приповедачком поступку у *Дану шестом* Растка Петровића опширније в. Petrović 2012.

¹¹ Предраг Петровић констатује: „Због своје жанровске, стилске и језичке полифоније *Дан шести* је енциклопедија књижевних поступака“. Опширније о енциклопедичности у *Дану шестом* в. Petrović 2012, 208–251.

¹² „Однос према историји у првом делу *Дана шестог* не заснива се на уметничком транспонувању фактографске грађе или на фикционализацији веродостојних сведочења, него на приповедачкој артикулацији антрополошке и онтолошке дубине ратне трагедије која надилази историјско и постаје катаклизмичко, митско дешавање“ (Petrović 2014, 9–10).

митским сликама. Постање живота и човека, библијски *дан шести* у Петровићевом роману нису представљени као чин стваралачког оца, већ као вечити циклус женствености, чије је почело, баш као и у речима *Књиге постања* – мајка земља: „[...] нека земља пусти из себе душе живе по врстама њиховијем, стоку и ситне животиње и звијери земаљске по врстама њиховијем. И би тако.“ (Прва књига Мојсијева).

Према увиду П. Петровића, у *Дану шестом*, спроведено је доследно митологизовање историје, најпре заснивањем аналогича са старозаветним постањем човека, те „катаклизмичким дешавањима каква су потоп, глад и егзодус“¹³. У роману се посебан акценат ставља на циклус месечевих мена и „менструални циклус жене коју ће јунак видети у халуцинантној визији док прелази Чакор“ (Petrović 2014, 14). Велика женка у Стевановој визији огромна је и страшна, али топла и заштитничка свеобухватност свег живог, док се људско тело претвара у семе, клицу, „сведеност правог тела“¹⁴.

Тема женске крви и телесности уводи се експлицитније у наративно ткање *Дана шестог* најпре у сцени силовања Тони-Тишине. Овој сцени претходи убиство Јованке, из чијег грла куља крв. Тони-Тишина је девица: „Она је нешто монструозно и јако, усамљено. [...] Девојка. Она је тишина. Тони-Тишина.“ (Petrović 2014, 205). Она је издвојеност и усамљеност, млада „стабљика“ која се одвојила од утробе своје мајке „ослобођена прошлости, будућности, људских бића, узвика...“ (Petrović 2014, 207).

Овим описом Петровић повезује Тони са митолошким фигурама Персефоне и Артемиде, те са мотивом отмице девојке. Женске фигуре у *Дану шестом* имају деметринска својства и њихове индивидуалне судбине

¹³ „У првом делу романа читав свет се поново враћа у стање првобитног хаоса из кога је претходно настао, а контролу над њим преузимају праисконске силе и паганска божанства међу којима је најважнија велика мајка земља“ (Petrović 2014, 13–14).

¹⁴ „Она их само обухвата. Она је простор, планина, огромност, ‘величајност’. А све ово друго улази у њу као микроби, као сламке и љуштуре. Она је све то из чега је саздан један предео. По њеном великом, белом телу креће се наша беда, умор, клечање ногу. По њеној огромности. Идемо право по њој. Нечем топло, заштитничком, њеном сексу, њеној женствености. И она је мати свега, жена свега, а сваки од ових људи, од ових коња и стабала, почива у њој, помешан са њеном крвљу и ткивом. Велика женка! Одише злу крв која од ње одилази“ [...] Тај тешики мирис крви, зле покварене, крви женке, жене која одлази испод густе шуме тамних власи, испод четинара, тај загушни дах, баш сада док се спушта у њену утробу клица за нови живот. Људи умиру. Толико људи умире и трули! Људи корачају, падају, умиру. Једина она, огромна и страшна, избацује стару клицу и лучи, ствара из свих својих пора, из свих својих костију, мишића и влакана, нову клицу, коју спушта у средиште себе. Вечита, стална, обнавља се с правилношћу, као сав космос. Двадесет и осам дана прошло је и она сада спушта у себе ново јаје, као сазвежђа, као бубе и као рибе. Чак и њено тело, као чаура, може да се сасуши, да нестане, ал то влажно, савршено, округло, плазмасто јаје остаје живо. Старо одлази за злом крвљу, пада на снег, у опту пропаст, одише као лешина. Али је ново чисто и дивно! Ништа савршеније као облик, као влага, као мирис, од тога у природи. Цветније од људског ока, скупотије и величанственије у самом средишту жене. То ‘величајно’, то страховито, то чему идемо овако болни и изломљени... Она је свуда око нас“ (Petrović 2014, 187).

конципиране су као митска понављања кључних аспеката и функција фигуре Велике женке: девојаштво, отмица/силовање, плодност, рађање и смрт¹⁵. Сцена силовања посредно се спаја са Стевановом визијом Велике женке у олуји – унутрашњи монолог Тони-Тишине, обраћање имагинирном младићу, представља својеврсни „превод“ Стевановог халуцинатног дијалога са визијом жене. Након сцене силовања, следи сцена хода Стевана Папа-Катића кроз олују, која се завршава налажењем уточишта у кући, крај огњишта, и поновне Стеванове мисли о Великој женки¹⁶.

Татјана Росић у Петровићевом делу уочава „одређени есенцијалистички приступ који подразумева веру у супстанцијално женске и супстанцијално мушке квалитете као космички комплементарне“, али и познавање „замењених родних улога“. Управо у сценама силовања у *Дану шестом* и *Сибињанкама*, она види потврду ове есенцијалистичке концепције¹⁷.

Трагови есенцијалистичке концепције жене могу се уочити и у трећој упечатљивој сцени *Дана шестог* – сцени порођаја којој Стеван Папа-Катић присуствује. Жена која се порађа најпре се, у складу са архетипским представама, упоређује са змијом – „Вије се по поду као змија ударена палицом“ – а потом са кујом¹⁸ и кравом – архетипским симболом Велике Мајке, односно плодности и храћења¹⁹. Жена је у Петровићевом виђењу, а

¹⁵ Деметра и Персефона – мајка и кћи – чиниле су у митској свести животно јединство. У једној егзистенцијалној форми (кћи са мајком), богиња се појављује као живот, а у другој (млада жена/невеста са мужем) као смрт. Артемида и Персефона такође су две стране исте богиње – Артемида је активна страна која доноси смрт (убица), док је Персефона пасивна девица коју отима и оплођује господар мртвих (жртва). Отмица је алегорија женске судбине, она представља граничну линију: губитак девојаштва и прекорачење границе подземља истовредне су алегорије, а отмица невесте значи њену плодност – почетак новог живота, коме увек претходи смрт. Артемиди припада женски аспект света – свет дивље природе (опширније в. Frezer 1992. и Jung & Kerenji 2007).

¹⁶ „Био је у средишту огромне жене. Она је јахала на коњу. Све је било безмерно, коњ, самар, жена. Он је био у центру ње, као у средишту предела топлог, добро склоњеног, са свих страна, као у средишту планине. Све је било сједињено у њему: његов дух, његово тело, његова мисао. Све је опет било једно“ (Petrović 2014, 213).

¹⁷ „Поетички провокативне сцене силовања у роману *Дан шести* и у драми *Сибињанке* као да потврђују ову есенцијалистичку концепцију женског тела. Силовање за женске ликове јесте пут спознања сопствене телесности која нарушава њихову беспрекорну статичност [...] Истовремено, пак, сцене силовања имају амбивалентни карактер који има сам појам ‘расе’ у Растковом делу: оне подржавају традиционалну тезу о скривеној женској анималности, о жени као бићу ближе природи, које реагује тек на насилни зов инстинката и искључиво у складу са њима“ (Rosić 2003).

¹⁸ „Тако је и Стеванова кучка, давно, пре десет година, у авлији, не престајући да га гледа, немо, трагично и сузно избацивала младунце на свет. Исто тако. Патња је патња: свеједно! Она га је гледала тада исколаченим очима“ (Petrović 2014, 303).

¹⁹ „Скоро тако просто и могућно као код животиње. Готово је волео што је све то видео. Крва. Жена, исто. Не злочин, не ужас. Размакнуте ноге, ноге жене. [...] Насела крв. Зна да треба да се загрдне, али не зна шта треба да чини с пупком и нарочито откуда толико

аналогно митским представама, чиста материјалност, телесност, природна стихија, река и стваралачки огањ²⁰.

Порођајна је крв лајтмотив ове сцене, а рођење се изједначава са злочином – баш као што је и Велики рат само колективно проливање крви да би из полутруле клице настао нов живот, ни индивидуално рођење није ништа друго до ужас и злочин настао у крви²¹. Порођајна крв се у Стевановом доживљају преображава у исконску црвену реку постања, која је истовремено мрак и ватра²²: „Она је река. Да, да, она је река, она је река, црвена, прапочетка“ (Petrović 2014, 298).

Рађање, рат и смрт јесу праисконска, вечито понављана катаклизма, која се одвија у окриљу свеобухватне Велике Мајке, а све то скупа није ништа друго до деловање „опште женствености у природи“, при чему су живот и рађање на тајанствен начин увек повезани са смрћу и разарањем – мајчинске богиње и богиње љубави стога су често уједно и богиње рата, лова и смрти²³.

крви.“ (Petrović 2014, 295).

²⁰ „То што жена, брекћући непрестано као куја, права куја, упиње се одједном. Свом силином свог тела да избаци своју патњу из себе, да од једног склопа материје отцепи други и од једне целине начини две целине. Као једно у протоплазми када се разлучује. Свом силином свог тела. И та визија, баш у тренутку када природа преображује и раскида људске облике. У пуном раду, у катаклизму. На исти начин којим би чупала у вихору реке из корита, обарала храстове или тресла земљом и океанима. Да би избљувала огањ. Огањ, то је сада он, Стеван Папа Катић, увек он, пламтећи, непомичан, огроман“ (Petrović 2014, 292).

²¹ „Један други облик, једно друго тело, љубичасто, чивитно, придављено, пробија се кроз то. Једино то. Парајући, обливано крвљу, црном као мастило, оно сија као рубин, с часа, на час, на блеску пламена“ [...] ‘Злочин, злочин!’, урлају и та жена, и Стеван и олујина. ‘Злочин! Ипак злочин. Злочин све то!’ Сублимно. Из средишта непојмљивог круга. Али злочин, злочин. Крв. Ужас. Злочин. Нико никога није убио, нико никога није озледио, али крв тече обилно, сувише. Стеван губи тло под ногама. Не, више није кошмар, није халуцинација већ празнина, крв...“ (Petrović 2014, 293).

²² „Та жена, жива тачно, само ту, на тој рани, у тој рани из које извире река – кло, кло, кло! – долазећи кроз миријаде поколења, црвена, густа, врућа, неискрпна, до овог запрепашћеног риђег младића, који се над њу нагиње и нешто скупља, притиска. [...] али да заустави ту реку човечанства, ту реку као на правом извору, испод планине, он више не уме. Река долази из помрчине постања, огромна, широка, између неких обала, над које се нагињу шуме, врлети и читави народи, широка и масивна. [...] Притиска на рану рубље, уквашено врелом водом, али црвена река – залази једно огромно невидљиво сунце! – продире одједном. Кроз све. Светлост коју више нико не може да угаси. Као ватра. [...] Толико крви! [...] Из једног јединог тела, из једног јединог женског тела. То само долази кроз њу. Из помрчине, само долази кроз њу. [...] И тај тренутак, тачно тај тренутак, када крв материна престане да отиче кроз њега, већ оксидисана, када један једини део те крви има да се затвори у њему, у детету, и само неколико секунди затим, неколико секунди само, па та крв треба да се оксидише у његовим плућима“. (Petrović 2014, 296).

²³ „О каткад све што је жена... не знам како да кажем, све што је женско у животу... Пре десетак дана видео сам све у облику жене, планину по којој се пењемо, олују снег, све. Једна жена је јахала испред нас. Због ње сам у природи одједном видео како је једна женственост везана за другу и како је свеукупно онда имало смисао оште женствености у природи [...] Сав рат, у таквом случају, све ово што се збива, труљење, проливање крви,

Тема Велике Мајке – којој Растко Петровић даје митске атрибуте „кује светова“ и „чуvariце месечине“ – даље се, скупа са рушењем граница идентитета, те људскости и анималности, развија у Стевановом сну – белешки датираној у суботу, 5. децембра²⁴, у коме се јавља и сећање на Стеванову мајку, чије име – *Марица* – алудира на митолошку фигуру „претеће“ женскости словенске митологије – *Мару невесту*²⁵. Суштинска „анималност“ човека разоткрива се поново у запису од четвртка, 10. децембра, у коме се описује обрачун Стевана Папа-Катића са кујом, уз доминантни мотив месечине²⁶. Након обрачуна са мрачном мајком – Хекатом, оличеном у куји која га прати и прогони, Стеван долази до мора – велике материнске воде²⁷, а фигуру *мрачне мајке* замењује фигура *хранитељице* – Стевана храни висока, плавокоса девојка са облим грудима. Мрачна крв порођаја и патње преображава се у пурпурну светлост, али се у сцени храњења јављају и застрашујући аспекти женскости – зуби, гутање и месечина, уз понављање

сва ова мука и вапијање није ништа друго до циклус женствености у природи. Природа баца из себе полунатрулу клицу да би свежу у себе поставила. Ово није рат људи, није такмичење људи, већ циклус женствености...“ (Petrović 2014, 325).

²⁴ „Онда једна велика кучка, њихова мајка. [...] Она има тако одлучан задах ноћне животиње. Ћушка их њушком глади. Велика животиња! Пузају врућим изворима млека. Звер са хиљаду извора хране, хиљаду извора ноћи, месечине, тајни, кроз те топле свршетке тела, кроз те вруће тек почетке тела. То их везује за њу, за месечину, а нарочито за ноћ, то млеко што није друго до река која притиче с месеца. Њихова мати извор месеца, чуvariца месечине. Зато је тако смеона, разурлана, у режању. Један дечак долази и, чућећи код точка говори заљубљено. Говори његовој мајци, њиховој мајци, као љубавник. Она га гледа свим својим ликом. Пламен бије из њених очију и длаке су јој усправне. Режи. [...] Она му лиже руке и гледа га очима пуним суза. [...] Она је огромна, огромна, мати ноћи, чуvariца месеца, извор ноћи. На њих више не мисли, чуvariца месечине и извор и река ноћи. Дечак узима њен пород за уши и извлачи га из топлот скровишта, испод точка, и вуче га по дворишту. Она, мати месечина, трчи за њима, врти се около, скичи, моли за милост, вуче се по прашини, по корову ижбикљалом из калдрме. Она плаче гледајући свог сина, али не због сина, већ себе ради, она скаче и врти се по корову. [...] Њен син, њен син, њен син! Онда почиње да га воли, Катић-пас да воли Катића –дечака [...] И тај је мали дечак такође Катић. Он је и мали пас и мали дечак који се с њим игра[...] као пас боји се ове своје мајке, јер ће волети њега-човека и када не буде више хтела да зна за њега пса. И месечина је силазила у то својом чаробношћу. Хтео би да изиђе и да јој завапи, њој, грозној, бесомучно, куји светова. [...] Његова мајка Марица плаче. Она је давно умрла, али долази јецајући [...] Вуче га у мрачну собу, затвара га у низ мрачних ходника: Ја сам месечина, ја сам месечина, ја сам ноћ, Касиопеја, виче она у мрачним ходницима.“ (Petrović 2014, 387–388).

²⁵ Опширније о томе в. Bašić 2016, 270–279.

²⁶ „Само су очи биле запаљене пламеном и чељусти, с којих је капала запаљена пена, као да се тек најела месечине“ [...] Са њеног секса, такође, сливала се месечина“ (Петровић, 392). У овом халуцинантном дијалогу са кучком, Растко Петровић варира мотив јединства љубави и смрти – „Волим те – говорила је она очајно – заувек, заувек, заувек. [...] О, па ја морам да те растргнем, ја морам, ја морам да те задавим – рече она грцајући. – Сада то мора, то мора, мора, мора! То мора“ (Petrović 2014, 394).

²⁷ О митском концепту материнске воде и материнске смрти в. поглавље *Мајчинска смрт* у Bašić 2016.

речи „мора“, која је истозвучна са именом словенског женског демона – Море²⁸. Овде је заправо реч о „мистерији смрти“ као мистерији Страшне Мајке, који се заснивају на њеној функцији прождирања и заробљавања, чији су симболи прождирућа уста, комадање, кидање, поништавање, труљење и распадање (опширније в. Bril 1993. и Nojman 2015, 93–94).

Крв као матерински симбол обједињености живота и смрти, доминантан је мотив и у Стевановом сећању на сопствену мајку:

„Тако се вукла, као да вуче целу своју крв што је из ње истекла, као да је каква река чији би се извор претворио у жену па хтео свој ток да извуче у висину. Морала је да умре тако брзо!“ (Petrović 2014, 449). Сећање на мајку, у коме су наглашени хтонски и примордијални аспекти женскости, подстиче сестра Смеђег Петра²⁹.

У другом делу *Дана шестог*, након сусрета са Милицом, у размишљања Стевана Папа-Катића поново се уводи мотив девице са мускулозним телом, шумске богиње – Артемиде, Дијане или Селене, господарице лова, јелена и кошуте³⁰. Стеван Папа-Катић прича Милици о ноћи њеног рођења, чији је сведок био, понављајући мотив пламене реке и крви и експлицирајући целовитост и свеобухватност женскости, као збир четири космичка принципа – ватре, воде, ваздуха и земље³¹.

²⁸ „Изгледала је црвенија од пурпура. Њене косе су, такође, биле пурпурне. Онда све, око и иза ње, постало је прозирно и пуно сјајних зракова, као рубин и као вино. Све је сливало своје црвенило једно у друго. И он је најзад живео у коначном пурпуру. [...] Покушај да жваћеш!... Како не видиш да је то заувек. Разумеш, заувек!... И њени зуби стезали су му грло. Пена месечине и огорчења сливала му се низ груди. Учинио је нешто уснама, затим се све угасило“ (Petrović 2014, 399–340).

²⁹ „Ипак су грдно личиле. Нечега ћутљивог, тужног и страшног било је у обема [...] Видео је својим слепљеним очима, кроз велике љигаве жабасте отоке, који су представљали његове мисли, као Ифигенију, као силажење у пакао, као прање на изворима, косе посуте прахом... То што је било разлучење од свега, што је било последњи грч, пре него што буде само збир метала, алкала, земно-алкала и соли“ (Petrović 2014, 451).

³⁰ „То ново људско биће, та девојка, та жена, са младим мускулозним телом, са бистрим плавим очима, са суначним косама, као да је пролазила за њим кроз шуму, ломећи суво грање својим сигурним корацима, размичући лишћеи шибље, кидајући бршљан. [...] Излазила је пред њега из све те гомиле биља, људства на које је он пристао, из геолошких слојева, из наслага трулога лишћа, тресетишта, из космичких еволуција. Изалзила је издвојено, не као део целине, већ као она сама, сама за себе, значајнија од свега, потпунија од свега. Као сама та целина, из које се она била дигла да би се упутила према њему.“ (Petrović 2014, 622).

³¹ „И рекао јој је како је као пламен, као пламена река извирала крв те жене кроз све убрусе, кроз све рубље које су на њу притискивали. И како се он заносио том силином извирања, како су трпљење и нож и јаук били сједињени и бескрајни. [...] И како је она, данашња Милица, извирала ту из те крви, из те жене, из те планине. Како је то био извор ње, ње реке, ње живота, и како је она дотекла, ево, од те ноћи, чак до ове ноћи, чак до ових језера, чак до њега. Она река, у извирању тамо и у утицању овде ове ноћи. И као да је он био над целим њеним током од извирања до улива, да је издигао целу својим мушким рукама из њеног речног корита па је унео у себе целу, целу, *речну, пламену, земљану*,

У *Дану шестом* процес труљења и пупљења, живот вегетације, повезује са земљом, која је „снажна као утроба звериња“ и храни се „труљењем и новим растињем и пупљењем и прскањем“, потпуно сливена са биљем, „хранећи их и хранећи се њима“ (Petrović 2014, 640). Последња сцена романа коначна је експликација идеје сливености људског бића са материнском земљом, хранитељицом и уништитељицом свег живог, у којој се поново варирају мотиви пурпура и крви, почев од тога да Стеван у тренутку смрти на себи има црвену капу и капут да би се заштитио од „ловачких хитаца у сезони лова“ (што може бити алузија на пурпурну одећу мистагога у Деметрином култу³²), посредством описа његове опијености бујањем вегетације у тренутку умирања: „јер је њихово црвенило било љутито одбијајући овде где су се све боје здруживале и где је црвенило боровница било као старо вино и као млада крв“ (petrović 2014, 641), па до истицања његове сопствене крви. Сцена Стевановог умирања носи трагове митског концепта „оплођујуће смрти“.

Размишљајући о Миличиној трудноћи и о природном закону којим човек продужује себе, стапајући се са општошћу биолошких закона, Стеван почиње да пева „можда најстарију словенску песму о небу које се покрило звездама [...]“³³, а коју је и његов дед по мајци, док је умирао, запевао. Овим се деконструише патријархални култ мушких предака, јер они, чак и у тренутку смрти, славе женски, животодавни и смртоносни принцип, а матрилинеарност је наглашена и Стевановим размишљањем о Миличином телу „из кога ће изаћи њен син“ (курзив И. Б.), „рић и снажан“. Стеванова смрт тиме је повезана са новим рођењем – чиме се остаје у матријархалној матрици, јер, као што Нојман каже: „где год наиђемо на симбол поновног

зрачну, са четири њена космичка занчења унео у себе. Он је био на њеном извору и његове су руке онда биле кржаве. И он је сад унео у себе и његове су руке опет кржаве од руменила једног новог сванућа“ (Petrović 2014, 630).

³² Према Плутарховом сведочанству, мистагози су у Сиракузи полагали заклетву одевени у Деметрину пурпурну хаљину.

³³ Песма о жртвованом чобанчету у једној од верзија гласи: „Осу се небо звездама, / И равно поље овцама. / Овцама нема чобана, / До једно дете Радоје, / И оно лудо заспало. / Буди га Јања сестрица: / „Устани горе, Радоје, / Овце ти за луг зајоше!“ / „Нека и“, сејо, не могу: / Вештице су ме изеле; / Мајка ми срце вадила, / Стрина јој лучем светлила.“ У песмама о *изједном овчару*, које су се често певале управо о Ивањдану, а чија је основа ритуално убиство сина, у разним варијантама, као вештице које су чобанчету појеле срце, јављају се различите женске сродничке фигуре: мајка, тетка, стрина, ујна, сестра, љуба, док у неким варијантама љуба моли мајку да поштеди јунака, који се зове Иван: *Немојте мога Ивана / тако вам данка Ивања / Оставите ми га за сутра / за јутра данка Ивања*. Мајке су песме са овим мотивом певале деци уз колевку, док је варијанта из Бугарске певана на крштењу, а фрагмент песме извођен је и у колу за време жетве. Карановић закључује да постоји аналогија између фигуре чобана и митске фигуре сина богиње Хекате („пса” и чувара месеца) који је периодично осуђиван на смрт, односно асоцијација на лунарну богињу у уништитељској фази, када је де месеца (опширније в. Капановић 2008, 153–165). У *Дану шестом*, поред експлицитних помињања Хекате, постоји и читав низ алузија на псећу богињу: сећања на кују којој одузимају штенце, потом куја која прати Стевана, који се са њом бори и на крају је убија, али и Стеванова идентификација са штенетом.

рођења, реч је о матријархалној мистерији преображаја, чак и онда када симболика или интерпретација те мистерије носе патријархално рухо“ (Нојман 2015, 80). Наглашавајући матрилинеарност, Петровић потврђује ову матријархалну матрицу.

Мушка улога у *Дану шестом* конципирана је, и посредством индивидуалне Стеванове судбине и посредством колективног удеса Великог рата, као улога „жртвеног јелена“, који је света Артемидина животиња³⁴. Мушкарац је ту да оплоди и буде жртвован, он је оплођујућа клица која умире да би се родио нови живот. Стеванова мисао: „Ево, убише јелена“, након што је чуо два пушчана пуцња, те даља идентификација са усмрћеним јеленом³⁵, у функцији је повезивања личних судбина са митолошким фигурама култа Велике Мајке. У завршној сцени понављају се кључни мотиви целог романа – пурпур и крв: Стеван, умирући, посматра биљку „која је постајала величанствена тек у јесен, када више није било плода на њој, већ само интензивна боја пурпура“ и размишља о крви која из њега истиче: „И некако је знао да то црвенило полази са његовог свитера и да је у вези са топлотом којом су му натопљена недра“. (Petrović 2014, 644). *Дан шести* завршава се речима: „Међутим, прво што је видела био је мртав јелен са дивним витим роговима, са влажним очима и тамним ноздрвама“ (Petrović 2014, 646).

Чини се, на први поглед, да се разумевање женскости Растка Петровића збиља поклапа са есенцијалистичким ставовима – жена је представљена као биће ближе материјалности и животињи, чија је улога рађање новог живота, биће без личности, обележено својом искомском

³⁴ Јелен се углавном јавља у словенском фолклору као животиња која поседује сунчану и божанску симболику, у којој се препознају црте „народног, књишког, хришћанског, паганског, античког“ порекла. Постојао је табу убијања јелена, а забележене су и представе јелена који носи крст на роговима, те представа јелена као слуге и гласника Божјег – Бог шаље свог анђела или свеца у облику јелена. У књишкој традицији (у „Физиологи“, нпр.), јелен је симбол Спаситеља. Фигура јелена јавља се и у руској свадбеној песми, скупа са мотивима младог месеца, жарког сунца и густих звезда. У епском јужнословенском стваралаштву забележен је мотив јелена кога гута змија, а који изражава идеју борбе хтонског и небеског, сунчевог начела, а у вези је и са сликом помрачења сунца. Код Јужних Словена и Руса на Северу раширена је легенда о добровољном жртвовању јелена, на Ђурђевдан, Петровдан или Илиндан. Ова легенда је позната и у античкој традицији. Јелен такође има и брачну симболику – у коледарским и сватовским песмама, где се јавља мотив учешћа јелена у женидби и лову на златорогу кошту-девицу. У руским песмама у колу, нпр. у игри „јелен“; учесник игре који представља јелена одбија бабу и жену, а узима себи лепу девојку. Фигура јелена јавља се и у народној демонологији – крилати јелен је животиња на којој јашу виле и самодиве. Јеленски рогови користе се као апотропеј (в. Tolstoj & Radenković 2001, 247–248).

³⁵ „[...] објашњава им да је он уствари био у гори и да је он јелен кога су ловци гонили и убили.“ [...] Чак и то да је јелен – и то је била игра. Само што је то била последња игра, исто тако страсна, отровна и чаробна као оне претходне, а да ће сада постати игра претварања у алкале и соли и повратка садржају земље“ (Petrović 2014, 646).

улогом³⁶. Међутим, читав низ алузија које упућују на повезивање женских ликова *Дана шестог* са деметринским фигурама и елеусинским мистеријама доносе разумевање женскости блиско ономе што Нојман назива „елементарним карактером Женског“, за који је жена свеобухватно, креативно, свето начело, створитељица и уништавалац светова (опширније в. Nojman 2015). Она је у *Дану шестом* мускулозна девица, која бива силована и заточена у подземљу, али која потом рађа и одржава живот, богиња плодности, новог живота и храђења, чије је наличје смрт. На разнолике начине Петровић уводи и варира мотиве мита о Деметри и Персефони, наглашавајући кључне одлике деметринских фигура: недиференцираност мајке и ћерке (што је симбол истоветности у различитом и симбол непрекинутог животног низа); животодавни и смртоносни аспект богиње; поистовећивање жене са Мрачном мајком, „псећом Богињом“ и богињом Месеца Хекатом³⁷, поистовећивање „свадбе“ и смрти, агресивну и осветољубиву природу „девице“; мотив јелена као култне Артемидине животиње, андрогину природу „плода“, који је, истовремено, жртва – жртвовању девице паралелно је жртвовање младића/дечака. Наведене елементе елеусинских мистерија, иако унеколико трансформисане, препознајемо и у поменутој песми о жртвованом овчару, која, по свој прилици, спада у ред истих митских представа о жртвованом детету-плоду. Непрекидно варирање мотива женске крви наглашава хтонску природу жене, али и њену повезаност са Месецем, што је симбол непрекидне обнове плодности.

Ови наглашени елементи Деметриног култа заправо удаљавају Петровићево виђење женскости од патријархалних есенцијалистичких представа, будући да психологија Деметриног култа, према Јунговом тумачењу, носи све црте матријархалног друштва у коме је мушкарац незаобилазни, али и реметилачки чинилац³⁸ (в. Jung & Kerenji 2007, 217–243). Управо стога Стеван Папа-Катић бива жртвован у тренутку када Милица носи нови живот, јер је његова улога завршена оплодњом која отвара нови циклус живота.

³⁶ Нпр. сцена порођаја приказана је као тренутак губитка индивидуалности жене: њен глас постаје „кричање, глас врсте, животиње, и глас свих жена док у бари крви рађају“ (Petrović 2014, 297).

³⁷ Хеснод у *Теогонији* слави Хекату као велику господарицу трију области – земље, неба и мора. Идеји Хекате је, поред својстава заједничких са Кором – односа према Месецу и према царству мртвих – припадала и нека врста материнства. Попут Артемиде или саме Мајке Земље, она је била *kurotophos*, хранитељка и дадиља свих који су се родили пре ње. Идеја првобитног јединства Деметре и Хекате, по Керењијевом мишљењу, представљала је основну митску идеју.

³⁸ У Јунговом тумачењу, фигуре које одговарају Деметри и Хекати надмоћне су и натприродне фигуре мајке у чијем је формирању превагнуо женски утицај над мушким, будући да је улога мушкарца у Деметрином миту само улога отмицара и напасника. О матријархалној психологији Елеусинских мистерија и Деметриног култа опширније в. и Nojman 2015).

У Петровићевим женским ликовима препознајемо архетипска амбивалентна својства материнских фигура: љубав, нежност, обмотавање, али и претеће гутање, заробљавање и прождирање, што указује на повезаност представа мајчинске плодности и мајчинске смрти, која је свој израз налазила и у космолошкој, зооморфној и биљној симболици и била везана за култ сунца, земље, воде и аграрне обреде плодности. Насупрот патријархалном моделу, који је обележен историјском сменом свести према мушкој страни, који се јавља већ у предхришћанским религијама, а у коме уместо фигура мајке и кћери, за шта је већ постојао модел у миту о Деметри и Персефони, наступају ликови типа Кибела–Атис, као *prima materia* и *filius macrocsmi* (Jung 1984, 31–32), и доцнијем хришћанском довршавању потискивања женског принципа, Петровић се окреће матријархалним моделима³⁹, видећи у женскости свеобухватни и доминирајући принцип.

Управо из тог разлога мотив пурпурне боје и крви имају посебно важно место у *Дану шестом*. Наиме, као што Нојман тврди: „Мистерије преображаја жене везане су првенствено за мистерије преображаја крви, које жену воде према доживљају сопственог бића као творачког а на мушкарца остављају нуминозан утисак“ (Nojman 2015, 49). Мистерије крви (менструација, дефлорација, порођај, преобразба крви у млеко и, коначно, смрт) доминантне су у Петровићевом роману, указујући на преображајни карактер Женског и своде се заправо на деловање аниме, чија је функција суштински позитивна⁴⁰, јер представља освешћивање и тиме превазилажење анонимне безличности несвесног, која је карактеристична за „матријахралну ситуацију и за Велико Женско“ (Nojman 2015, 54). То што Стеван умире као жртвени јелен, с обзиром на небеску, сунчану и мушку симболику ове животиње, истовремено указује и на превазилажење матријархалног карактера, управо посредством његовог освешћивања. Стога за фигуру Великог Женског или Велике Мајке у *Дану шестом*, упркос присуству негативних аспеката, не треба везивати само есенцијалистички приступ,

³⁹ Под матријархалним моделом или стадијумом не мисли се овде на друштвени модел, археолошки или историјски ентитет, већ на психолошку реалност која постоји и у савременом човеку, у складу са ставом Ериха Нојмана: „Са енергетско-психолошког становишта, елементарни карактер Женског и његова симболика изражавају изворну ситуацију психе, ситуацију коју због тога називамо матријархалном. У њој несвесно као целина доминира над свим појединачним садржајима и тенденцијама. То јединство несвесног одређује све психичке процесе у толикој мери да ни Ја, које је само посебан комплекс психе, још није у стању да стекне самосталност, одазивајући се на психичку гравитацију, оно увек изнова тоне натраг у несвесно или попут сателита кружи око Великог женског.“ (Nojman 2015, 45). Дакле, „матријархални стадијум“ подразумева почетни стадијум психолошког развоја, независан од „историјског развоја различитих народа и култура“, а за који је карактеристична владавина архетипа Велике Мајке, односно архетипа Женског, те није у вези са следом социолошких структура о којима је говорио Бахофен (опширније в. Nojman 2015).

⁴⁰ „То значи да фигура аниме, и поред велике опасности која је с њом повезана, није страшна у оном смислу у којем је страшна Велика Мајка, којој нимало није стало до самосталности индивидуе и Ја. [...] Другим речима, чак и наизглед „смртоносна“ анима носи у себи позитивну могућност преображајног карактера (Nojman 2015, 53).

карактеристичан за патријархалан доживљај жене. Наиме, негативни аспекти произлазе из деловања праархетипа који у себи обједињује и негативне и позитивне аспекте⁴¹. Тежња Растка Петровића била је, дакле, да пробијајући се кроз „геолошке насlage човечанства“ и људске свести доспе до првобитних елементарних слика, које су се појавиле као „прамистерије Женског“, оличене у мистеријама крви, стварајући тако сугестивну слику људског живота као „пурпурног путовања“.

Литература

- Bašić, Ivana. 2016. *Slike u rečima*. Beograd: Etnografski institut SANU.
- Bril, Žak. 1993. *Lilit ili mračna majka*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Frezer, Džejms. 1992. *Zlatna grana, proučavanje magije i religije*. Zemun: Alfa – Draganić.
- Gligorić, Velibor. 1972. „Rastko Petrović.“ U *Književnost između dva rata*, ur S. Velmar Janković, 372–399. Beograd: Nolit.
- Jović, Bojan. 2005. *Poetika Rastka Petrovića: struktura; kontekst*. Beograd: Narodna knjiga Alfa.
- Jung, Karl Gustav & Karl Kerenji. 2007. *Uvod u suštinu mitologije*. Beograd: Fedon.
- Jung, Karl Gustav. 1984. *Psihologija i alkemija*. Zagreb: Naprijed.
- Karanović, Zoja. 2008. „Pesme o ovčaru čije su srce izele veštice, tekst i obredno-mitski kontekst pesme.“ *Zbornik Matice srpske za slavistiku* 73: 153–165.
- Konstantinović, Radomir. 1983. *Biće i jezik u iskustvu srpskih pesnika XX veka 2*. Beograd: Prosveta–Rad–Matica srpska.
- Konstatinović, Radomir. 1983. *Biće i jezik u iskustvu srpskih pesnika XX veka 1*. Beograd: Prosveta–Rad–Matica srpska.
- Milenković, Pavle. 2010. „Etnološki romantizam Rastka Petrovića.“ *Sociologija* LII (01): 55–74.
- Mišić, Zoran. 1972. „Rastko Petrović.“ U *Književnost između dva rata*, ur. S. Velmar Janković, 447–456. Beograd: Nolit.

⁴¹ Према речима Ериха Нојмана: „Та coincidentia oppositorum праархетипа, његова двојност и разноликост, карактеристична је за изворну ситуацију несвесног коју свест још није разложила на антитезе. Ту парадоксалну истовременост добра и зла, солидарности и страшног непријатељства, примитивни човек је доживљавао у божанству као јединство, а тек са развојем свести добра богиња и зла богиња почињу више да се поштују и славе као различите силе“ (Nojman 2015, 27).

- Nedić, Marko. 1972. „Dan šesti Rastka Petrovića.“ U *Književnost između dva rata*, ur. S. Velmar Janković, 399 – 447. Beograd: Nolit.
- Nojman, Erih. 2015. *Velika majka. Fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*. Beograd: Fedon.
- Petrović, Predrag. 2012. *Enciklopedičnost kao poetički model romana Rastka Petrovića*. Beograd: doktorska disertacija.
- Petrović, Predrag. 2014. *Predgovor. Romaneska epopeja novog sveta*. U R. Petrović, *Dan šesti* (7–23). Beograd: Plato.
- Petrović, Rastko. 1974. *Dela Rastka Petrovića II. Poezija–Sabinjanke*. Beograd: Nolit.
- Petrović, Rastko. 2014. *Dan šesti*. Beograd: Plato.
- Rosić, Tatjana. 2003. „Rastko: skandal i ekstaza tela.“ U *Otkrivanje drugog naba: Rastko Petrović*, ur. M. P. Stošić, 103–116. Beograd: Kulturni centar Beograda.
- Tolstoj, Svetlana M. & Ljubinko Radenković, ur. 2001. *Slovenska mitologija. Enciklopedijski rečnik*. Beograd: Zepter Book World.

Примљено / Received: 29. 1. 2019.

Прихваћено / Accepted: 20. 6. 2019.